

АПОЛЛОНЪ

МСМХІ



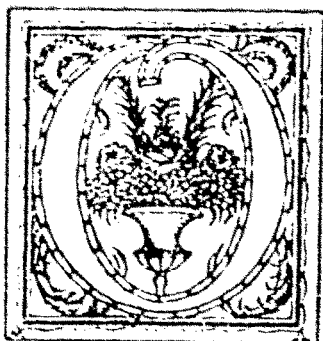
ЧЕЛОВѢКЪ И РИТМЪ

Система и Школа Жака Далькроза

Князь Сергѣй Волконскій

La danse peut révéler tout ce que
la musique recèle...

Beaudelaire.



КОЛО Дрездена, въ живописномъ мѣстечкѣ, посвящемъ сладкозвучное имя Hellaу⁶, возникаетъ учрежденіе, которому, конечно, суждено сыграть роль въ культурномъ развитіи будущихъ поколѣній. На лонѣ природы, вдали отъ городской суеты, воздвигается огромное зданіе-дворецъ для художественно-физическихъ упражненій — „Школа Ритмической Гимнастики“ Жака Далькроза (J. Dalcroze). Изобрѣтатель новой системы музыкальнаго воспитанія, этотъ удивительный педагогъ, послѣ двадцати лѣтъ скромнаго преподаательства въ Женевѣ, нашелъ въ Дрезденѣ людей, которые такъ фанатично увѣровали въ силу его принциповъ, что въ теченіе года собрано болѣе трехъ сотъ тысячъ марокъ, и теперь строится дворецъ съ залой въ 46 метровъ длины и 14½ метровъ высоты, съ выходами въ садъ, гдѣ площадь для упражненій — на открытомъ воздухѣ. Уже прокладывается электрическій трамвай для соединенія Hellaу съ городомъ; уже вокругъ будущаго дворца цѣлая колонія — частью новая, вызванная Школой Далькроза, * частью старая, состоящая изъ огромной мебельной фабрики съ пристройками и службами, въ которыхъ ютятся многочисленныя семьи рабочихъ. Эта фабрика съ рабочимъ населеніемъ больше всѣхъ другихъ условій прельстила Далькроза и заставила его предпочесть Hellaу Берлину, гдѣ онъ совсѣмъ было рѣшилъ основаться. Эти семьи, кишущія дѣтьми, представляли для него необходимый педагогическій матеріалъ, — никогда не переводящійся и всегда подъ рукой. Въ своемъ письмѣ къ устроителямъ Геллерауской колоніи онъ писалъ, что именно наличность этого рабочаго населенія заставляетъ его согласиться, такъ какъ благодаря этому онъ видитъ возможность „d'ériger le rythme en institution sociale“. Чтобы войти въ самую суть системы Далькроза, не вижу лучшаго пути, какъ изложеніе того, какъ онъ самъ до нея дошелъ.

* Въ ожиданіи Геллераускаго дворца занятія происходятъ въ городѣ, въ большомъ зданіи Дрезденской ратуши. Торжественная закладка этого дворца-школы состоялась 9/22 апрѣля, въ присутствіи комитета подъ предсѣдательствомъ директора королевской оперы, гр. Забахъ, учениковъ нынѣшнихъ и бывшихъ, представлявшихъ 14 народностей. Первые три удара молотка были сдѣланы самымъ младшимъ ученикомъ школы — пятилѣтнимъ мальчикомъ. Архитекторъ зданія — Генрихъ Тэссеновъ.

Далькрозь музыкантъ, и музыка была его исходной точкой. Онъ прежде всего пришелъ къ убѣжденію, что дѣтей начинаютъ учить музыкѣ слишкомъ рано; искусство—передача прочувствованнаго, дѣтей же начинаютъ учить передавать музыку раньше, чѣмъ они могли прочувствовать. Надо развить музыкальныя способности прежде, чѣмъ обучать владѣнію инструментомъ. Какъ же заставить ребенка прочувствовать музыку? Двумя главными элементами она запечатлѣвается — ритмомъ и мелодіей. Практика показала, что ребенокъ не можетъ заразъ схватить оба элемента — онъ долженъ ихъ усвоить порознь. Далькрозь начинаетъ съ ритма, и вотъ, почему. Мелодія — есть нѣчто внѣ человека существующее, мы воспринимаемъ ее со стороны: заучивая мелодію, мы внѣдряемъ ее въ себя; ритмъ, напротивъ, — въ насъ самихъ, нашими движеніями мы сами его осуществляемъ и, заучивая ритмъ, не въ себя внѣдряемъ, а изъ себя выявляемъ. Полагаю, что понятіе ритма достаточно ясно для всѣхъ, но хочу сказать нѣсколько словъ о переходѣ временнаго ритма въ пространственный и о ихъ сліяннн, такъ какъ въ этомъ, собственно, корень разбираемой системы. Ритмъ это то дѣленіе времени, которое получается отъ звуковыхъ ударовъ, повторяющихся въ извѣстной установившейся правильности и раздѣленныхъ остановками, отдыхами; правильность эта безконечно разнообразна по скорости, тяжести и группировкѣ возвращающихся ударовъ.* Потребность въ дѣленнн времени такъ же врождена человеку, какъ и потребность въ дѣленнн пространства, и средства къ тому въ самой его природѣ: дыханіе — первый дѣлитель времени, походка — первый дѣлитель пространства. Физическимъ своимъ существомъ, значить, — мускулами своими мы осуществляемъ дѣленіе пространства и времени. Вотъ какъ говорить объ этой роли дыханія извѣстный изслѣдователь ритма, Матисъ Люсси. Дыханіе — прототипъ музыкальнаго такта, родоначальникъ ритма. Въ дыханнн заключается способность измѣрять время и давать нашей душѣ ощущеніе отдыха, остановки во времени. Въ самомъ дѣлѣ, дыханіе состоитъ изъ двухъ фізіологическихъ моментовъ: вдыханіе и выдыханіе. Вдыханіе есть дѣйствіе; выдыханіе представляетъ отдыхъ, остановку. Вдыханіе соотвѣтствуетъ слабой части такта, выдыханіе символизируется сильной частью такта'. И съ тѣмъ яснымъ сознаніемъ міровой связи и единства всѣхъ проявленнн жизни, къ которому неминуемо приходятъ всѣ изслѣдователи, каждый своимъ путемъ, Матисъ Люсси прибавляетъ: 'Брать и отдавать, такова фізіологическая функція человека. Первое, что дѣлаетъ новорожденный, — онъ вдыхаетъ, беретъ воздухъ. Последнее, что онъ дѣлаетъ, — онъ выдыхаетъ, отдаетъ послѣдннн вздохъ: это тоже остановка, конечный отдыхъ...'. Походка не съ такою необходимостью присуща человеку, какъ дыханіе, но она имѣетъ то преимущество, что заразъ дѣлнть и пространство, и время: когда мы идемъ ровной походкой, мы ша-

* Ритмъ для музыки — то же, что симетрія для архитектуры'. М. Lussy. 'Le Rythme musical Paris. 1884. p. 3.

гами своими дѣлимъ версты на аршины, но мы въ то же время дѣлимъ часы на секунды. Представьте, что вы слышите музыку и что вы палочкой отбиваете по столу каждую ,четверть': этими щелкающими ударами вы будете дѣлить время на равныя части. Теперь представьте, что вмѣсто палочки у васъ кисть, вымазанная черной краской, а вмѣсто стола — движущаяся предъ вами бумажная лента: каждый ударъ кисти, отмѣчающій музыкальную ,четверть', будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ класть черныи слѣдъ на бумагѣ — будетъ дѣлить пространство на равныя части. Представьте, наконецъ, что передъ вами не бумажная движущаяся лента, а что сами вы бѣжите, скажемъ, по гладкому полу и отбиваете ,четверти' не палочкой, а собственными ногами: вы будете собственнымъ вашимъ существомъ дѣлить заразъ и время, и пространство, — тѣломъ своимъ вы будете осуществлять сліяніе ритма временнаго и пространственнаго. Этихъ указаній достаточно для дальнѣйшаго уразумѣнія значенія ритма. Скажу только еще, что изъ этого свойства походки — заразъ дѣлить пространство и время — истекаетъ неизмѣримая цѣнность ея, какъ выразительнаго средства, въ тѣхъ искусствахъ, которыя заразъ воспринимаются зрѣніемъ и слухомъ; о степени и разнообразіи этой выразительности мы поговоримъ дальше.

Ритмъ, слѣдовательно, присущъ природѣ человѣка. Были сдѣланы слѣдующіе опыты: ребенка заставляли пальцемъ приподнимать висящую на ниткѣ тяжесть; особый приборъ отмѣчалъ промежутки поднятія и потраченное усиліе. Оказывается, промежутки — сперва неравныя, беспорядочныя, и только понемножку вступаетъ порядокъ, устанавливается ритмъ, который уже не мѣняется. Интересно, что интервалы эти у разныхъ дѣтей не одинаковы, что, слѣдовательно, ритмъ есть величина каждому человѣку лично присущая; болѣе того, оказывается, что ритмъ каждаго человѣка есть величина постоянная, т. е., что тѣ интервалы, которыми онъ отмѣчалъ поднятіе тяжести, остаются неизмѣнно его природѣ присущими, когда онъ не подъ вліяніемъ какихъ-нибудь постороннихъ воздѣйствій. Другое важное наблюденіе, отмѣчаемое тѣмъ же приборомъ, это то, что, какъ только устанавливается ритмъ усилія, такъ наступаетъ уменьшеніе въ тратѣ силъ. Повятна мудрость народовъ, которая отъ вѣка сопровождала тѣлесную работу пѣніемъ.

Итакъ, у каждаго человѣка свой ритмъ. Однако, искусство не состоитъ только въ проявленіи собственнаго ритма; въ особенности искусства подражательныя, какъ всѣ сценическія, другими словами — всякое исполнительное искусство, можно сказать, есть воплощеніе нѣкотораго ,не я'. Музыкантъ-исполнитель, пѣвецъ, актеръ, танцоръ, слѣдящій за музыкой, — всѣ не свой собственный ритмъ выявляютъ, а себя заставляютъ вибрировать чужимъ ритмомъ. Вотъ здѣсь и кроется степень талантливости, — въ большей или меньшей способности вибрировать чужимъ ритмомъ. Кстати замѣтимъ, — установлено, что ребенокъ ранѣе восьмого года не способенъ согласоваться съ чужимъ ритмомъ; если, во время вышеописаннаго опыта подниманія тяжести пальцемъ, пустить метрономъ, то лишь на седьмомъ

году ребенокъ оказывается способнымъ бросить свой собственный ритмъ и пойти съ метрономомъ.

Перенять чужой ритмъ, — что въ голосѣ, что въ тѣлесныхъ движеніяхъ, что въ душевныхъ волненіяхъ, — вотъ, значитъ, первое условіе творчества въ искусствѣ. Но этого не довольно, надо не только умѣть перенять чужой ритмъ, надо его усвоить, сдѣлать своимъ. Это возможно лишь при той степени усвоенія движеній, когда сознательное движеніе переходитъ въ бессознательное: только тогда передача чужого ритма будетъ совершенна, когда будетъ достигнута полная бессознательность движеній, которыми онъ отмѣчается. Воля, которую мы такъ напрягали чтобы усвоить ритмъ, сознание, которое мы такъ напрягали, чтобы сообщить его нашимъ членамъ, должны совершенно освободиться отъ всякой ‚заботы‘ о тѣлесномъ движеніи: движеніе должно сдѣлаться автоматическимъ. ‚Автоматичность въ движеніяхъ, говоритъ французскій изслѣдователь тѣлесныхъ упражненій, такъ же берегаетъ работу мозга, какъ память берегаетъ работу ума‘. *

Только при совершенной автоматичности движеній воля и умъ возвращаютъ себѣ ту независимость и свободу, которой они лишены, пока духовный человѣкъ занятъ тѣлеснымъ. Посмотрите, въ какомъ рабствѣ находится нашъ умъ, когда мы проходимъ по загроможденному мѣсту, между камней, между бревнами; мы не можемъ говорить, мы едва можемъ думать, поглощенные направленіемъ нашихъ ногъ. И посмотрите, съ какой свободой вступаетъ умъ въ свои права, когда мы выходимъ на гладкую дорогу, и ноги возобновляютъ свое движеніе — автоматичнѣйшее изъ всѣхъ нашихъ движеній — походку. ** Умъ совершенно забываетъ о ногахъ, и только, когда надо перемѣнить ритмъ, когда надо прервать автоматичность, тогда опять нужно усиліе воли и внимательство ума (вспомните только, какъ трудно бываетъ не прервать теченіе рѣчи, когда вы припрыгиваете, чтобы попасть въ ногу съ вашимъ спутникомъ). Въ искусствѣ, гдѣ перерывы недопустимы, автоматичность, — какъ это ни странно можетъ показаться, — еще нужнѣе, чѣмъ въ жизни. Всякій піанистъ знаетъ, что такое память пальцевъ, такая же есть память ногъ, такая же должна быть память тѣла.

Какъ же достигнуть той автоматичности, которая освобождаетъ духъ отъ наблюденія за тѣломъ? ‚Чтобы упражненіе сдѣлалось автоматично и воспроизводилось безъ всякаго напряженія вниманія, говоритъ тотъ же французскій писатель, оно прежде всего должно быть вполне знакомо, и выучка его должна быть давнымъ давно закончена‘. *** Автоматичность въ пластикѣ это то же самое, что въ му-

* Le D-r Fernand Lagrange. ‚Physiologie des Exercices du Corps‘, 10-e édition. Paris. Alcan. 1908. p. 359.

** Дыханіе, можетъ быть, и болѣе автоматично, но, оно менѣе связано съ пластическимъ перемѣщеніемъ тѣла, сердцебиеніе же виѣ нашего контроля.

*** Ibid. 353.

зыкѣ знаніе наизусть. Сколько разъ я слышалъ: ,что, вы требуете, чтобы движенія были автоматичны? какая гадость! Но почему же никто не скажетъ: ,что, вы требуете, чтобы пѣвица пѣла наизусть, какая гадость! Никто этого не скажетъ, потому, что всякій знаетъ, что гадость обратное, т. е. — незнаніе своей партіи и что пѣть ничего утомительнѣе, какъ въ гостини барыня-пѣвица, которая черезъ каждые два-три такта съ лорнеткой, поднятой къ глазамъ, нагибается черезъ плечо аккомпаниатора, потому что ,не помнить нотъ, или ,забыла слова. Это то же самое, что въ драмѣ испуганный или умоляющій взглядъ въ суфлерскую будку. Все это выбиваетъ изъ искусства, и хотя артистъ льститъ себя обманчивой надеждой, что его контрабандная пантомима остается незамѣченной, онъ можетъ съ такимъ же усѣхомъ откровенно посмотрѣть въ публику и сказать: ,Что это, я, кажется, чепуху понесъ — давайте опять сначала. Отсутствие автоматичности вызываетъ въ исполнительѣ досаду, раздраженіе, стыдъ, и заставляетъ нетерпѣливо топтать ногой тамъ, гдѣ по смыслу, можетъ быть, нуженъ ясный взоръ, устремленный въ небо. Воля слаба, нервы натянуты, духъ въ шѣну. Художникъ безсиленъ; властвуетъ тѣло. *

Автоматичность ритмическихъ движеній, которая достигается въ школѣ Далькроза, превышаетъ все, что можно себѣ вообразить. Достаточно сказать, что двѣ двѣнадцати — четырнадцати лѣтъ отбиваютъ одновременно головой двѣ четверти, одной рукой три, другой рукой четыре и ногами пять четвертей. Когда Мотль увидѣлъ это, онъ только руками развелъ... Вспомните, что мы сказали о духовномъ рабствѣ чловѣка, проходящаго между бревенъ, и вы оцѣните свободу этихъ дѣтей. Вы поймете, какія возможности открываются — и въ жизни, и въ искусствѣ — такому тѣлу, проникнутому духомъ, и такому духу, освобожденному отъ тѣла. Впрочемъ, не будемъ забѣгать впередъ.

Мы сказали, что Далькрозь начинаетъ обученіе музыкѣ съ ритма, не съ мелодіи. Отъ простаго факта, что отбиваніе такта рукой помогаетъ усвоенію ритма, онъ пришелъ къ мысли передать движеніе руки всему тѣлу. При этомъ не только ритмическое дѣленіе времени, такъ называемое отбиваніе такта, получало осуществленіе въ тѣлодвиженіяхъ, но характеръ ритма — медленность, быстрота, сила, слабость, легкость, тяжесть, получали осуществленіе въ характерѣ движенія. Существенная особенность системы та, что движеніе является не изображеніемъ такта, а изображеніемъ ноты, звука. Это станетъ ясно изъ примѣра. Когда солдаты маршируютъ, ихъ ноги отбиваютъ тактъ; если маршъ въ четыре четверти, — въ каждомъ тактѣ четыре удара ногою, по удару на четверть, независимо отъ того, есть ли движеніе въ мелодіи или нѣтъ: мелодія иной разъ можетъ держать

* И опять таки своего рода автоматичность же я разумѣлъ, когда по поводу актерскаго искусства писалъ, что ,чѣмъ естественнѣе игра, тѣмъ больше подъ нею труда. См. ,Въ защиту актерской техники. „Аполлонъ“, 1911 г., № 2.

одну ноту въ теченіе цѣлаго такта, а солдаты все же будутъ отбивать „разъ, два, три, четыре“, какъ и въ томъ случаѣ, когда въ мелодическомъ рисункѣ будетъ восемь нотъ на одинъ тактъ, они все-таки будутъ отбивать четыре. Въ сущности, въ солдатскомъ маршѣ музыка можетъ быть сведена къ простымъ ударамъ барабана. Въ системѣ Далькроза основной принципъ — только новой нотѣ соответствуетъ новое движеніе, не удару, не счету, — этимъ достигается передача мелодическаго рисунка рисункомъ пластическимъ. Ясно, какъ это далеко отъ рубленой походки солдата, не стоящей ни въ какой связи съ музыкой и марша, и совпадающей лишь съ ударами счета.

Вотъ начала, лежащая въ основѣ Далькрозовской системы. Два приема удивительной художественной силы являются прямыми послѣдствіями системы: остановка движенія на длинной нотѣ и ускореніе или замедленіе движенія, въ соответствіи съ музыкальными *accelerando* и *ritardando*. Остановка въ движеніи есть то же, что молчаніе въ рѣчи. Только здѣсь, въ школѣ Далькроза, я понималъ что такое не движеніе, какая сила краснорѣчія въ тѣлѣ, которое вдругъ останавливается и застываетъ. Если движеніе краснорѣчиво тѣмъ, что замѣняетъ слово, то во сколько же разъ сильнѣе и разнообразнѣе краснорѣчіе остановки, которая замѣняетъ молчаніе, — непронесенное слово! Удивленіе, ужасъ, усталость, нерѣшительность, выжиданіе, рѣшимость, отвагу, восторгъ, очарованіе — все, что хотите, можетъ выразить остановка, потому что все, что хотите, можно умолчать, и въ особенности то, чего не выговорить словами. Второй эффектъ, какъ я сказалъ, — ускореніе и замедленіе. Чтобы вернуться къ знакомому примѣру, представьте, что идутъ солдаты по улицѣ подъ звуки марша; вдругъ темпъ музыки мѣняется, — они собьются, они потеряютъ ногу; понятно: они изображали данный темпъ, они не изображали музыку. У Далькроза походка никогда не покидаетъ измѣненій темпа, — отъ торжественно-тихой до радостно-скачущей, отъ угнетенно-волочащейся до беззаботно-скользящей, походка слѣдитъ за всѣми отбѣнками музыкальнаго движенія, и въ хороводахъ — дѣтей-ли, взрослыхъ-ли — проходятъ предъ вами картины всевозможныхъ душевныхъ настроеній.

О томъ, что неизмѣримая цѣнность походки, какъ выразительнаго средства въ зрительно-слуховыхъ искусствахъ протекаетъ отъ того, что она, — преимущественно предъ всѣми движеніями нашего тѣла, — заразъ дѣлитъ пространство и время, — мы уже упоминали. Если выразительна походка, то насколько же выразительнѣе руки. Въ смыслѣ выразительности ноги играютъ служебную роль, руки — самостоятельную; ноги привязываютъ насъ къ землѣ, руки насъ поднимаютъ отъ земли; черезъ ноги дѣйствуетъ неумолимый законъ тяготѣнія, черезъ руки проходитъ стремленіе въ высь; ноги пригвозждаютъ, руки отрѣшаютъ и возносятъ. Когда разъ понято ихъ значеніе въ тѣлесномъ языкѣ, то какъ обидно видѣть молчаливое бездѣйствіе, на которое руки обречены въ такъ называемомъ „классическомъ балетѣ“, гдѣ онѣ какъ будто не имѣютъ другого назначенія, какъ только, подобно шести

акробата, обезпечивать равновѣсіе тѣла. Въ основу движенія рукъ Далькрозь положи́лъ движеніе дирижера, отбивающаго ,четыре четверти‘; движенія эти не только въ ф и з и ч е с к о м ъ с м ы с л ѣ удачны, такъ какъ осуществляютъ направленія: внизъ (1), къ себѣ (2), отъ себя (3), и вверхъ (4); но они и ф и л о с о ф с к и содержательны: ,земля‘ (1), ,я‘ (2), ,все, кромѣ меня, вселенная‘ (3) и ,небо‘ (4). Полагаю, что всякій легко оцѣнитъ протекающую отсюда п с и х о л о г и ч е с к у ю содержательность этихъ движеній. Представьте себѣ только каждое изъ этихъ четырехъ движеній въ радостной музыкѣ, при торжественной походкѣ; подумайте, что можно вложить въ нихъ, что они могутъ вызвать въ торжественномъ чередованіи: ,земля, я, вселенная, небо‘. И подумайте, что дастъ тихое, тяжелое чередованіе тѣхъ же движеній, проникнутыхъ грустной музыкой. Ибо не было еще примѣра, чтобы ученикъ подъ грустную музыку сдѣлалъ веселый жестъ или наоборотъ. Это — жизнь съ музыкой, это — жизнь въ музыкѣ. Тѣло становится резонаторомъ непогрѣшимой чуткости и отзывчивости. И замѣчательно при этомъ, что въ то время, какъ мускульныя движенія, воспроизводящія музыку, способствуютъ усвоенію музыкальнаго ритма, — музыка въ свою очередь, проникнувъ въ тѣло, сообщаетъ его движеніямъ содержательность и выразительность неотразимой прелести въ жизни и неизмѣримой цѣнности для искусства. Только вотъ, — что передасть эту глубокую прелесть жизни, что дастъ почувствовать даль этихъ горизонтовъ искусства тому, кто самъ не видѣлъ?...

Я подхожу къ самому трудному моменту моей задачи. Вѣдь я могу рассказать, — какъ и сдѣлалъ, — главныя основанія системы Далькроза, могу рассказать нѣкоторыя упражненія, поразительные примѣры самостоятельности въ движеніяхъ различныхъ мускуловъ, еще болѣе поразительные примѣры музыкальнаго ясновидѣнія, — но что изъ этого? Я могу рассказать, что они дѣлаютъ и какъ они дѣлаютъ, но я не могу ,рассказать‘ тотъ духъ, который царитъ среди этого братства дѣтей и взрослыхъ и то впечатлѣніе, какое должны производить эти упражненія — праздники живой красоты среди пошлыхъ будней нашей повседневности. Если, напримѣръ, я вамъ скажу, что дѣтямъ ничего не стоитъ вертѣть правой рукой влѣво и въ то же время правой ногой вправо, я знаю, что это васъ поразитъ, но все же не приведетъ въ восторгъ, — хотя сами вы врядъ ли можете не только это, но даже качать ногой и въ это время подписать вашу фамилію. Если я вамъ скажу, что всѣ эти дѣти обладаютъ тѣмъ, что въ музыкѣ зовется абсолютнымъ слухомъ, т. е., что они безошибочно называютъ всякую ноту и тонъ піесы, которую имъ играютъ, я знаю, что господа преподаватели музыки насторожатъ уши; * если я прибавлю, что на доскѣ пишется цифровой басъ, что выйдутъ три дѣвочки и по этимъ цифрамъ сразу поютъ въ три голоса, то я знаю, что господа профессора консерваторіи остолбѣнутъ. Но, повторяю, — что это

* Далькрозь достигаетъ абсолютнаго слуха тѣмъ, что заставляетъ всѣ гаммы начинать съ до.

сравнительно съ впечатлѣніями художественными въ связи съ впечатлѣніями жизни, радости, здоровья? И я побывалъ въ Аркадіи⁶, такъ начинается свою статью о гастрольяхъ Далькросовской школы одинъ нѣмецкій критикъ, и далѣе пишетъ: „Въ теченіе десятилѣтней музыкально-критической дѣятельности въ Берлинѣ, къ которой еще можно прибавить нѣсколько лѣтъ усерднаго посѣщенія концертовъ, я видѣлъ всевозможныя формы одобренія; беззавѣтный восторгъ, ликование благодарности, нервно-истерическіе подъемы. Но я не могу припомнить, чтобы мнѣ когда-либо пришлось быть свидѣтелемъ такого взрыва радости и счастья густо собранной толпы, какъ въ тѣ вечера.“*

Радость и счастье — нѣтъ другихъ словъ для передачи впечатлѣнія. Прибавлю еще — благодарность за то, что земля, наша бѣдная, милая, знакомая земля, даритъ намъ такими формами существованія, что человѣчество, — наше усталое, истрепанное человѣчество, — способно на подобное цвѣтеніе. И, наконецъ, еще одно — чувство сожалѣнія объ утраченной молодости: хочется снова жить, чтобы жить такою жизнью. Я видѣлъ грубаго нѣмца-рабочаго, у котораго были слезы на глазахъ и мозолистыя руки тряслись отъ волненія, когда онъ смотрѣлъ на эти движущіяся картины радости и счастья. „Что намъ старикамъ, намъ только и думать о томъ, чтобы въ землю ложиться, но дѣтямъ нашимъ надо, надо узнать это и понять, что значитъ жить“. Повторяю, я могу рассказывать, но я не могу передать тѣхъ чувствъ, которые охватываютъ, и того духа, въ которомъ все это живетъ. Надо видѣть, надо испытать, и когда вы увидите, испытаете и поймете, вы склоните голову и скажете: „Я вѣрю, я вѣрю, я вѣрю“. Вѣроятно, многіе, слушая меня, уже мысленно сказали: это, значитъ, вродѣ Айседоры Дунканъ. Нѣтъ, это не то. Во 1-хъ метода Далькроза выходитъ далеко за предѣлы танцевальной школы; тѣлесное движеніе есть лишь одинъ изъ видовъ и одно изъ средствъ музыкальнаго воспитанія: его школа развиваетъ чувство ритма, слухъ, музыкальное чутье, тональную сознательность. Во 2-хъ — исходная точка другая. Не будемъ говорить о томъ, есть ли искусство Дунканъ намѣренная копія съ античныхъ позъ, или, можетъ быть, античныя позы являются результатомъ ея минутнаго вдохновенія, только ея одухотворяющая сила — психологія: она выливаетъ свою душу, она воплощаетъ свое настроеніе, она выявляетъ себя, Айседора — это пляшущее „я“. У Далькроза — это пляшущая музыка. Онъ выявляетъ ритмъ; не свое настроеніе, а смыслъ музыки; и то общее, что предъ нами развертывается, не есть картина души, вызываемая музыкой, а картина музыки, рисуемая тѣломъ. Ясна отсюда существенная разница обѣихъ системъ: у Айседоры — субъективная база, у Далькроза — объективная; ея пластика — темпераментъ танцующаго, его пластика — духъ музыки. Вотъ почему думаю, что системѣ Дунканъ

* D-r Karl Stork. „Der Türmer“. April, 1910.

не суждено создать школу: ее будущность зависит отъ единичныхъ характеровъ и темпераментовъ; система Далькроза — фундаментъ школы: ее жизнь въ разработкѣ собственнаго принципа.

Но не слѣдуетъ думать, что объективность налагаетъ у него оковы на личное творчество. Можно сказать, что, при всей объективности основъ, полный просторъ проявленію индивидуальности въ исполненіи и импровизаціи — такое же цѣнное начало системы, какъ и подчиненіе. Онъ самъ, сопровождая урокъ за фортеціано, все время импровизируетъ, а за нимъ ученики, — они всѣ выражаютъ ту же музыку, но каждый по своему, а вмѣстѣ выходитъ одно общее. Вотъ, между прочимъ, что я видѣлъ. „Отойдите всѣ къ окнамъ, сказалъ онъ, и идите къ печкѣ, какъ будто что-то васъ прекрасное зоветъ и манитъ, и когда подойдете, увидите, что это не то, и въ ужасѣ начнете отступать обратно къ окнамъ“. Я сказалъ, что я видѣлъ это, но нѣтъ, я именно не это видѣлъ, — я не видѣлъ ни оконъ, ни печки, ни залы, ни профессора, ни учениковъ, — я видѣлъ невиданныя и все же земныя существа, шествующія въ музыкѣ, серафическое шествіе изъ картины Блаженнаго Анджелико, гдѣ вереницы праведниковъ утопаютъ въ лазури и лучахъ... И потомъ я увидѣлъ возвращеніе, — таинственное, ползучее, недовѣрчивое, оборонительное, — свѣтъ, отступающій предъ мракомъ, потуханіе зари... И музыка все время сопровождала, и каждый звукъ рисовался тѣломъ, и каждое движеніе пѣло музыку. И каждый дѣлалъ по иному, но всѣ выражали то же самое. Я понялъ античный хоръ, — этого многоязычнаго человѣка, эту единомыслящую толпу... На ступеняхъ, — мѣстахъ для зрителей, — мы замерли въ какомъ-то блаженномъ недоумѣніи. „Noch nie im Leben hab'ich was schöneres gesehen!“ сказалъ сидѣвшій рядомъ со мной старшій профессоръ литературы и исторіи искусства...

И другую картину я помню, совсѣмъ въ другомъ родѣ. Всякій, кто играетъ на фортеціано, знаетъ, какъ трудно дается сочетаніе двухъ четвертей въ одной рукѣ и трехъ четвертей въ другой; и всякій знаетъ, что только, когда движеніе обѣихъ рукъ станетъ совершенно механическимъ, автоматическимъ, только тогда выступитъ вся красота музыкальнаго движенія, и только тогда прольется въ него чувство. Я видѣлъ осуществленіе этого въ человѣческомъ тѣлѣ. Ученики шли, потомъ при постепенномъ ускореніи музыки бѣжали, отбивая ногами три четверти, а руками двѣ; въ музыкѣ въ это время противъ трехъ басовыхъ шла мелодія въ двѣ четверти все скорѣе, все легче, — и все скорѣе, все легче бѣжали въ три темпа веселыя тѣла, а упрямые руки все скорѣе отбивали беззаботную мелодію въ два темпа; крутилась какъ рой, — какъ листья крутилась, — юная вереница, увлекаемая капризной правильностью „двухъ и трехъ“. Глаза радовались, глядя на эту живую мятежь, слухъ бѣжалъ за все ускоряющимся движеніемъ звуковъ, и вдругъ — глазами, слухомъ, всѣмъ существомъ своимъ, — я ощутилъ власть Шопеновскаго вальса *La Vesh. Majeur*... Радостью сіяла бѣгущая вереница, мелодія

дѣла въ рукахъ, въ ногахъ торопились басы, все бѣжало, стремилось, — послѣдній аккордъ: вальсъ кончился. Музыка умолкла, движеніе остановилось.

Кто близокъ къ практикѣ театральнаго дѣла, тотъ знаетъ, какъ трудно даже при вышколенномъ составѣ хора и кордебалета добиться массовыхъ эффектовъ, которые бы не производили ни солдатскаго, ни стаднаго впечатлѣнія, — чтобы единицы не поглощались массой, а масса не разстраивалась единицами. Кто знаетъ, какъ это трудно, тотъ одѣнитъ художественно-воспитательную силу системы, которая въ нѣсколько мѣсяцевъ создаетъ художественный матеріалъ изъ дѣтей, набранныхъ случайно, не готовящихся къ артистической карьерѣ, во всякомъ случаѣ не ограничивающихся этой спеціальной школой; вѣдь все это ученики, проходящіе свои разные общіе и спеціальныя курсы каждый въ своей школѣ: „ритмическая гимнастика“ — это между дѣломъ. Но не было примѣра, чтобы ученикъ добровольно пропустилъ урокъ; ни семейный праздникъ, ни театръ, ни игры, ничто не въ состояніи отвлечь его отъ „ритмической гимнастики“. Чувство семейной гордости и братскаго товарищества проникаетъ всѣхъ — отъ взрослыхъ и до самыхъ маленькихъ, а самому маленькому пять лѣтъ и четыре мѣсяца. Инспекторъ спрашиваетъ такого малыша: „Kannst du auch schon beten?“ — „Das nicht aber rhythmisch gehen!“ Вотъ въ этомъ огнѣ, не вложеніемъ въ человека, а въ человекѣ пробужденіемъ, зиждется жизнеспособность теоріи. Ничего извиѣ, ничего „съ голоса“, ничего изъ зеркала, ничего подражательнаго, — творчество изъ себя, и только два элемента творчества: музыка и мускуль, музыка диктуетъ, мускуль пишетъ. И когда ритмъ, напряженность и длительность движенія соответствуютъ ритму, напряженности и длительности звука, тогда является картина чувства безошибочная, и уже послѣ этого возжигается и самое чувство. Но да боится всякій пускать чувство раньше наступленія ритма, — тогда будетъ ложь, тогда будетъ не чувство, а чувствительность. Врагъ всего, что есть „представленіе“, а не сущность, далекозрѣе безпоощаденъ ко всякому проявленію чувствительности, жеманности; онъ такъ поднимаетъ на смѣхъ, что всякая охота пропадетъ къ какому-нибудь другому „изображенію“, кромѣ соответствующаго музыкѣ мускульнаго движенія. Въ этомъ мускульномъ фундаментѣ, обезпечивающемъ сліяніе временнаго и пространственнаго, слухового и зрительнаго, зиждется непреложность художественно-воспитательной теоріи, безконечность ея развиваемости, безграничность ея примѣнимости и подтверждаемость ея абсолютности каждымъ частнымъ случаемъ.

Я бы хотѣлъ обратить вниманіе на то, какъ этотъ зрительный интересъ помогаетъ слушать, а, слѣдовательно, и понимать музыку: глазъ становится органомъ музыкальнаго воспріятія. Кто задумывался надъ соотношеніями глаза и уха и ихъ функцій въ воспріятіи искусства, тотъ пойметъ, какое усиленіе музыкальнаго впечатлѣнія должно отъ этого произойти. Вы никогда не нюхали цвѣтокъ съ открытымъ ртомъ? — Ощущеніе запаха удваивается. То же самое — слушать музыку

слухомъ и зрѣніемъ. Глазъ обыкновенно разсѣиваетъ вниманіе слуха: кто хочетъ сосредоточиться въ музыкѣ — закрываетъ глаза. Съ другой стороны глазъ, гораздо болѣе жадный органъ, чѣмъ ухо: посмотрите, какъ публика, не слушающая увертюру, вся устремляется на сцену, когда поднимается занавѣсъ. Наконецъ, зрѣніе болѣе популярная способность, нежели слухъ: зрѣлищемъ можно заинтересовать всякаго, для радостей слуха уже нужно особенное расположеніе или развитіе. Понятно послѣ этого, какъ цѣнно въ музыкально-воспитательномъ смыслѣ пріобрѣщеніе глазъ къ воспріятію музыкальныхъ впечатлѣній, и какое новое подтвержденіе получаетъ принципъ сліянія, лежащій въ основѣ Ритмической Гимнастики. Упомянувъ о замѣчаніяхъ, которыми Далькрозъ призываетъ къ порядку тѣхъ, кто увлекается изображеніемъ чувства, не могу не вспомнить о характерѣ этихъ уроковъ вообще. Какое-то праздничное настроеніе царитъ въ этомъ классѣ. Подъемъ жизненной энергіи такой, что кажется, — дѣвать некуда; когда объявляется перерывъ, то дѣти, — которые, можно бы подумать, жаждутъ отдыха, — рѣзвятся, какъ агнята, на гладкомъ полу, обтянутомъ линолеумомъ. Я, кажется, не сказалъ, что всѣ — дѣти, взрослые, мужчины, женщины — одѣты одинаково, въ темно синіе кунальные костюмы, — голыя руки до локтей, голыя ноги до колѣнъ:

Impediunt teneras vincula nulla pedes.

Для упражненій почти всегда выстраиваются въ кругъ, когда много, — то въ два концентрическихъ круга, которые движутся на встрѣчу. Вотъ нѣсколько примѣровъ ритмическихъ музыкально-гимнастическихъ упражненій.

1. Ученики маршируютъ подъ музыку и по командѣ ,гопъ‘ останавливаются и мысленно продолжаютъ двигаться въ теченіе одного или нѣсколькихъ тактовъ, потомъ — дальше.

2. Пока ученики подъ одну тему маршируютъ, учитель переходитъ въ другую, но ученики должны въ теченіе двухъ или четырехъ тактовъ идти по первой темѣ: устанавливается какъ бы канонъ между музыкой и тѣломъ.

3. Два ученика другъ передъ другомъ исполняютъ два разныхъ ритма; по командѣ ,гопъ‘ — мѣняются движеніями.

4. Одновременное отбиваніе одной рукой — $\frac{2}{4}$, другой — $\frac{3}{4}$.

5. Одновременное отбиваніе рукой — $\frac{2}{4}$, ногой — $\frac{3}{4}$.

6. Ноги отбиваютъ 6, правая рука — 3, лѣвая — 2; на ,гопъ‘ — перемѣна.

7. Маршировать на 3, на 4, отбивать рукой 4, 5.

8. Ладонями хлопать 2 и въ то же время производить три шага; на ,гопъ‘ — обратное.

9. Маршировать въ синкопахъ, руками отбивать тактъ; на ,гопъ‘ — обратное, тактъ въ ногахъ, синкопы въ рукахъ.

10. Исполненіе ритма; на ,гопъ‘ удвоенная, утроенная скорость.

11. Исполненіе одновременно одного ритма рукой, другого въ походкѣ.

12. Восемь тактовъ маршировать, при чемъ ноги начинаютъ piano и осуществляютъ crescendo, а ладони въ то же время начинаютъ forte и осуществляютъ diminuendo. Сложность и трудность подобныхъ упражненій всякій можетъ провѣрить на себѣ, но что удивительно, это съ какой легкостью все это производится: наитруднѣйшее превращается у нихъ въ игру. Въ равной степени поражаетъ отсутствіе напряженія въ осуществленіи труднѣйшихъ ритмическихъ задачъ и отсутствіе намѣренности въ осуществленіи эстетической задачи: никакого усилія въ движеніяхъ, никакой жеманности въ красотѣ; движеніе стало инстинктивно, красота выходитъ безсознательно; самое трудное и самое красивое въ равной степени естественны: трудное стало естественно, потому что музыка управляетъ тѣломъ, красивое стало естественно, потому что тѣло отвѣчаетъ музыкѣ. Понятны веселье и радость, когда одновременно ощущаются побѣда надъ трудностью и осуществленіе красоты. И все это не путемъ навязыванія чего-нибудь извнѣ, а путемъ раскрытія себя. Это не прививка, это — цвѣтеніе природы. Далькроузъ согрѣваетъ, развертываетъ, освобождаетъ, — это „культура“, въ настоящемъ, садовомъ, смыслѣ этого слова: человекъ — растение, и въ солнце Далькроузъ дастъ ему музыку. Это эллинское пониманіе музыки, не какъ слухового развлеченія, а какъ проникающей и двигательной силы. И въ этомъ смыслѣ его система есть возвращеніе къ античному, — только не путемъ восстановленія утраченныхъ въ жизни и сохранныхъ въ вазахъ и барельефахъ пластическихъ формъ, а путемъ воскрешенія угасшаго духа. Мы забыли, мы потеряли сознаніе того, что за инструментъ наше тѣло. Одной барышнѣ, робкой, чинной, которая продѣлывала движенія, вся связанная нѣмецкой благопристойностью, онъ крикнулъ: „Да развернитесь, разойдитесь, — на васъ посмотрѣть, подумаешь, что вы всю жизнь воспитывались съ чашкой чаю въ рукахъ!“

Наше тѣло изумительный инструментъ выразительности, но еще болѣе изумительно, какъ мало мы отдаемъ себѣ въ этомъ отчетъ. Пусть въ жизни наше тѣло не разработано, запущено, какъ богатая плодоносная земля, затоптанная и заросшая; пусть оно въ своихъ движеніяхъ не способно выразить ничего иного, какъ робость, которая ихъ связываетъ, или нахальство, которое ихъ развязываетъ, или благовоспитанность, которая ихъ ставитъ въ шоры; пусть въ жизни растерянность швыряетъ нашимъ тѣломъ, какъ волны швыряютъ безрульнымъ челнокомъ; пусть нервный безпорядокъ движетъ нашими членами и расплескиваетъ смыслъ языка тѣлодвиженій, — но въ искусствѣ, на сценѣ, какой грѣхъ, какое добровольное нищенство — заставлятъ молчать то, что можетъ говорить, или давать бормотать тому, что можетъ убѣждать. Разнообразіе языка тѣлодвиженій почти такое же, говоритъ Далькроузъ, какъ разнообразіе словесной рѣчи. * Вотъ наглядный примѣръ,

* Въ публичной лекціи, рукописный текстъ которой онъ любезно предоставилъ въ мое распоряженіе.

который онъ приводитъ. Поднимаемъ лѣвую руку вверхъ параллельно головѣ. Уже сразу двѣ разновидности въ этомъ движеніи: согнутый локоть и вытянутый локоть (оставляемъ въ сторонѣ степени согнутости). Въ обѣихъ разновидностяхъ — кисть прямая, отогнутая или висячая, значить — шесть. Въ каждой изъ шести — пальцы сжатые или растопыренные. Противъ каждого изъ этихъ двѣнадцати движеній лѣвой руки правая рука можетъ принять положеніе — внизъ, вверхъ, вправо, влево, впередъ, назадъ, при чемъ въ ней возможны каждый разъ тѣ же разновидности въ положеніи кисти и пальцевъ. Прибавимъ теперь взглядъ, который можетъ при каждой изъ этихъ позъ быть направленъ на локоть, на кисть или на пальцы одной или другой руки. Миѣ показалось любопытнымъ перемножить эти элементы, — знаете, сколько получается возможныхъ комбинацій? 5184. И мы не говорили ни о корпусѣ, ни о ногахъ, ни о большей или меньшей напряженности; мы не говорили о выраженіи глазъ, которое каждую изъ безчисленныхъ позъ способно разнообразить до безконечности; мы, наконецъ, говорили объ однихъ позахъ, — безъ движенія, — а вѣдь каждая изъ позъ имѣетъ иной смыслъ смотря по тому, идемъ ли мы впередъ или назадъ. * Врядъ ли преувеличиваетъ Далькроузъ, когда признаетъ за языкомъ тѣлодвиженій не меньшее богатство, чѣмъ за словесной рѣчью.

Кто разъ понялъ силу выразительности языка движеній, на того современный театръ производитъ впечатлѣніе пластическаго косноязычія. И что думать о той беззастѣнчивости, съ которой напримѣръ, пѣвцы производятъ движенія на сценѣ, ничего общаго съ ролью, — а ужъ тѣмъ менѣе съ музыкой, — не имѣющія, — когда пѣвецъ ощупываетъ и поправляетъ шляпу на головѣ (забота объ удобствѣ), когда онъ расправляетъ свой костюмъ (забота о красотѣ), когда онъ покидаетъ собесѣдника, чтобы стать предъ рампой (забота о публикѣ), когда пѣвица ногой отбрасываетъ шлейфъ (забота объ эффектѣ)... Вѣдь все это то же самое, какъ введеніе въ текстъ не относящихся къ роли словъ. До какой степени у насъ мало сознаютъ, что пѣвецъ за свои движенія также отвѣтствененъ передъ музыкой, какъ и за свое пѣніе, — вотъ примѣръ. Одна очень чуткая къ ритму пѣвица имѣла нѣмую сцену; она прекрасно разработала ее и разучила свои движенія въ полномъ согласіи съ движеніемъ музыки. И что же? Критикъ, видѣвшій ее три раза въ этой роли, поставилъ ей въ вину, что она во всѣхъ трехъ спектакляхъ играла совершенно одинаково. Ей ставилось въ вину отсутствіе импровизаціи. ** Такъ мало понимаютъ, что импровизація движенія возможна лишь при

* По классификаціи Дельсарта одна только рука, помимо кисти и пальцевъ (*le bras*), имѣетъ 243 различныхъ положенія. (См. A. Géraudet. *Mimique. Physiologie et Geste*. Paris. 1895, pp. 57 — 77.)

** *L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par l'expression mimique*. (A. Géraudet. *op. cit.* p. 122). Если такъ въ драмѣ, гдѣ актеръ

импровизации музыки; но, когда музыка данная, заученная, то, очевидно, движение, чтобы согласоваться съ ней не можетъ быть иначе какъ данное, заученное, или оно уже не будетъ съ музыкой согласно, не будетъ наилучшимъ выраженіемъ, на которое способенъ данный артистъ. Такъ мало развито у насъ сознаніе соотношенія музыки и пластики, такъ мало чувствуемъ мы потребность ихъ совпаденія, такъ далеки отъ представленія о томъ, что извѣстный изслѣдователь оперной инсценировки, Аппиа, называетъ ‚музыкальнымъ пространствомъ‘.* А въ балетѣ,—когда, оттанцовавъ свой номеръ, вѣдущая раскланявшись съ публикой, танцовщица милой, удобной походкой въ перевалку возвращается къ товаркамъ, поправляя ‚тюникъ‘ или выбившійся локонъ. Музыка вѣдь въ это время идетъ, поетъ, живетъ,—искусство продолжается. Зачѣмъ же человекъ его бросаетъ, уходитъ изъ него, возвращается въ жизнь? О, эти возвращенія въ жизнь, и послѣ нихъ вторичное возвращеніе въ роль! Какъ наша публика ихъ любитъ, какъ ими умиляется и какъ легко житейскимъ умиленіемъ возмѣщаетъ отсутствіе художественныхъ впечатлѣній. Какъ любитъ публика слушать, а ‚критика‘ какъ любитъ рассказывать,—что ‚дяденька‘ вѣтъ, какъ ‚дѣдушка‘ спитъ, гдѣ ‚тетенька‘ дѣто проводятъ... И вѣтъ, вошь изъ жизни,—вернемся въ искусство.

Мы говорили о балетѣ. Кто посмотритъ на балетные танцы не съ точки зрѣнія большей или меньшей изобразительности, тотъ не можетъ не признать крайнюю скудость въ разнообразіи выражаемыхъ ими чувствъ и воспроизводимыхъ ими формъ жизни. Легкость, грація, вѣжность, шаловливость,—вотъ общее впечатлѣніе, когда мы припоминаемъ балетное представленіе: только наименѣе глубокое, наименѣе значительное въ жизни человѣческой находитъ выраженіе въ современной живой пластикѣ, и прежде всего—жеманность. Все сильное, мужественное,—до послѣднихъ по крайней мѣрѣ дней,—не имѣло изображенія въ танцахъ. Идеаль мужнины въ балетѣ—гуттаперчевый мячъ, или бабочка. Красота тяжести и физической трудности не находитъ выраженія; а развѣ только легкость и воздушность имѣютъ эстетическую цѣнность въ жизни? Развѣ древній Атласъ, поднимающій твердь небесную на согбенныхъ плечахъ, не одно изъ великолѣпнѣйшихъ осуществленій художественнаго воображенія? Далекозъ ставитъ настойчивое требованіе введенія мужества въ пластику. Нашему Русскому балету тѣмъ легче ко всѣмъ своимъ достоинствамъ прибавить заслугу первенства въ этомъ дѣлѣ, такъ какъ у насъ не существуетъ безобразнаго обычая ‚травести‘. Слабость, мягкость, изиѣженность—вотъ формы жизни, которыя намъ предлагаетъ балетъ. Нужды нѣтъ, что онѣ унащены техническими трудностями, отъ этого онѣ не становятся содержательнѣе,—наоборотъ: эти верченія, эти головокружительные фокусы, во время

не стѣснены временемъ, то тѣмъ болѣе въ оперѣ, гдѣ онѣ движется въ рамкахъ музыкальнаго такта.

* Adolphe Appia. ‚Musik und Inszenierung‘. München. 1899.

которыхъ у балерины на мгновеніе улыбка смѣняется ужасомъ, „кавалеръ“ приспособляется, чтобы во время „поддержать“, а публика, замеревъ, спрашиваетъ себя: „выйдетъ или не выйдетъ“? — развѣ все это выраженіе какого-нибудь чувства? Развѣ, — говоря настоящимъ языкомъ изобразительнаго искусства, — развѣ это „относится къ роли“? Да не только къ роли, это даже къ танцу, въ настоящемъ смыслѣ этого слова, не относится, ибо не только ничего оно не выражаетъ, но оно даже не согласуется съ первѣйшимъ условіемъ танца — съ ритмомъ. Развѣ не видали вы танцора, который на послѣднемъ тактѣ своего „номера“ вертится два раза, а „на бисъ“ повторяетъ тотъ же самый номеръ съ тремя вращеніями, на ту же музыку! Но для чего тогда музыка, причемъ тутъ ритмъ, гдѣ искусство?

Вторженіе этой гимнастики въ текстъ классической рѣчи есть совершенно то же самое, что рюкзакъ, трели и иные горловые фокусы, которыми прерывался въ былое время музыкальный текстъ оперы и который превращалъ музыкальную драму въ костюмированный концертъ. А если вернуться къ нашему сравненію тѣлесной рѣчи со словесной, то эти побиванія рекордовъ не болѣе, какъ пластическія скороговорки. Допускаю, что труднѣе сдѣлать подъ рядъ тридцать два fouettés, чѣмъ сказать тридцать два раза подъ рядъ „гурокъ курить трубку, курка клюетъ крупку“, но не думаю, чтобы это имѣло большую силу художественной убѣдительности. Всякій знаетъ, какъ важно въ драмѣ молчаніе: такъ же важна въ пластикѣ недвижность. И какой же послѣ этого грѣхъ противъ искусства — заставлять тѣло производить движенія, которыя ничего не значатъ, ничего не выражаютъ.

Заставить молчать свое тѣло — такое же искусство, какъ и заставить говорить, — иногда даже болѣе трудное. На урокахъ у Далькроза я замѣтилъ, какъ трудно бываетъ среди ритмическаго хода вдругъ остановиться, какъ трудно тѣломъ, не двигаясь, выдержать длинную ноту. Балетные артисты и артистки Дрезденскаго королевскаго театра, способные на самые головоломные фокусы, оказались не способны согласовать походку съ ритмическими измѣненіями музыки и менѣе всего способны ходить въ тихомъ темпѣ и выдерживать круглую ноту въ четыре четверти въ *adagio*. Наши танцоры привыкли слѣдовать за ритмомъ одного какого-нибудь танца, который, если и содержитъ ритмическое измѣненіе, то развѣ обычное ускореніе передъ заключеніемъ. Наши танцы — это чередующіеся отрывки ритма, это не есть переливаніе изъ ритма въ ритмъ, это не та ритмическая лента, которая развертываетъ непрерывную смѣну въ скорости и настроеніи, и подъ звуки которой въ классѣ Далькроза проходили передъ нами не дѣти, а смотря по характеру ритма — воины, поэты, пророки, эльфы, триумфаторы...

Языкъ словесный состоитъ изъ чередованія слова и молчанія, языкъ тѣлесный — изъ чередованія движенія и позы. Но мы не только не умѣемъ вла-

дѣть этимъ тѣлеснымъ языкомъ, — мы даже не умѣемъ его читать. Если бы мы умѣли его читать и понимать, то мы бы не были такими благосклонными, нетребовательными зрителями того, что происходитъ на сценѣ; если бы мы понимали смыслъ тѣлеснаго языка, мы бы страдали при видѣ тѣлесной безсмыслицы; мы бы не восхищались волчкообразными дурачествами танцора и мы бы зажимали глаза, когда пѣвецъ на сценѣ движется вразрѣзъ съ движеніемъ музыки, подобно тому, какъ зажимаемъ уши, когда онъ поетъ вразрѣзъ съ оркестромъ. Въ смыслѣ воспитанія публики для пониманія сценическихъ нецѣнностей, система Далькроза должна сыграть роль огромной революціонной важности: она открываетъ горизонты, но она же открываетъ и провалы, куда должны будутъ рухнуть ложь и рутинна, на которыя „новые зрители“ не будутъ въ состояніи смотрѣть.

Таковы впечатлѣнія и мысли, пробужденныя школой Далькроза. Еще одинъ фактъ въ поясненіе характера этихъ впечатлѣній. Прошлой зимой появилась въ Римѣ, читала лекціи въ публичныхъ залахъ и частныхъ гостиныхъ, англичанка, пѣлка г-жа Уотсъ. Она разработала вопросъ о равновѣсіи человѣческаго тѣла и проводила принципъ соблюденія его на различныхъ статуяхъ, причемъ она принимала тѣ позы, изъ которыхъ эти статуи вышли и въ которыя онѣ перенесли бы, если бы были живыя; это была одна изъ прелестнѣйшихъ демонстрацій логической красоты человѣческаго тѣла. Каждое ея движеніе было побѣдой равновѣсія надъ закономъ тяготѣнія и каждая поза — торжество этой побѣды. На одномъ изъ такихъ чтеній моею сосѣдкой была Элеонора Дузе. Чуткая, тонкая, понимающая, какъ никто, вопросы, о которыхъ мы здѣсь говоримъ, она прямо трепетала отъ восторга и послѣ одной изъ самыхъ восхительныхъ демонстрацій, — оживленія „Дискобола“, — она воскликнула: „Къ чему слова, — тѣло само говоритъ. Слова — лишній придатокъ“. „Да, сказалъ я, но подумайте, если такое впечатлѣніе производитъ на васъ тѣло, выражающее одно лишь чувство — торжество, то что же бы это было, если-бы при красотѣ своихъ движеній, она давала, какъ въ школѣ Далькроза, тѣлесное воплощеніе всѣхъ чувствъ, на какія способенъ человѣкъ“...

Полагаю, что послѣ всего сказаннаго о методѣ Далькроза художественная цѣнность этого воспитанія очевидна для всякаго. Миѣ скажутъ — „ну хорошо, а для жизни, для того, кто не готовится на сцену? Прежде всего, воспитательная сила всякаго гимнастическаго упражненія даетъ себя знать въ жизни; если Гизо говорилъ о древнихъ языкахъ: „Il suffit de les avoir oubliées“, то это еще больше примѣнимо къ гимнастикѣ: не для того мы дѣлаемъ движенія, чтобы именно ихъ въ жизни воспроизводить, но чтобы все нами въ жизни производимое, производилось легче и лучше. Такъ пѣвецъ упражняется въ сольфеджіо не для того, чтобы пѣть щеголять въ оперѣ, а для того, чтобы лучше пѣть. Если никто не сомнѣвается въ важности обыкновенной гимнастики для жизни, то какъ же подвергать сомнѣнію цѣнность такой гимнастики, которая одновременно воспитываетъ и тѣло, и духъ, и

связующую ихъ волю? Этой тройственностью обеспечивается воспитаніе не одной какой-нибудь способности въ человѣкѣ, а всего, цѣлаго человѣка. Всякое наше движеніе опредѣляется тройнымъ взаимодействіемъ: умъ рѣшаетъ, нервный центръ передаетъ приказаніе, мускуль исполняетъ; эта тройная передача не можетъ быть отъ природы безошибочна, но ее можно воспитать, и лучшаго средства нѣтъ, какъ превращеніе музыки въ тѣлесное движеніе, и вотъ почему. Наши ритмическія несовершенства въ музыкальномъ исполненіи — торопливость, замедленія, непослѣванія и т. д. — результатъ тѣлесно-ритмическихъ несовершенствъ; очевидно, что музыкальная ритмика, осуществляясь въ тѣлѣ, обратнымъ образомъ воздѣйствуетъ и на ритмику тѣла, т. е. на гладкость и точность передачи отъ мозга чрезъ нервы къ мускуламъ. Такимъ образомъ, весь человѣкъ участвуетъ и ежеминутно ощущаетъ радостное сознаніе, что онъ осуществляетъ то, что захотѣлъ. Не можетъ не быть универсально значеніе методы, которая одинаково должна интересовать педагоговъ всѣхъ видовъ воспитанія: врачей, психіатровъ, гимнастовъ, танцоровъ, актеровъ, пѣвцовъ, музыкантовъ, живописцевъ, скульпторовъ, — всѣхъ, кто только съ какой-нибудь стороны интересуется человѣческимъ тѣломъ. Это метода, въ которой должны встрѣтиться всѣ противоположности, потому что она исходитъ изъ того, что у всѣхъ людей общее: тѣло и прирожденная ему, благодаря мускульной подвижности, способность къ осуществленію ритма. Отсюда объединительная сила ея. Кому не знакомы печальное предубѣжденіе, взаимное презрѣніе, съ которыми относятся другъ къ другу люди искусства и люди спорта? Здѣсь они встрѣчаются, ибо, какъ говоритъ Jean d'Udine, — это самое спортивное изъ всѣхъ искусствъ и самый артистическій изъ всѣхъ видовъ спорта. Поразительно, какъ въ каждомъ частномъ примѣрѣ, въ каждомъ опредѣленіи, въ каждомъ выводѣ, мы наталкиваемся все на то же: сліяніе духа и тѣла. Сейчасъ приведенный отзывъ — совмѣщеніе спорта и искусства — развѣ не новая форма все того же? Правда сіяетъ, и какой бы лучъ этого сіянія вы ни выбрали, — по немъ направивъ путь, вы придете къ общей точкѣ. Въ мірѣ много интереснаго, въ жизни много важнаго, но все интересное познается черезъ человѣка, все важное осуществляется посредствомъ человѣка. Что же можетъ быть интереснѣе, что можетъ быть важнѣе въ строительствѣ нашей земной жизни, какъ воспитаніе человѣка?

А въ человѣкѣ самомъ, что можетъ быть важнѣе, какъ способность воспріятія и средства выразительности. И это воспитывается Ритмической Гимнастикой. Само имя уже указываетъ: ритмъ воспитываетъ воспримчивость, гимнастика воспитываетъ выразительность. И удивительнѣе всего при этомъ то, что выразительность дѣйствуетъ на воспримчивость, что движеніе, точно выражающее музыку и тѣмъ самымъ являющееся правдивою картиной чувства, пробуждаетъ и самое чувство. Одной взрослой барышнѣ была поручена роль жрицы въ общей пантомимѣ. Ей были указаны мѣсто и движенія, — жертвенникъ,

на который она мысленно возлагала цвѣты. Она отнеслась къ ,роли‘ совершенно механически, ,мускульно‘, она только исполнила соотвѣтствующія музыкѣ движенія, но исполнила ихъ превосходно. По окончаніи пантомимы она сказала, что она въ первый разъ въ жизни поняла, что значитъ жертва. Кто знаетъ школу Далькроза, тотъ знаетъ, насколько дико допустить въ данномъ случаѣ какое-нибудь гримасничаніе; тотъ, напротивъ, увидитъ въ этомъ примѣрѣ лишь новое подтвержденіе Платоновскаго ученія, что эр и т м і я, — порядокъ духовный, — устанавливается при посредствѣ тѣла. Но мы можемъ изъ этого сдѣлать другой выводъ, уже не для жизни — для искусства: если искреннее чувство, такъ называемое переживаніе на сценѣ, ведетъ къ художественной правдѣ, то художественная правильность движенія должна вести въ искренности переживанія. И насколько такое пониманіе искусства чище, чѣмъ та теорія, которая требуетъ перенесенія на подмостки настоящихъ чувствъ; какъ противны тогда эти кишечно-патологическія проявленія знаменитаго ,нутра‘; какою нравственною болѣзнию представляется поступокъ древняго актера Пола, который, для подъема своихъ чувствъ, въ знаменитомъ монологѣ Электры надъ прахомъ брата — выносилъ урну съ цѣломъ собственнаго сына. * Школа Далькроза, это школа нравственнаго здоровья: все, что они чувствуютъ, они чувствуютъ глубже, все что они выражаютъ, они выражаютъ правдивѣе. Въ нихъ проникаетъ искусство, они проникаютъ въ природу, но и то, и другое съ такимъ богатствомъ обмѣна, съ такою широтой раскрытыхъ объѣмѣй, съ такимъ отсутствіемъ ,оглядки‘, что всѣ наши увлеченія представляются какими-то робкими выпышками не то ,на показь‘, не то ,изъ-подъ-тишка‘.

Одному изъ дѣятелей Геллерауской колоніи я выражалъ свой восторгъ по поводу видѣннаго. Съ той вѣрою, которая отличаетъ всѣхъ этихъ людей, работающихъ надъ дѣтскимъ бессознательнымъ матеріаломъ ради будущихъ сознательныхъ поколѣній, онъ сказалъ: ,Какой новый родъ людской отъ этого пойдетъ! Никогда не забуду это отсутствіе сомнѣнія въ голосѣ и ясность взора, предвидящаго то, что не дано будетъ увидѣть. И другіе глаза и другой голосъ я помню; я помню измученный и вмѣстѣ восхищенный взоръ и глубокой правдою своею голосъ Элеоноры Дузе передъ ,побѣдами‘ г-жи Уотсъ: ,Вы нашли средство быть счастливою‘. И слезы радости за другихъ блестѣли въ страдальческихъ глазахъ, и какое-то прощаніе и благословеніе звучало въ скорбномъ голосѣ, предсказывавшемъ счастье для другихъ...



* Gellius. ,Noctes Atticae‘. lib. 7, cap. 5.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Максимиліанъ Волошинъ — ,А. С. Голубкина‘	5
Бар. Н. Н. Врангель — ,Французскія картины въ Кунстлерской галереѣ‘ . . .	13
Н. Киселевъ — ,Рисунокъ (масса, линія, форма) и живопись‘	18
Н. Гумилевъ — ,Стихотворенія‘	29
Андрей Бѣлый — ,Стихотворенія‘	39
Кн. Сергѣй Волконскій — ,Человѣкъ и ритмъ‘	33
Инокентій Анненскій — ,Что такое поэзія?‘	51
Евг. Браудо — ,Кавалеръ Розы‘	58

ХРОНИКА

Я. Тугендхольдъ — ,Итоги сезона‘ (письмо изъ Парижа)	65
Н. Гумилевъ — ,Письма о русской поэзіи‘	74
Р. Е. — ,Rossica‘	75
Р. Е., С. Т. — ,Художественныя вѣсти съ Запада‘	76
Кар. — Ф. Моттль	78
Книги, поступившія въ редакцію	79

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ТРЕХЦВѢТНАЯ АВТОТИПИЯ:

Е. Делакруа — Львиная охота.

ФОТОТИПИЯ:

А. С. Голубкина — Мраморъ.

АВТОТИПИИ:

А. С. Голубкина — Портретъ, Бронза (2), Голова старухи, Дѣвочка, Эскизъ деревяннаго украшенія камня (2), Портретъ, Дѣвушка, Задумчивость, Дѣти, Портретъ А. М. Ремизова.

Е. Делакруа — Мароканецъ, сѣдлающій коня; Т. Руссо — Пейзажъ, Рынокъ въ Нормандіи; Ж. Б. Коро — Утро, Вечеръ; Тройонъ — Передъ бурей, Поселяне, отправляющіеся на рынокъ; Ж. Дюпрè — Скотъ на пастбищѣ; Г. Курбэ — Пейзажъ; Ф. Зимъ — Берегъ моря, Венеція; Діазъ-де-ла-Пенья — Турецкое семейство, Цыгане; А. Шефферъ — Смерть Гастона де Фуа; Анри Руссо — Триумфъ художниковъ, Пейзажъ, Портретъ первой жены художника, Экзотическій пейзажъ.

Репродукціи исполнены фирмой Р. Голике и А. Вильборгъ.

Вишѣтки: на стр. 12, 28 — Д. Митрохина, на стр. 57 — С. Судейкина.

Фронтисписъ съ гравюры Абрагама Боссэ.

Обложка, надписи и заглавныя буквы — М. В. Добужинскаго.