Шторк К. **Система Далькроза** / Перев. с немецк. Р. Варшавской и Н. Левинской, под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. Л.; М.: Петроград, 1924. 134 с.

*П. П. Гайдебуров*. Предисловие 7 [Читать](#_Toc282117208)

I. Творческая личность Жак-Далькроза и его идея 9 [Читать](#_Toc282117209)

II. Метод 54 [Читать](#_Toc282117210)

III. Ритм, как средство воспитания 69 [Читать](#_Toc282117211)

IV. Ритм и музыкальное воспитание 78 [Читать](#_Toc282117212)

V. Возрождение танца 90 [Читать](#_Toc282117213)

VI. Ритмика сцены 106 [Читать](#_Toc282117214)

VII. Хеллерау 114 [Читать](#_Toc282117215)

VIII. Первое школьное празднество 124 [Читать](#_Toc282117216)

|  |
| --- |
| {7} *Вначале был ритм и ритм был в искусстве и искусство было ритмом* |

# Предисловие

В наши дни вопрос о воспитании нового человека равнозначен вопросу о новом воспитании человечества. О нем-то и говорит предлагаемая книга.

Писалась она еще до великих событий нашего времени. Идеи, которым она посвящена, тогда могли считаться признанными, но это признание придавало им не больше значения, чем кооперативному движению для судьбы пролетариата. Мировой размах, таившийся в них, был замкнут в железные тиски буржуазной цивилизации, и их великий пафос оказался насильственно приспособленным к домашнему употреблению. Таким он дошел и до нас.

Универсальность ритма, положенного в основу системы Жака, обращала силу замечательного открытия в его слабость. Частные задачи, разрешаемые системой ритмической гимнастики, легко отвлекали на себя общественное внимание от ее глубокой сущности; источник воспитательной мощи засорялся плоскими спорами и путаницей понятий, где «ритмической гимнастике» противополагалась гимнастика, как средство как средство мускульного развития, где применение идеи Далькроза к задачам театрально-художественного, музыкального и пластического воспитания грубо смешивалось с методом *обучения* искусствам, {8} где, наконец, всяческое мещанство беспрепятственно опошляло самое имя гения. То, что требовалось, было достигнуто. За деревьями не стало видно леса.

И вот из книги Карла Шторка вновь заговорил о себе сам Далькроз. Заговорил не рассуждениями и проповедями, а делом своей жизни. И теперь для нас его голос должен звучать по-новому, если мы плоть от плоти нашей суровой и сказочной действительности. Не метод, как таковой, захватывает теперь наше внимание, но сущность его идеи, как нового подхода к решению проблемы воспитания — и отдельного человека, и всего человечества. Методом ритмического воспитания назвали бы мы теперь это удивительное открытие, а предлагаемую книгу — повестью о великой идее Жака и ее живом, естественном развитии.

Отдельные страницы и даже главы, представляющие только исторический интерес, не ослабляют здесь общего впечатления. Книга в целом говорит нам, что только наша революция с ее всечеловеческим размахом и мировым значением одно способна дать делу Далькроза действенный смысл, как культуре тела и освобождению духа. Оно кажется приуготовленным к тому, чтобы волею величайшей из революций стать орудием одного из величайших ее устремлений — к перерождению человека и человечества, к возвращению его к его естественной природе.

Захотим ли мы воспользоваться этим орудием или же нас на этом пути одолеет косность, которая в других областях преодолена нами с невиданною миром дерзостью?

Покажет будущее.

На сегодня же нам остается надежда, что, содействуя распространению в России книги Карла Шторка о Далькрозе, мы хоть в малой мере способствуем пришествию в мир Нового Человечества.

*П. П. Гайдебуров*

28 авг. 1923 года.

Тепличка.

# **{9}** I. Творческая личность Жак-Далькроза и его идея

Слова поэта о том, что стремление к какой-либо цели определяет и путь к ее достижению, оправдываются порою так своеобразно, что человек, достигнув цели, едва способен распознать пройденный им путь. Всякое достижение настолько самоценно, что и первоначальный замысел, и формы, в которые он вылился, представляются тождественными. Невольно предполагаешь, будто счастливый творец ясно осознал цель с самого начала своего творческого пути и, уверенно вступив на него, пошел без всяких колебаний, тщательно обдумав и взвесив все возможности. Находясь у цели, мы без труда можем проследить путь логического развития воплощенной идеи от самого ее возникновения до последней завершенности. Если при этом мы выносим впечатление логически построенного и гармонически развитого целого, такое достижение кажется нам осуществимым единственно при условии предварительной разработки до мелочей предусмотренного плана. И если части этого целого так тесно спаяны между собою, что нельзя выключить любую из них, не нарушив этим целого, то мы предполагаем, что целое могло быть построено только с помощью некоторой системы.

{10} Никто не сомневается в том, что художественное произведение предшествует учению об эстетике, что язык рождается раньше грамматики. И подобно тому, как в действительности часто грамотеи и теоретики впадают в грубую ошибку, давая наставления творчески настроенным художникам, так же ошибочно не верить творческим потребностям гения. Способность веры в чудо — это особый дар. А гениальное создание — всегда чудо. Я думаю, Что саман глубокая и основная разница между гением и талантом состоит в следующем: талант способен творить лишь то, что всем уже понятно и всеми уже принято, тогда как для гения жизненной необходимостью является творчество новых путей, новых идей. Гениальное произведение ценно не мудростью, разумностью и предвидением, которые в нем заложены и которые найдут достойную оценку в будущем, но — непосредственной убедительностью, в которой и заключается истинное чудо. Должна существовать вечная могущественная сила — быть может, это неосознанная тоска человечества по идеалу — которая объединяет все отдельные стремления человечества в одну энергию огромной сосредоточенности. Эта энергия рождает гения для совершения предназначенного ему дела именно тогда, когда новое творчество необходимо для дальнейшего продвижения человечества по пути прогресса.

Многообразны пути, по которым человечество идет в своем устремлении к совершенствованию; многоразличны и образы, к которым манит его дух искания. Вспомним о завоевании человечеством воздуха. Сколько тысячелетий владеет человеком страстное стремление измерить бесконечные выси, этот порыв, неизменно пробуждавшийся видом орлиного полета. С полной ясностью виднелась лучезарная, манящая цель. Вновь и вновь одушевляла она на смелые приступы выси, пока желанная цель не была достигнута. Другим образцом этой всепобеждающей силы является любовь к человечеству. Тот, кто одарен такою силой, способен к упорному стремлению и к самопожертвованию. Если жизнь указывает ему ближайшую цель, он {11} быстро достигает ее. Но, достигнув, не удовлетворяется ею, и, заметив вблизи другую вершину, следует к ней; и так, все дальше поднимаясь со ступени на ступень, доходит до высоты, им даже не чаемой.

Люди, которым вручается судьба человечества, должны быть полны неутомимой жажды деятельности; для них жить значит действовать. Им чужды сомнения, рассудочность, они борются за дело и творят. Они вечно созидают новое и не боятся того, что придется исправлять и совершенствовать созидаемое.

Таким людям необходима одна основная способность к синтезу. Зоркие наблюдатели, они должны быть в состоянии взаимно сопоставлять бесчисленные единичные наблюдения, тогда как для всякого другого они бесцельны, связывать их между собою и делать из них соответственные выводы. Эта множественность, приведенная к единству, является тогда более высокой ступенью, на которой взор обостряется для дальнейшего опыта. И такой человек несомненно должен быть способен к самосовершенствованию; его внутренний рост связан с последовательным расширением и углубление его кругозора. При этом условии его личность сама по себе является залогом того, что, несмотря на видимое многообразие его интересов, им непреклонно будет преследоваться единая и значительная цель. Эта сильная индивидуальность сумеет, благодаря своей гениальности, почувствовать самое важное и существенное в скромных началах пути, открывшихся его наблюдательному взору, и потому со всей присущей ему мощью будет стремиться к осуществлению того, что при своем зарождении может казаться ничтожным постороннему наблюдателю.

Я не знаю в истории искусства лучшего примера такого рода гениального развития, как *возвращение людей к ритму Эмилем Жак-Далькрозом*. Не следует судить с чужих слов о том, что представляет собою институт в Хеллерау; надо пережить личным опытом все то, что там совершается; тогда вы убеждаетесь, {12} что чудо, осуществленное там, таит в себе и обетование еще более знаменательных и великих свершений. Можно ли при этом поверить, что прекраснейшее из достижений современного искусства могло быть создано, возникнув из самых скромных заданий, почти из намеков? Между тем это именно так, и чем больше знакомимся мы с тем, что уже сделано на этом пути, тем больше проникаемся уверенностью, как много будет достигнуто в будущем. Такова побеждающая сила осуществленной идеи.

Едва ли было бы возможно найти лучшего носителя этой идеи, чем Жак-Далькроз, к которому нельзя не питать за это чувства глубокой признательности, уважения и любви.

Самый процесс развития его идеи поражает своей незаурядностью. Первые робкие упражнения возникают в маленькой классной комнате и едва допускаются консерваторским начальством в перерывах между учебными занятиями, а достигают своего настоящего развития в Институте Жак-Далькроза в Хеллерау, самое здание которого является исключением в жалкой современной архитектуре. Еще необыкновеннее путь от первых превращений длительностей нот в шаги и от движений тактирования до телесного воплощения больших музыкальных произведений, а затем и до воспитания тела, как несравненного средства передачи художественного содержания. Но на каждой ступени этого процесса, на каждой точке этого пути Жак-Далькроз производил свои наблюдения всегда одинаково тонко и остро. Делая выводы из своих наблюдений с той гениальной смелостью, которая дарила его новыми откровениями, всегда с одинаковым чувством радости он посвящал все силы своему делу и отдавался ему с постоянно возрастающим идеализмом. Кому посчастливилось видеть этого человека за работой, тот свидетельствует о необыкновенно радостной энергии, излучающейся от него на его сотрудников. Никто не говорит об этом с таким воодушевлением, как сами его ученики, оставшиеся его лучшими сотрудниками с первых уроков по сегодняшний день.

{13} Действительно, все это надо пережить лично, чтоб обрести должную глубину впечатления. Я видел столько скептиков, уверовавших впоследствии, и столько сомневающихся, обращенных за короткое время в энтузиастов, только потому, что из взвешивающих теоретиков и отвлеченных исследователей они становились непосредственными наблюдателями. Я прекрасно сознаю те узкие рамки, которыми я должен ограничить свою работу. Я знаю, что с помощью даваемого мною исторического обзора и эстетических рассуждений я не в силах заменить то, что можно приобрести только личным опытом. Но так же дело обстоит с любым гениальным произведением искусства, вообще с любым гениальным творением, подвергающимся истолкованиям. Я хотел бы со своей стороны сделать из художественного создания Жака выводы, которые напрашиваются сами собой. Я считаю это допустимым потому, что тысячи людей способны заинтересоваться художественным произведением только при условии, если достаточно независимые и сознательные суждения со стороны сумеют возбудить внимание этих людей. Подобно тому, как история литературы, живописи и музыки не является сама целью, а лишь средством к изучению искусства, так и этой книгой мне хотелось бы в каждом читателе вызвать желание самому испытать власть ритма, возвращенного современности Жак-Далькрозом.

Эмиль Жак-Далькроз родился 6‑го июля 1865 г. в Вене. Отец его был французским швейцарцем, мать была немкой. Таким образом, в Далькрозе есть доля германской крови, если даже считать французских швейцарцев принадлежащими к романской расе. Мной не руководит сейчас ни в какой степени национальное чувство, я хотел бы только подчеркнуть, что нахожу у жителей Юры счастливое соединение романского и германского элементов, в противовес жителям Эльзаса, у которых немецкое и французское влияния большей частью находятся в противоречии, или в чисто механическом, а не органическом соединении.

{14} Благодаря воспитанию и языку, романский элемент большей частью преобладает у жителей французской Швейцарии. Но в произведениях художников, развивающихся под этим влиянием, с несомненностью обнаруживается присутствие элементов германской расы. Они отличаются пониманием ценностей немецкой культуры и определенным лирическим уклоном, который свойствен немцам. Так как в этих вопросах нет места случаю, то не случайно и то, что именно в Германии Жак-Далькроз нашел наибольшее понимание своего метода, несмотря на то, что в самом произношении Далькроза при демонстрировании им системы перед немцами чувствовалось что-то французское. Никто не станет оспаривать прирожденную легкость, ритмичность, грацию, присущую движениям романских народов. Естественно, что тот, кто вернул нам глубоко необходимую одухотворенность телесных ритмов, сам ощущал красоту человеческого движения инстинктом своей романской природы.

Жак-Далькрозу было восемь лет, когда его родители вернулись на родину, в Швейцарию. Он, рос в Женеве и там же впоследствии посещал высшую школу. Обладая абсолютным слухом, он с детства проявил музыкальные способности (вся семья отличалась музыкальностью), что и побудило родителей дать ему основательное музыкальное образование. Юноша посвятил себя музыке, посещал консерваторию сначала в Женеве, потом в Париже, но вскоре сменил свои консерваторские занятия на временную должность второго дирижера в маленьком алжирском театре.

Его пребывание в Алжире не осталось для него бесследным, так как оригинальные ритмы арабской народной музыки пробудили к себе большой интерес в молодом музыканте. Он пребывал в тесном общении с туземными музыкантами, записал много туземных мелодий, прелестных по ритмическому рисунку. Интересно отметить, что уже в это время {15} у него было тяготение к немецкой школе: некоторое время он занимался у Брукнера (по классу композиции и органа) и у Фукса в Венской консерватории. После вторичного пребывания в числе лучших учеников Лео Делиба, он вернулся в Женеву. Тут он проявил необычайную по многосторонности деятельность, совмещая в себе преподавателя, автора педагогических и научных работ, поэта и композитора.

В мою задачу не входит говорить о Жак-Далькрозе, как о композиторе, хотя он этого и заслуживает. Доныне его крупные симфонические и драматические произведения не нашли еще полного признания у немецкой критики. Я вспоминаю письма Гете к Эккерману, в которых поэт утверждает на основании личного опыта, что тот, кто находит признание в одной из областей своей деятельности, остается непризнанным в остальных. Так, композитору Жак-Далькрозу всегда противопоставляется Жак-Далькроз — великий педагог. Его мелкие произведения, детские песенки, нашли уже признание. Придет время, когда то же самое будет и с его крупными произведениями.

В музыке Жак-Далькроза нет ни гармонической, ни полифонической изысканностей — вообще, ничего надуманного. Он дает в ней то, что выливается от полноты непосредственного чувства. Это — пламенная натура, которая легко и непосредственно передает в звуках все богатство своих внутренних восприятий. Отсюда обаяние мелодии в его произведениях, — мелодии, которая свободно выливается в ритмах. Наша музыка стала очень бедной ритмически, и мы привыкли воспринимать ритм в его элементарнейшей форме. Мы много от этого теряем; это становится ясным, если познакомиться с немецкой и иноземной народной музыкой. Мы не должны слепо подражать народному творчеству, но мы должны признать, что один из основных элементов музыки — ритм — не получил у нас должного развития, тогда как другие элементы, особенно полифония и голосоведение, почти полностью использованы. Утверждая значение ритма, мы {16} отнюдь не хотим ослабить значение мелодии. Она необходима, если музыка является выразителем настоящей жизни, а не надуманным сочинением.

Доказательством того, что в творчестве Жак-Далькроза, на ряду с его ритмическим даром, не меньшее место занимает мелодия, на редкость живая — служит значительное количество его песен, привившихся в народе и в детском мире. Распространенность его детских песен, религиозных песнопений, альпийских и национальных праздничных песен (1903 г.) не имеет ничего общего с популярностью опереточных мотивов. Хотя Мы считаем, что и эти последние только потому получают такое широкое распространение, что, хотя и в карикатурной форме, в них все же ритм и мелодия занимают большое место — чего часто, к сожалению, недостает «серьезной» музыке. В то время как опереточные мотивы живут недолго, песни Жак-Далькроза с каждым годом все больше распространяются. Во французской Швейцарии они представляют собой народное достояние — они поются в каждой семье. Также и в других местностях распространенность их значительна. Оговариваемся, что распространение их может быть велико только в тех странах, где тяга населения в города не приняла эпидемического характера, так как эти песни могут существовать только там, где не потеряна родственная связь с народом и его искусством, как бы оно с течением времени ни эволюционировало. Песни Жака-Далькроза — одно из прекраснейших достижений новой немецкой музыки, и они тем совершенней, что Далькроз сам написал и слова к этим песням. И как удивительно сочетаются и сливаются слова и музыка в шутке и страдании; как глубоко, тонко, свободно они переплетаются! Особенно тонко ощущает это детская непосредственность. К сожалению, перевод детских песен на немецкий язык оставляет желать много лучшего. Поэтому слова представляют некоторое препятствие при разучивании этих песен, тогда как мелодия воспринимается легко и с любовью запоминается.

{17} Тексты этих песен отличаются тем, что они коренным образом связаны с глубиной жизненных переживаний, одинаково свойственных всякому человеку, из которых они и вытекают. Это не лирика, которая стремится к выявлению индивидуальных переживаний; эти песни родственны народной песне, настроения которой всякому понятны. В одних песнях Жак-Далькроз дает переживания, свойственные решительно всем, в других он подходит к своей теме настолько объективно, что слушатель может воспринимать драматическую сущность его произведений вполне индивидуально. Это особенно выступает в его детских песенках, которые принимают характер драматических сценок, как в старинных детских песнях, когда ребенок, играя, приобщается к мировой жизни. Ребенок любит превращать игру в представление подобно тому, как большой ребенок — народ — не высказывает даже своего глубочайшего горя в форме личного переживания и пользуется формой баллады, где рассказ ведется от третьего лица.

Другая сторона, сближающая Жак-Далькроза с народным творчеством — это его восприятие музыкального ритма. Музыка для него, в самой сущности своей, — движение. Она сочетается с некоторым действием и развивает таковое в игре так же, как и в работе.

Его артистическая натура требовала в его произведениях соединения ритмического движения с музыкой, совершенно независимо от педагогических целей и целей художественного восприятия. Но совершенно понятно, что при своеобразности и цельности его натуры педагог и художник в нем нераздельны.

Жак-Далькроз, как учитель!

Мало кто из взрослых хотел бы вернуться назад, на школьную скамью. Однако, урока Жак-Далькроза, после которого у меня не возникала бы мысль: «Еще бы раз сидеть на школьной скамье, быть учеником этого учителя»! То же самое чувство испытывают и многие другие. Благодаря Далькрозу, я ясно понял, что существует искусство воспитания, что существует педагогический гений.

{18} Имеет ли он дело с детьми или со взрослыми — Далькроз всюду видит только индивидуальности. С поразительной подвижностью умеет он приспосабливаться к своим ученикам. Я многократно видел его на контрольных уроках, вводимых им в курсы других преподавателей, где он имел дело с учениками, совсем до этого не знавшими его или видевшими один-два раза. Через несколько минут создавалась связь между ним и учениками, а через короткое время ученики проявляли такую живость, веселость и привязанность к нему, которые могли бы пробудить зависть у других учителей, если бы и эти последние не были учениками Жак-Далькроза, покоренными своеобразной мощью этого человека.

Источники его мощи — любовь и радость. Вся тайна развития этого художника, — как он посвятил себя своему методу, как он его выработал, — заключается в его большой любви, любви к искусству, которому он служит с неутомимой преданностью; любви к каждому отдельному ребенку и ученику, который ему доверяется; наконец, в большой любви к человечеству. Силу же для своей необыкновенной энергии он черпает из жизнерадостности своего существа, которая сама поддерживается прекрасным выполнением принятых им на себя обязанностей и желанием всецело посвятить себя всему, что он однажды признал прекрасным. Никогда, после целого ряда уроков, не видел я его ворчливым или угрюмым. Он бывал, может быть, уставшим — но всегда радостным. Радостно, восхищенно говорит он тогда о своих учениках. Им он приписывает все, а не себе. И в то время как для наиболее творческих индивидуальностей преподавание является пыткой, для него — это счастье, так как он и на уроках творит. Павел Бепле, который его хорошо знает, рассказывает, как однажды Жак-Далькроз во время перерыва среди занятий, сказал ему: «Oh! J’adore mes lesons de solfege» («Я обожаю мои уроки сольфеджио»).

{19} Жак-Далькроз пользуется всяким случаем, чтобы укрепить связь со своими учениками. Он не только готов с каждым из своих учеников говорить во всякое время, но устраивает и общие беседы, отвечая на мнения, письменные суждения и вопросы учеников по поводу текущих занятий. Кто был в Хеллерау, тот знает, что там чувствуешь себя, как в большой семье. Дух взаимного доверия и благожелательности оживляет всех, и Жак-Далькроз всеми силами старается укрепить и усилить этот дух. Не допуская переутомления и перенапряжения у вверенных его попечению учеников, он, тем не менее, требует для работы человека целиком. Постоянно говорит он своим ученикам, что настоящее искусство заключается в умении правильно распределить день и настойчиво концентрировать свое внимание на исполняемом. Он без устали борется с эгоизмом и с мелочным стремлением к внешней, блестящей виртуозности. Со всею силой будит он социальное чувство.

Он говорит:

«Мои дорогие ученики и ученицы! Человечество идет по пути своего развития столетиями, и сегодняшние поколения берут из рук предшествующих бремя жизни, чтоб нести его и затем передать новой смене. От воли каждого в этой цепи зависит сделать эту ношу легче или тяжелей, более или менее ценною — и долг каждого человека облегчить ее и сделать значительной. В тот день, когда каждый из вас поймет, какое место он занимает в истории человечества, в этот день он поймет всю необходимость и ценность воспитания. Охотней и радостней освободится он от оков условностей, если противопоставит этим оковам свое духовное и телесное развитие. Какими ошибками, какой фальшью переполнена еще и до сих пор наша система воспитания! Не отдавая себе отчета в том, что делаем, мы даем детям неправильное объяснение большинства явлений, подчеркиваем некоторые вопросы, умалчиваем о других, мораль смешиваем с {20} лицемерием, а напряженную борьбу за истину с преследованием ее, как вредного и ложного заблуждения. Но все же, достаточно только бросить взгляд на сделанные уже завоевания, чтобы появились новые силы и чтобы окрепла наша воля к новым достижениям. Ни одно из усилий не остается бесплодным, и самое слабое из них имеет свое значение и свои последствия. Будем же двигаться вперед, не обращая внимания на противодействие и равнодушие. Мы чувствуем свое сродство с теми, кто стремится сделать жизнь светлой и радостной, и мы надеемся передать нашим потомкам ношу более легкой, чем та, которую мы унаследовали».

«Положение, в котором находитесь вы, мои дорогие ученики необязательных курсов (dilettanten Kursen), легче и приятнее, чем у остальных слушателей. Эти оставили свои семьи, пожертвовали своими удобствами, чтобы несколько лет провести здесь в упорном труде. Вам, покинувшим свой “дом”, домашний уют, и нередко тоскующим по нем, говорю я, что ваша работа и дружба с товарищами по работе должна быть вашим утешением. Вам необходимы развлечения, и я хотел бы, чтобы вы находили их в искусстве. Бесцельное времяпровождение, болтовня, пустые развлечения, может быть, и приятны, но не надо забывать, что “после праздника — похмелье”, и можно сказать уверенно, что пустые развлечения утомительнее тех, которые влияют на развитие наших способностей. Идите в театр, в концерт и отдайтесь целиком наслаждению; если же вы после захотите анализировать то, что вы видели или слышали — это будет новой работой, которой вам хватит на целый день. В вашем возрасте вам необходимы такие развлечения, в которых вы могли бы целиком отдаться художественному впечатлению; поэтому, если несколько человек из вас пойдут в театр или концерт — то по окончании возвращайтесь домой, чтобы не рассеивать полученных впечатлений. Впечатление спектакля или концерта способно само по себе питать и поддерживать в вас святой огонь {21} вдохновения. Неистощимые разговоры и общее мнение имеют смысл только после основательного изучения предмета. Нужно действовать, прежде чем критиковать; дело — важнее слов. Впоследствии будет еще достаточно времени, чтобы вывести эстетические рассуждения. Отдайтесь всецело искусству, проникнитесь им совершенно, вместо того, чтобы разбираться в нем с помощью сухого анализа. Доверьтесь искусству без оглядки и не слушайте никаких предвзятых суждений. Старайтесь понять взгляды других, но прежде всего держитесь своих собственных, если вы их имеете, или старайтесь приобрести их, если их нет у вас. Но эти ваши убеждения должны быть не надуманными, а непосредственными и самостоятельными. Не слова создают убеждения, а темперамент. Необходимо, однако, чтобы воспитание приучило нас к способности внутреннего созерцания, с помощью, которого и формируется истинное суждение. Вы должны без колебания отдаваться вашим естественным увлечениям, но избегайте при этом всяких излишеств. Я хочу вас предостеречь от опасности, кроющейся в слишком большой возбудимости; она обусловлена отсутствием внутреннего равновесия. Самое важное — быть здоровым душой и телом. Разве не бесспорно, что здоровое тело благотворно, влияет на состояние духа. Поэтому я прошу вас: чтобы избежать излишеств и переутомления, поддерживайте порядок в вашей жизни. План занятий, правильно составленный и строго выполняемый, дает ясность духу и обеспечивает успех.

Если вы нашли товарищей в общей работе, то, прошу вас, не ограничивайтесь общением только с ними, не замыкайтесь группой и не пренебрегайте возможностью изучить и других товарищей.

Я бы очень хотел, чтобы то один, то другой кружок (подобно тому, как мы это делали при посещении музея) организовал бы от времени до времени, хотя бы каждые две недели, прогулки или, собрания, на которых присутствующие занимались бы общим чтением или музыкой. Это служило бы лучшим поводом узнавать друг друга.

{23} Не ждите, пока другие придут к вам, а сами проявляйте инициативу. Очень часто мерещится равнодушие там, где отсутствует только первый шаг к знакомству. Так часто в жизни обманывает кажущаяся недоброжелательность; одного слова было бы достаточно, чтобы разъяснить недоразумение.

Что касается отношений, которые должны иметь место между вами и мной, то и здесь дело обстоит точно так же. Я вам, конечно, уже говорил и вновь повторяю: прежде всего необходимо, чтобы между нами возникли узы дружбы. И они могут быть созданы только взаимным доверием.

Вы должны понять, что я, при большом числе учеников и учениц, не могу завоевывать личное доверие каждого из вас по отдельности, а потому вам надлежит прийти ко мне.

Вы видите, что я чаще разговариваю с одними, чем с другими, и я замечаю, что некоторые из вас принимают это так, как будто я их выделяю. Однако, это совсем, не верно! Я интересуюсь всеми одинаково. Но, понятно, я говорю чаще с теми, кто сам приходит ко мне, кто мне открылся, доверил свои желания, свои надежды, свои разочарования, все свои мелкие страдания и радости, кто проявляет интерес к нашему общему делу. Не в праве ли я считать, что те, кто не приходит ко мне совсем или приходит только, чтобы жаловаться — что они не испытывают потребности в моей дружбе?

Является ли моим долгом будить эту потребность? — Несомненно. Однако, как же я могу сделать это иначе, чем обращаясь ко всем вместе с моими маленькими докладами, или на уроках отвечая на отдельные вопросы? Это единственный шаг к сближению, который я в состоянии сделать. От вас зависит сделать следующий за этим шаг. И если я не все желания смогу удовлетворить, если я буду вынужден запретить одному переход в другой класс из того, в котором он записан, другому — освобождение от того или другого урока, или если я сделаю на уроке замечание кому-нибудь за что-либо, то — я думаю — вы поймете, что я всегда действую только во имя блага. Конечно, я могу ошибаться. Я могу считать ученика равнодушным, хотя он только застенчив; ленивым, хотя на самом деле он только лишен должной систематизации своего труда. Но и здесь достаточно было бы одно жать недоразумений. Я прошу вас об одном: указывать мне на мои ошибки. Мы никогда не прощаем себе несправедливости, которую осознали. Быть может, и вы будете ошибаться, приписывая мне дурное настроение, когда у меня всего только головная боль, или думая, что я недоволен вами, когда я только недоволен собой. Эти ошибки неизбежны. Самое главное заключается не в том, чтобы никогда не ошибаться (что невозможно), а в таком образе действий, при котором ошибки не имели бы плохих последствий; таким образом наше обоюдное желание должно заключаться в том, чтобы все мои ошибки по отношению к вам так же, как и ваши по отношению ко мне, не оставались не разъясненными. Поймите одно, мои дорогие ученики и ученицы, за исключением радостей собственной семьи, я не знаю высшей, чем та, которую дарит мне моя преподавательская деятельность; и если меня постигнет по вашей вине разочарование, то это будет для меня источником действительного страдания. Мои сочинения, которые меня до сих пор всецело занимали, отступили на второй план, и даже моим старейшим и любезнейшим друзьям я не посвящаю столько мыслей, как вам, если они и принимают участие в моих педагогических планах. Моя жизнь целиком посвящена вам, и все мои помыслы направлены к тому, чтобы научить вас в самих себе находить источники великой радости, разбудить в вас благороднейшие инстинкты, развить в вас по мере моих сил высшие стремления — стремления быть полезным человечеству. Я буду считать себя у цели, *когда вы, достигнув зрелости*, сделавшись гармоничными и сильными, решительно и доверчиво посвятите себя служению искусству и обществу. И так как знаю, что даю все, что могу дать, то я думаю, что имею право требовать от вас, чтобы вы ко мне относились {25} с полным доверием, пока вы находитесь под моим руководством, и чтобы вы бодро и терпеливо боролись со своими недостатками, которые я помогу вам обнаружить».

Затем он отмечает различные типы своих учеников: слишком чувствительных, которые в то же время всегда робки; слишком возбудимых, которые вредят себе, своей опрометчивостью; слишком увлекающихся, которые становятся высокомерными фанатиками.

«Эти последние находятся в самом тяжелом положении, так как они не чувствуют потребности в поддержке со стороны других, и я не могу их жалеть, так как они сами не хотят признать своей болезни, и никто не может их убедить в заблуждении. О таких людях я никогда не заботился и дальше буду с ними бороться, так как они бесполезны и потому опасны. Они думают, что достигли цели, и потому не движутся вперед. Если же и движутся, то только благодаря атавистической силе, которая действует в них бессознательно и потому не является их заслугой. Во всяком случае, они не нуждаются в помощи и душевной поддержке. Я же люблю и уважаю только тех, которые знают, чего они хотят, и кто стремится к самосовершенствованию, чтобы быть полезным своим ближним. Я сюда не отношу людей, наделенных большими терпением и силой духа, которые, однако, неправильно понимают значение искусства для человечества, и чье художественное восприятие возбуждается только внешней формой, действующей только на ум. Эстеты (назовем их собственным именем) меня не интересуют, так как для них искусство не есть средство для закрепления всех наших ощущений, не есть язык, который способен выразить глубочайшие чувства. Для них искусство является формой даже тогда, когда эта форма скрывает настоящее глубокое чувство. Волнение, создающееся от восприятия художественных произведений, они объясняют исключительно раздражением нервной системы. Я буду охранять вас, мои дорогие ученики и ученицы, от всякого эстетствования, будь то в области музыки или пластики. Есть музыканты, слух которых постоянно нуждается в сильных ощущениях, в необычных звучаниях. Они не умеют ценить того главного свойства музыки, что она общепонятным языком внушает людям простые и правдивые чувства, которые возникают из глубоких жизненных источников человеческого “я”. Конечно, в музыке чувства эти углублены и украшены звуком и ритмом. Точно так же есть художники, живописцы и скульпторы, специальностью которых является движение тела. Они вдохновляются только внешним видом человеческого тела, красотой его форм, блеском его одежд, гармонией движений; они забывают, что тело является только выражением вечных истин, душевных движений и запросов духа. Конечно, этот инструмент доведен до высокой степени совершенства. Конечно! Тело должно быть сделано гибким и сильным, достойным показать себя во всем блеске, при сияющем свете дня; должно быть достойно украшенным всеми нюансами, возникающими из борьбы света и тени и чарующими прелестями цветового спектра. Конечно, вполне законно восхищаться законченными формами организма, красота которого совершенствуется благодаря постоянному упражнению мышц. Но я никогда не устану повторять, что вся эта красота ничего не стоит, если не служит для выражения вечных истин; что все эти формы ничто, если они отражают душу, и что все эти движения не нужны, если они не проникнуты бесчисленными ритмами сознанья. Я учу вас не краснеть за свое тело и бороться с предрассудками. Учитесь смотреть на свое тело, как на чистейшую форму красоты. Только для извращенного взгляда тело лишено чистоты. Но при этом остерегайтесь поддаться безбожному культу своего тела. Уважайте его только, как сознательного и бессознательного выразителя чистых и правдивых чувств, как проводника глубоких и неудержимых вдохновений, как прекрасную вазу, в которой распускается жизнь, прекраснейший цветок которой — любовь. Будьте чисты и работайте над самоусовершенствованием, Совершенствуйтесь, чтобы помогать и другим совершенствоваться. Помните каждую минуту вашей жизни, {26} что ваше тело, ваше сознание, ваша душа есть результат — сильнейших напряжений, роста и развития тысяч веков, что вы зависите от прошлого, и что будущее зависит от вас. Ваш долг — думать о человечестве завтрашнего дня, уравнивать форму для ваших будущих успехов, любить друг друга от всего сердца, чтобы стать сильнее, чище, сознательнее и художественно-восприимчивее, чтобы завещать потомкам более достойные инстинкты, более глубокие чувства и более совершенное счастье. Если вы так сбудете действовать, то вы будете действовать в интересах и вашего собственного счастья. Нет ничего более великого, как сеять прекрасные семена и готовить радости для других».

Из другого обращения Жак-Далькроза, которое было напечатано в ежегоднике «Ритм», я приведу еще следующие его слова:

«Я уже сказал: нельзя ничего создать, что имело бы продолжительную ценность, если не знать самого себя. Единственно живое искусство лишь то, которое вырастает из действительно пережитых восприятий. Точно так же и обучение, мои дорогие ученики! Нельзя развивать других, не испробовав всех возможностей собственного развития. Необходимо прежде победить самого себя, усовершенствоваться, подавить дурные инстинкты, укрепить хорошие и на место примитивного человека природы поставить совершенное создание воли и сознания своих сил. Только по степени собственного развития можно заставить и других двигаться вперед в том же направлении. Поэтому я считаю преувеличенным мнение, высказанное в одном из ваших писем, будто бы тот, кто хочет быть преподавателем ритмической гимнастики, должен быть прежде всего гениальным человеком, одаренным к тому же исключительными педагогическими способностями, и что, кроме того, он должен быть художником не только в музыке, но и вообще во всем. По-моему, не необходимо быть гением, чтобы учить других. Безусловно необходимо лишь твердое убеждение, воодушевление, сила воли и радость. Но все эти качеств исходят в равной мере от самообладания и самопознания.

{27} В этом смысле от всего сердца присоединюсь я к заключительным строкам письма того же ученика. Он пишет: “Учитель ритмической гимнастики должен чувствовать радость жизни, любить своих ближних и быть готовым работать для них. Так много заурядных людей собирается сделаться преподавателями. Но будут ли они в состоянии продолжать дело? Учитель ведь должен иметь вдохновение. Он должен быть способен увлекать за собой учеников, должен пытаться по мере сил своих двигать дело вперед”. Конечно, для развития нашего дела необходимо распространять его среди младших поколений, несмотря на то, что оно само по себе еще не является вполне разработанным. Необходимо зародить в учениках стремление к прогрессу вообще, разбудить в них личность, пробудить желание развить в себе все дары природы. Не так важна гениальность учителя, как то, чтоб он был способен выявить гениальность, скрывающуюся в его учениках. Самое важное, чтоб могучий волевой импульс переходил из поколения в поколение. Очень плохо, конечно, что этот инстинкт еще нужно будить в людях. Мы переживаем время, которое не умеет в достаточной мере оградить себя от влияния прошлого, настоящего и будущего. С самого раннего возраста необходимо сродниться с мыслью, что мы сами являемся господами собственной судьбы, что наша будущность зависит лишь от победы над самими собой. Даже слабейшие из нас должны во что бы то ни стало помогать в работе создания лучшего будущего. Жизнь и рост одно и то же. Наш долг развивать примером собственной жизни грядущие поколения. Дерзайте и берите на себя вместе с тем ответственность, которую на нас возлагает природа, вменив себе в обязанность собственное обновление. Таким образом, мы станем работать над созданием прекрасного человечества…»

{28} «Некоторые из учеников сообщают мне о существующем во многих местах отвращении к нашему методу, о невежестве публики, о ее выжидательном отношении и недоброжелательстве. Это меньше всего печалит меня. Совершенно естественно, что, пока еще нас не все понимают, наши ритмические упражнения служат иногда мишенью для насмешек, что наши гимнастические костюмы кажутся экстравагантными. Испорченные или слабые духом люди в своих суждениях о чем-либо новом падают под тяжестью вековых предрассудков. Они не могут понять, что наши намерения и поступки, несмотря на босые ноги и трико, чище этих героев добродетели с совершенно спрятанными телами и больными, иногда грязными, мыслями. Точно так же трудно понять им, что физические упражнения, которыми мы занимаемся, имеют в виду не только культуру тела, но и освобождение нашего духа. Какое нам дело, впрочем, до кривотолков и мыслей людей, не испытавших того, что мы испытали! Разве мы не уверены в том, что истина с нами? Разве наша совесть не чиста? Разве мы не чувствуем, что наш дух просветляется? Разве мы не стали чище, сильнее, живее, сообразительнее и естественнее прежнего? Разве мы не видим, как приподнимается завеса условностей, за которой скрывается человечество прекраснее и сильнее нашего? Уверяю вас, ничего не значит, что еще так много людей, которые так крепко держатся за традиции, что не могут нас понять. Мы составляем кучку энтузиастов, умеющих работать для будущего. Эти священные узы связывают нас. Правда, нас пока еще мало, но это не важно. Тем крепче наша взаимная любовь. Мы ведь будем расти, мы уже и сейчас выросли. Взаимная любовь, делающая нас такими сильными и могучими, в непродолжительном времени передастся и другим людям, а с нею вместе и любовь к искусству, прогрессу и жизни. Но надо остерегаться легкомысленности. Мы должны знать, чего мы хотим и куда идем».

Прислушаемся еще к его словам о радости. Он напоминает своим ученикам, что надо остерегаться «развлечений». Настоящим художникам не нужно развлечений, чтобы отдыхать от работы — они нуждаются {29} только в радости, а радость дается им их работой.

«Я люблю, радость, потому что в ней жизнь. Я проповедую радость, потому что только она дает возможность создавать полезные и долговечные произведения. Развлечение же лишь возбуждает и раздражает наши нервы, вместо того, чтобы возвышать душу. В жизни художника такое развлечение излишне. Конечно, иногда можно дать себе волю, и я меньше всего собираюсь защищать прописную мораль, дисциплину, как учение, педантичность которого уснащена предписаниями монастырской строгости. Если я и допускаю, что иногда можно дать себе волю и от всего сердца плясать и смеяться, забыть всякие правила — то все-таки я убежден, что развлечение не должно быть ежедневной потребностью. У здорового, живого, деятельного существа радость каждодневных забот и воодушевление от сознания исполненной работы скрашиваю жизнь, прогоняют усталость, проясняют настоящее и будущее.

Дорогие мои художники-ученики! Воспитывайте себя так, чтобы не нуждаться в развлечениях. Разве не мучат вас иногда угрызения совести? Вот вам и лучший пробный камень. Когда просыпаетесь вы бодрые и жизнерадостные? Тогда ли, когда вы накануне, после дневного труда, сделав некоторые заметки в дневнике, своевременно пошли спать, или же после более или менее оригинальных споров об эстетике? Или же — что то же, к сожалению, бывает — после того, как накануне критиковали ваших товарищей и наши уроки? Вы так хорошо умеете говорить о силе воли. Не попытаетесь ли вы эти правила благоразумно применить к собственной жизни? Я знаю многих учеников, которые говорят мне после каждой лекции, что они совершенно со мной согласны, но, поставленные лицом к лицу перед требованиями жизни, они трусливо идут в противоположную сторону. Они разделяют мои слова, но не могут выполнить того, на что эти слова указывают. Называющие себя учениками ритма, в своей личной жизни являются жалкими существами без {30} ритма, энергии, порядка и воли. Для каждого здорового и ритмичного существа, т. е. для каждого, кто себя знает и умеет применять свои способности, усталость не должна существовать. Мы все уже так созданы, что стоит только нам чего-нибудь серьезно пожелать, как являются и потребные для этого силы.

Учитесь одновременно думать о вчера, сегодня и завтра, учитесь уравновешивать свои наличные силы по опыту прошлого и с мыслью о будущем. Тогда исчезнет усталость. Не забывайте, что вы сами судьи и вершители собственной участи. Мне не жаль вас, когда вы, здоровые и сильные от природы сами изнуряете себя. Вы это заслужили. Об одном только прошу я вас: если состояние усталости, в котором вы сами виноваты, так сильно удручает вас, оставьте неблагоразумно избранное поприще. Воспитатель не имеет права уставать. Он обязан служить для других примером нормальной, здоровой и сильной жизни. Что же касается остальных, устающих по неопытности, потому что в их работе еще нет ритма, пусть они приходят ко мне в минуты усталости и упадка духа. Я ощущаю громадную потребность помочь вам, заставить вас понять, что можно научиться жить радостно, не испытывая усталости. Радость, о которой я вам говорю, зависит не от внешних причин или каких-нибудь исключительных обстоятельств: она является длительным состоянием нашего существа. Этим отличается радость от веселья. Она не зависит от какого-нибудь случайного события, составляет нераздельную часть нашего организма и не всегда сопровождается смехом, как веселость; внешне она может быть совершенно незаметной. Эта радость живет в сокровенных тайниках нашего организма, где все творческие силы индивидуальности цветут и дают плоды. Эти силы нельзя растрачивать зря. Им нужно дать верное направление, ничем не подавляя их. Радость зарождается в нас, когда мы освобождаемся от состояния угнетенности и понимаем, на что способна наша воля, убеждаемся, что мы в силах преодолеть все {31} препятствия, нагроможденные в нас атавизмом и, наконец, как только мы в сознании планомерного развития наших способностей можем от времени до времени прерывать работу для необходимого отдыха, без боязни остановиться в этом развитии или даже пойти назад.

Таким образом, состояние радости вызывается в нас чувством ответственности и освобождения, ясным сознанием творческого начала, равновесием наших естественных сил, гармоничным нашим “хочу” и “могу”. Оно зависит от наших врожденных и приобретенных творческих способностей. Оно растет вместе с ними, чем больше мы освобождаемся от оков, тяготеющих над нами с момента рождения. Способность ясного самосозерцания, во всяком случае, рождает в нас чувство освобождения и оживленное общение не только между воображением и исполнительными органами, между восприимчивостью и нашими чувствами, но и между отдельными группами живущих в нас ощущений и чувств. Под влиянием радости мы быстрее овладеваем нашими мыслями, скорее и яснее взвешиваем будущие поступки и легче определяем, может ли наша настоящая деятельность обеспечить нам будущность. В радости сила и свет; только у немногих людей свет светит от рождения. Мы же обязаны путем продолжительных усилий зажечь в наших темных душах искру этой радости. Пусть сначала она боязливо мерцает, порой даже гаснет, постепенно она загорится и даст достаточно света и тепла. Со дня на день будет этот светоч теплее, лучезарнее и благотворнее. Он озарит не только наше настоящее, но и будущее; он укажет нам путь, по которому мы должны идти. Мы не можем получить этот свет извне. Он зарождается в нас самих и излучает наши лучшие силы. Он не может оставаться в нас скрытым. Неудержимо сияет он и освещает окружающих, наших близких и, наконец, даже тех, которые оказались нам совершенно безразличными. Разве мыслимо обладать таким светом и не иметь потребности {32} поделиться им с другими. Как возможно сохранить лишь для себя одного то, что с такой силой, с такой удивительной стремительностью выливается из первоисточников нашего я. Чем больше сокровищ накопляется в нас, тем сильнее ощущаем мы потребность поделиться ими с неимущими. Прочтите маленькую брошюру Анри Буа: “Радость и действие” (Henri Bois: “Joie et action”). Вспомните марафонского воина, сердце которого пылало желанием как можно скорее сообщить своим братьям радостную весть; не щадя сил бежит он — и умирает от изнеможения в момент передачи известия. Но он умирает с радостью исполненного долга. Точно так же и мы не станем эгоистично наслаждаться силами, созданными в нас трудом и радостью: щедрой рукою будем мы делиться с нашими ближними».

Я полагаю, что лучшей характеристикой Жак-Далькроза, как учителя, служат его собственные слова. От них веет необыкновенной живостью Жака, его пылкостью, которая так заразительна. К сожалению, печатному слову недостает красноречивой мимики живого Жака, выразительности его голоса и в особенности его лукавого юмора и меткого остроумия, которые часто приходят ему на помощь в изложении его идей на благо его ученикам и ему самому.

Но не слова выявляют учителя, а его дела. К ним мы и должны перейти.

В 1892 г. Женевская консерватория приглашает в качестве преподавателя гармонии Жак-Далькроза, завоевавшего к этому времени широкую известность. Он надеялся найти в среде настоящих музыкантов вполне серьезную постановку преподавания; но, к большому его разочарованию, то, что он признавал частностями, здесь возводилось в правило: музыкальное образование преследовало единственную цель вырабатывать отдельные способности, не заботясь о соответствии их с внутренними потребностями учеников. Профессора вырабатывали в них средства выразительности, не думая о содержании, которое {33} должно было быть выражено этими средствами. Добивались умения, но не искусства. Одним словом: работали над следствием, забывая о первопричине. Обучали игре на инструменте, пению песен, но не беспокоились о том, действительно ли обучаемые так полны внутренней музыкой, что им необходимо знание этих средств выразительности. Понятие «музыкальной одаренности» определялось второстепенными факторами; основным требованием внутренней музыкальности пренебрегали или не обращали на него внимания, считали присутствие его само собой разумеющимся.

Между тем ежедневный опыт указывал, что музыкальность даже у технически продвинутых учеников или вовсе отсутствует, или понижена, но, во всяком случае, систематически не культивируется. Оказывалось, что часто сильно подвинутые ученики, много лет занимавшиеся музыкой, совершенно не справлялись с ритмическими проблемами, а воспитание их слуха оказывалось недостаточным для решения совсем элементарных задач. Почти готовые музыканты, удовлетворительно передававшие музыкальные вещи, как по нотам, так и наизусть, не умели воспользоваться своими знаниями для самостоятельного выражения своей собственной музыкальной мысли. Не напоминают ли такие музыканты людей, которые, обладая даром речи и умея читать, все же не в состоянии выразить мыслей словами. Конечно, здесь идет речь только об элементарном умении выразить свои мысли. От этого умения до художника слова и до поэта — путь далекий. Но та же параллель и в музыке: кто владеет основными музыкальными элементами, нотами, аккордами и ритмом, тот может выразить свою музыкальную мысль. Отсюда до композиторства — огромный путь, и он может быть преодолен только при условии творческой одаренности.

То, что в области речи казалось немыслимым — в сфере музыкальной принималось, как нечто естественное. Доказательство этому — школа. Детей обучают элементам языка или математике так, чтобы они {34} потом умели словесно выражать свои мысли и самостоятельно разрешать задачи практической жизни. Между тем в музыкальной области нигде не преследуется цель развития музыкальных способностей, а детям преподносятся просто песни; точь‑в‑точь как если бы обучение языку состояло из заучивания нескольких стихотворений, а обучение грамоте ограничивалось запечатлеванием букв и словесных образов.

Интеллектуальный уклон школы сохранял такую же ошибку в другой отрасли эстетического воспитания — в рисовании, не развивая способности видеть и зарисовывать видимое в пространстве. Но позже по отношению к рисованию школа пошла по другому пути. Однако в худшие эпохи академизма высшие художественные школы изобразительного искусства так же теряли из виду самое существенное в вопросах художественного воспитания, как это делали консерватории в области воспитания музыкантов.

Жак-Далькроз не мог остановиться на общепринятом пути. Он был слишком творчески настроенной личностью, чтобы в хороших технических возможностях видеть что-либо иное, кроме средства для создания искусства. Его многосторонние дарования предохраняли его от часто встречающейся ошибки односторонне одаренных музыкантов — от переоценки необходимости для каждого игры на инструменте. Жак, будучи сам композитором, пользовался в своем творчестве музыкой, поэзией, и мимикой, объединяя их для воплощения создавшихся в его воображении образов; но он не забывал, что самое существенное в вопросе творчества — это не богатство средств, а внутренние способности к искусству. Так же и в учениках Жаку хотелось прежде всего воспитать эту внутреннюю восприимчивость к искусству. Уметь же владеть инструментом, т. е. сделать его средством выразительности, это лишь следствие развития внутренних способностей.

{35} Одно было ясно Жаку с самого начала: дело не в создании пианистов, скрипачей или певцов, а в воспитании музыкальных людей. Музыкальный же человек сумеет найти средства, знания, чтобы выразить звучащую в нем музыку. Преподавание должно начинаться не с изучения игры на инструменте, но воспитанием тех качеств в человеке, с помощью которых он мог бы использовать инструмент, а именно музыкальности.

Итак, дело идет о воспитании музыкальных первооснов. Мелодия и ритм суть основные составные части музыки; восприятие их, следовательно, является основным условием музыкальности. Музыкальный слух и ритмическое чувство считаются необходимыми предварительными данными при музыкальном образовании. При отсутствии этих качеств у детей учитель отсоветует родителям давать детям специальное музыкальное образование. И если опыты в отдельных случаях указывают, что дети, проявляющие себя вначале неспособными, позже в процессе развития, наоборот, выявляют одаренность, то все же обыкновенно принято считать, что эти способности являются прирожденными. Как исключение, бывают случаи, когда абсолютный слух и ясное чувство ритма сочетаются с поверхностной музыкальностью. Но на это не обращают должного внимания и, наоборот, считая, что слух и чувство ритма являются врожденными качествами, им не помогают развиваться. Предполагается, что они разовьются сами собой, попутно с игрой на инструменте, с чего и начинают. При игре на рояле, не влияющей на развитие слуха, как такового, часто достигается результаты прямо противоположные: вырабатывается механическое изучение музыки способностей. Вследствие этого музыкальные педагоги часто рекомендуют укреплять музыкальный слух при помощи пения, прежде изучения игры на инструменте.

Жак-Далькроз также исходил из развития слуха. Неспособность сознавать звучание, разбираться в музыкальных элементах высоты и сочетания аккордов, что необходимо для определения тональностей — {36} невыносимо даже у технически вышколенных музыкантов. Поэтому Жак повел курс сольфеджио, который проводился, как подготовительный элементарный курс для всех учеников во французских и бельгийских консерваториях. При таких групповых занятиях преподаватели обычно дирижируют или предлагают тактировать самим ученикам для внесения наибольшей стройности в исполнение. Многие это делали, но только педагогический гений, отличающийся способностью к выводам из своих наблюдений, сумел создать из них новый путь.

Жак-Далькроз наблюдал, что движения тактировки во время пения вызывали в учениках мышечное ощущение музыки, как бы связь с этим бестелесным миром. Ученик, который умеет открыть себя учителю, является лучшим его сотрудником. Ученики подтвердили Жаку, что движения тактировки давали им ощущение созвучания, «слияния всего их существа с музыкой» и создавали радостное настроение, убеждающее их в том, что сочетание музыки и движения является чем-то прекрасным. От внимательного взора учителя не ускользнул тот факт, что тело при этом казалось как бы охваченным движениями тактировки, что усиливало ощущение музыки.

Естественно, что огромное значение для последующих выводов имело художественное чутье учителя. В нем самом должно было быть сильно развито чувство связи звука и движения. Доказательством тому служат его музыкальные сочинения, возникшие без всякого отношения к его педагогическим задачам. Его «Детские песни» были, несомненно, подвижными играми. Возникли ли они вследствие его тонкого знания детской души, или от понимания того чувства радости, которую испытывает ребенок, когда он кого-нибудь изображает или когда он, здоровый, жизнерадостный, сопровождает свою речь, рассказ или песнь движениями и рук, и ног, и всего тела — во всяком случае учитель познал значительность связи между воспроизведением звука и одновременным движением тела. Это привело его к сочинению «Мимических {37} песен» для своих студентов консерватории. В них недоставало драматического содержания «Детских песен», а потому выдвинулся чисто музыкальный элемент. «Мимические песни» могли быть хорошо воплощены в движении. Тонкое наблюдение учителя, при всей живости его темперамента, подметило, что движение и звук только сопровождают друг друга, а не сливаются органически.

Я выше отметил, что необходимым условием полного развития системы служила универсальность Жак-Далькроза в том смысле, что он является художником, проявляющим в различных видах искусства единую волю и прибегающим ко всему многообразию выразительных средств только для возможно более яркого выявления художественного содержания. Для Жака стихи не возникали без мелодии. Оба элемента были необходимы для выражения поэтической мысли. И мимика появилась в его песне не для сопровождения музыкального рисунка и не в помощь логическому смыслу текста; его мимические песни должны были служить одновременно словесным и звуковым средством выражения художественной идеи.

Если бы Жак-Далькроз не отличался такою универсальностью, он легко увлекся бы побочными задачами. Одна из них с самого начала встала на его пути. Его «Мимические песни» привели Жака к изучению жеста, красоты линий в изобразительном искусстве. Каждое новое впечатление в этой области превращалось у Жака в музыкальную игру. Легкость такого превращения представляла опасность: она могла вызвать увлечение внешним сочетанием музыки с движением. Таковым является большинство современных реформированных танцев. От такой опасности предохранила Жак-Далькроза его внутренняя устойчивость. Но и в противном случае он пришел бы к систематизации телодвижений, создав из них самостоятельные средств выразительности, а не подражание готовым образцам. Другая опасность на пути Жака состояла в том, что {38} красота вновь открытых ритмических рисунков могла увлечь Жака исключительно на путь творчества чистой музыки. Иной крайностью могло быть желание создать из проработанного материала узко-музыкально-педагогическую систему, которая, вероятно, имела бы не менее права на существование, чем большинство других, так часто создаваемых систем. У оперного композитора могла бы возникнуть мысль использовать новые искания на пользу театра и таким образом занять место среди реформаторов сцены.

Но Жак-Далькроз — учитель в лучшем смысле этого слова: он строитель человечества. Доверие к нему его учеников сделало для него начатую работу обязательством. Он хотел вырабатывать музыкальных людей, какое же отношение имели к этому все вышеуказанные цели? Следовательно, надо было противостоять соблазну этой игры с красотой и взяться за серьезную работу, которая ведет к далекой, невидимой, но предчувствуемой цели.

*Движение и музыка* во всех упражнениях, о которых мы упоминали, шли параллельно друг другу; движение сопровождало музыку. Но надо было достигнуть органического слияния обоих элементов для создания единого естественного средства для выражения внутреннего художественного образа. Откуда появилось это сочетание движения с музыкой? Оно появилось, видимо, для преодоления инертности нашего тела. Его надо было воспитать в духе музыкального движения. Основа же такого воспитания — ритм. Дело, шло, значит, о *ритмическом воспитании тела*. Самая оживленная эстетическая игра, самое воодушевленное подражание позам, признанным искусством полными красоты и выразительности, даже разложение этих движений на их составные элементы и обработка их, все это бесполезно. Существенно было дать телу такую культуру, чтобы оно было в состоянии во всякое время следовать ритмическому порыву и таким образом сливалось воедино с любой музыкой.

Органическое *совпадение музыки и движения* является центром метода Жак-Далькроза, этим отличается его метод от всех других попыток. Здесь мы обнаруживаем ту его особенность, которая делает {39} метод самостоятельным, независимо от того, насколько другие системы были известны Жак-Далькрозу. Я упомяну здесь о наиболее значительной из них, о системе француза *Дельсарта*; историческая роль ее в реформе искусства танца будет изложена подробнее в пятой главе этой книги.

Жак-Далькроз познакомился с большими работами о Дельсарте и со всей деятельностью этого выдающегося человека значительно позже, несмотря на то, что во время своего пребывания в Парижской консерватории он изучал по курсу декламации некоторые упражнения, приписываемые Дельсарту. Но даже более полное изучение системы Дельсарта, к которой относится все, что проработано в области калистении, могло оказать помощь Жаку только в отдельных вопросах: основное различие между системами состоит в том, что Дельсарт не исходит из музыкальных основ. Его заслуга заключается в создании как бы научного обоснования телодвижения; он дал словесное наименование всем движениям и проработал их синтаксис, уяснив, каким образом сочетание отдельных движений, параллельных или противоположных, может служить материалом выразительности. Дельсарт обратил особое внимание на тонкость оттенков и на точность выполнения каждого отдельного движения, тогда как Жак исходил из воспитания мускульного напряжения и в особенности нервных центров. Поэтому у Дельсарта красота каждого движения связана только с определенными условиями скорости и силы. У Далькроза же, каждое движение должно быть выполнено одинаково гармонично при любой скорости, при любой степени силы, от пианиссимо до фортиссимо. Отсюда проистекает полное господство центров сознания над всем телом. Но, как раз поэтому, для Жак-Далькроза необходимой оказалась музыка… В то время, как у Дельсарта законы движения вытекают из выразительности движения и каждое из них получает совершенно определенный смысл, выражающийся {40} определенным словесным образом, у Жак-Далькроза движения приобретают свой смысл от музыки. Она одна в состоянии вызвать с совершенно убедительной ясностью все мыслимые степени, как скорости и силы, так и эмоциональной выразительности.

Для Жак-Далькроза большое значение имело положение, подтвержденное Маттиа Люсси, что всякая музыкальная выразительность имеет физическое обоснование. Эта идея укрепила Жак-Далькроза на пути искания пространственного движения человеческого тела, соответственно временному движению музыки. Ведь нельзя же сомневаться в том, что все мысли и работы предшественников Жака были только побудительной силой к его исканиям. Когда исследуешь такую неизведанную почву, как та, на которую вступил Жак-Далькроз со своими учениками, то приходится шаг за шагом самостоятельно пробивать себе новый путь. Ученики горели таким же рвением, как и учитель, и благодаря этому продвигались в совместной работе медленно, но верно вперед.

Первоначально отбивали такт руками на уроках сольфеджио. Возник вопрос: нельзя ли одновременно и ногами передавать до мельчайших подробностей ритм и мелодии. Это назвали «faire les pas» — делать шаги. При первых же попытках были найдены телодвижения, соответственные всем музыкальным элементам. Создалась в некотором роде нотная система для всех этих телодвижений, сходная с обычной тем, что она давала возможность делить время движениями до последних пределов. Дойдя до этого момента в развитии своей работы, создав азбуку своей новой науки, Жак-Далькроз счел своевременным получить у правления консерватории специальный час для проведения своих упражнений «faire les pas». Но его просьбы были резко отклонены: возмущались его желанием стать как бы преподавателем танцев.

Это происходило в 1904 г. Таким образом, долго работали в тишине, с перерывами, не делая никаких {41} дальнейших выводов. Жак-Далькроз не такой человек, которого можно было бы отклонить от его цели. Он снял вблизи консерватории маленькую комнатку и использовал всякий возможный случай, главным образом, свободные от учебных консерваторских занятий часы, чтобы двигать дальше работу. Только тот, кто знает учителя, находит естественным, что ученики и их родители оказались ему верны в это тяжелое время. Без их твердой поддержки не существовало бы впоследствии Хеллерау. Маловерные же и сомневающиеся порицали родителей, которые отпускали позже своих детей с Жаком для заграничных выступлений, для демонстраций. Они не понимали, как укрепляет и возвышает человека вера в большое дело, право в нем соучаствовать и возможность ему служить, парализуя в то же время и мелочной страх за себя, и опасность самомнения. На этих выступлениях всякий убеждался в том, как свободно чувствовали себя ученики и как далеки они были от всякого личного тщеславия, — явления, составляющего теневую сторону театральных подмостков. Корень этого лежал в возвышающем отношении учеников к учителю. Они сознавали, насколько они необходимы для развития метода, с другой стороны они были полны слепого, вернее ясновидящего, доверия к своему учителю.

Ранним летом 1905 г. я познакомился ближе с Жак-Далькрозом, хотя прежде шла между нами оживленная переписка, благодаря моей деятельности критика. Это было непосредственно перед памятным выступлением некоторых его учеников в швейцарском музыкальном празднике — конкурсе солистов. Успех у музыкантов был ошеломляющий. Да и никто не мог противостоять впечатлению, производимому этими молодыми учениками, с необыкновенной легкостью исполнявшими самые трудные ритмические сочетания и способными возбудить зависть опытных музыкантов своим высоко развитым слухом. Музыканты сразу признали необыкновенное значение метода для первоначального музыкального образования; с тех пор в Швейцарии стали вводить эту систему при преподавании в народной школе. В Женевской же Консерватории, {42} к которой Жак-Далькроз вновь обратился с просьбой о введении нового предмета, предлагая изложить полностью свой метод работы, ему ответили вторичным отказом.

Таким образом, Жак-Далькроз был лишен возможности познакомить более широкие круги со своей системой; ему пришлось замкнуться и дальше работать частным образом. Я думаю, это было только полезно для дела. Быть может, этот период был самым опасным во всем процессе развития системы. Найденный путь давал возможность достичь совершенно неожиданного развития самых основ, вернее предварительных условий музыкального образования. Это достижение было так значительно, что могло вскружить голову и усыпить даже высокое чувство ответственности художника; пройденный путь был доступен каждому.

Музыканты, после конкурса солистов, стали находить в предложенном методе выдающееся вспомогательное средство при музыкальном преподавании. Но я думаю, что до сих пор это основное значение системы не получило достаточно широкого признания, несмотря на то, что теперь ритмическая гимнастика представляет собою нечто гораздо более всеобъемлющее и значительное, чем она была в то время.

Жак-Далькроз вначале не предвидел тех результатов, к которым он пришел; он умел зато последовательно идти вперед в зависимости от уже достигнутых завоеваний, не делая ни одного нового шага, не закрепив предварительно за собою позиции. Ведь здесь приходилось создавать не художественное произведение, формы которого были бы предварительно намечены, хотя бы в приблизительном наброске. Оформление его метода должно было быть настолько же творческим, как и органичным. В таком процессе трудно определить его истоки и последнее завершение. Элементы будущего творения носятся в воображении художника в состоянии хаоса, из которого возникает форма мучительно и стихийно, лишая своего творца предощущения законченных форм будущего создания и потому требуя от него жертвенности и {43} сверхчеловеческих сил. Он силен одним сознанием своего долга: искать и быть честным в своих исканиях. Поддержкой ему служит сила его убеждения, вера в далекую цель и в те внутренние силы, которые побуждают его действовать и заставляют безбоязненно и упорно идти вперед. Вот что ведет его по пути в мрак неизведанного.

Учитель и ученики одинаково чувствовали, что работа не кончается созданием системы сольфеджио для тела. Они ощущали в себе скрытые возможности. Они ясно чувствовали, что созданное еще не цель, а только средство. Но к чему именно приведет оно, этого никто не мог сказать.

Следующий этап развития системы — в психологическом углублении и систематизации добытых материалов. Необходимым стало научное обоснование работы. Каждый большой учитель всегда является неутомимым исследователем. Завершение Далькрозом своего научного образования, в частности занятия по психологии у проф. Клапареда, который живо заинтересовался системой, поставило его опять на новую твердую почву. Внутренний сдвиг, который произошел при этом в учителе, явствует из следующих его слов, обращенных к ученикам: «Конечно, первоначально я, как музыкант, мыслил свою систему для музыкантов. Но чем дальше шел я в своей работе, тем яснее становилось, что, хотя музыка играет огромную роль в ритмическом воспитании и в воспитании ритма в человеке, все же польза такого воспитания двоякая: именно, во-первых, развиваются общечеловеческие способности восприятия и выразительности, во-вторых, человеку облегчается возвращение к естественным движениям. Я пришел к выводу, что человек только тогда готов для специального изучения любой области искусства, когда он созревает, как личность, когда вырабатывается его характер и способность к выразительности».

«В первую очередь для всех физических упражнений, руководимых нашим духом, и для всех мыслей, {44} выявление которых опирается на навыки нашего тела, необходимо развить восприимчивость или то, что называют темпераментом. Как вы хотите сделаться художниками, когда девять десятых из вас не дают себе ясного отчета в своих мыслях и способностях? Как предполагаете вы найти художественную форму выражения своих восприятий, если вы не способны различать оттенки этих восприятий? “Искусство” представляется мне стилизованным воспроизведением образцов, творимых нашим духом через чувственное восприятие».

«У гениев эти образы, должно быть, являются врожденными, или, во всяком случае, природа наделила их способностью ясных восприятий и отчетливых образов. Как кажется, воспитание им не нужно. Я не имею, однако, притязаний воспитывать гениев. Да они и не думают ни о каком воспитании. Ими руководит инстинкт. Их захватывает и увлекает их собственный темперамент. Но ведь есть много таких, инстинкты которых находятся в полусне, у которых нет сил для подъема и проявления природных инстинктов. Разве для них это воспитание не является как бы освобождением? Разве они не будут вознаграждены за труд? Неужели то обстоятельство, что птицы летают сами собой (от природы), должно удержать людей от опытов воздухоплавания, от стремления завоевать воздух? Пусть невозможно создать темперамент, но развить его все-таки в наших силах. Нервная система точно так же, как и мускульная, поддается развитию».

«На пути художественного выражения своих переживаний человек встречает некоторые препятствия; однако, существуют средства устранить эти препятствия и возвратить организму его былую свободу. Почему существует так много людей, в мозгу которых нагромождена масса мыслей, а в душе копошатся лишь тупые, смутные побуждения, — людей, неспособных разобраться в своих мыслях, бессильных выявить, пережить во всей полноте свои побуждения? Думается, это происходит оттого, что чувственные восприятия, породившие эти мысли и побуждения, не были целиком пережиты, не привели в колебательное движение весь организм.

{45} Они действовали на неразвитое тело, — на тело, не обладающее естественными ритмическими формами, чувством меры, равновесием, полнотой жизни. Проследите сами на себе в дни, когда вы чувствуете себя особенно свежими, дееспособными, эластичными, — не кажется ли вам, что вы как бы яснее сознает каждое ощущение, каждое движение вашего тела? Чувство полного самообладания наполняет вас, тело и дух подчиняются вам. В такие дни музыканты полны внутренней музыки, скульпторы — образов, дельцы — решений. Все, за что бы вы ни взялись, удается вам, потому что вы хорошо сознаете меру сил своих, потому что вы беретесь лишь за то, что можете выполнить. Слушайте тогда музыку, соответствующую вашему внутреннему состоянию, и вы найдете непременно отклик его в исполняемом художественном произведении, вы бросите анализ и унесетесь в даль. Могучий поток чувственных восприятий извлечет из глубины души ваши собственные ритмы и придет в контакт с теми, которые воодушевляли творца в момент создания музыкального произведения. В такие дни повышенных и более ясных чувственных восприятий творческая искра, теплящаяся в каждом человеке, разгорается в пламя. У гениев оно горит непрерывно, у нас же, менее одаренных, это лишь порой разгорающаяся искра. Поверьте мне, основой всякого индивидуального усовершенствования является дисциплина чувственных восприятий и тренировка импульсов. Ничего иного не пытаюсь я достигнуть своей ритмической гимнастикой».

Из приведенных слов становится очевидным, что под влиянием психологии система, имевшая целью воспитание в учениках ритмичности, обратилась в воспитание человека с помощью ритма. Чисто музыкальные задачи преобразились в средство общего воспитания. Музыкальный педагог неожиданно сближается с мировым мудрецом и Платоном, возвестившим: «Евритмия, являющаяся выражением порядка, проникает в человеческую душу через тело; пластический танец вносит гармонию в существо человека».

{46} С этого времени все упражнения неразрывно связываются с областью психики. Термин «хоп», магически звучащий для каждого Далькрозовского ученика, стал средством к тому, чтобы нервная система всегда бодрствовала. Начали изучать различные формы мускульной иннервации, установили значение «задержания» и «потери времени», приняв их во внимание в плане воспитательном. Каждый день делались новые открытия. Если бы Жак не был так полон здоровой, неутомимой любви к работе, у него могла бы вскружиться голова от тех перспектив, которые возникали во всех направлениях. Если бы он не был чудесным мастером своего дела, а только подмастерьем, то вызванные им духи могли бы создать для него большую опасность. Но он был и есть настоящий мастер. Он вступал в неизведанные области, открывавшиеся ему в процессе работы, с уверенностью, которая является в данном случае действительной необходимостью. Не пустая выдумка, что люди сами последовательно развиваются, когда растут цели, которыми они задаются. Таков закон природы. Праматерь-природа управляет с одинаковой мудростью и в царстве духа. Дух также не творит новых ценностей, пока предварительно не создадутся необходимые для этого окружающие условия. Когда же такие условия налицо, тогда нужны только люди, способные к упорным исканиям. Жак-Далькроз был одним из тех, кто твердо идет по своему пути; он не расширял без необходимости, по произволу, своей системы, но в то же время не противился логическому естественному развитию идеи. Но предоставим слово самому учителю:

«Из ваших писем я вижу, что некоторые из вас делают различие между музыкой и пластикой, предпочитая то ту, то другую. Это меня не особенно удивляет, так как редко случается, чтобы пластические и музыкальные способности были развиты в одном лице. Я ведь также исходил из музыки, создавая свои ритмические упражнения.

{47} Моим первоначальным намерением было так урегулировать двигательные навыки, чтобы они оказывали воздействие на мозг и таким образом укрепляли силу духа учеников и развивали их ритмическое и музыкальное чутье. Сначала у меня вовсе не было намерения добиваться художественности в наших физических упражнениях, я рассматривал их только с психофизиологической точки зрения. Но скоро мне стало понятно, что не может быть совершенных и легких по форме телодвижений без того, чтобы они не удовлетворяли требованиям естественной гармонии и красоты. Движения или позы, лишенные легкости — безобразны. Воплощенный ритм должен непременно представлять красивое зрелище. Музыка, приобретая телесные формы, преобразует наше тело.

Музыка, звучащая в нас, становится видимостью, воплощается в нашем теле. То, что было последовательной сменой звучаний — стало образом и движением. И эти телесные формы, конечно, должны создать прекрасное зрелище, потому что все в них полно выразительности и меры — движение в пространстве соразмерно с движением во времени, а движение во времени чувственно переживается, как движение в пространстве. По-моему, безусловно необходимо, чтобы обучающийся музыке придавал одинаковое значение как телесным, так и звуковым ритмам, т. е. пластика должна для него играть такую же роль, как и музыка. Многие из вас именно так и понимают наши задачи. “Метод состоит, как пишет один из вас, — из трех главных элементов: ритмической гимнастики, сольфеджио и импровизации, и все они находятся в такой тесной связи, в таком живом взаимодействии, что их невозможно отделить друг от друга”».

Это только один из случаев. В связи с другими вопросами я расскажу о том, как с гениальной простой Жак признал значение световых этюдов Адольфа Аппиа и сумел применить их к своей работе, сделав плодотворными и то, и другое (см. гл. VI и VIII).

Внешнее развитие дела шло быстро. В лице Гортер Жак-Далькроз встретил сообразительную и верную сотрудницу, в лице Павла Бепле — чуткого и до глубины души преданного, а также удивительно {48} работоспособного художника, который, благодаря своему педагогическому авторитету, сразу поддержал систему, введя ее в женскую гимназию в Базеле. В этом же 1906 г. состоялся первый, так называемый нормальный курс. Этому курсу было посвящено две недели. Жак считал тогда возможным изложить в такой короткий срок музыкально подготовленным людям самое существенное из своего метода. Любопытно читать различные мнения, высказанные печатно участниками этого первого курса. Все ожидали услышать ряд докладов с показательными упражнениями, но все они с первых же минут должны были уяснить себе, что ритмика — дело личного опыта; обычное вначале ироническое отношение и косность — как всегда, были побеждены обаятельностью и непреклонностью учителя. Аудитория, при всей пестроте своего состава, послушно подчинялась принудительной силе «хоп».

Курсы такого рода повторялись в течение трех следующих лет при участии все более широких кругов, вплоть до участия в них разных национальностей. Конечно, и здесь дело не обошлось без суровых испытаний и скоро пришлось призадуматься над тем, как защититься от злоупотреблений. Ведь многие были искренно убеждены в возможности приступить к преподаванию системы после прохождения такого краткого курса. Другие же, которые еще меньше времени уделяли изучению системы, взявшись за преподавание, определенно согрешили против Жак-Далькроза и в особенности против доверившихся им учеников. Поэтому в 1909 г. были введены первые дипломы на преподавание. Между тем, Жак-Далькроз возбуждал все больший интерес к своей системе докладами и показательными выступлениями в самых различных местностях. Но так как его родной город остался по-прежнему равнодушным к его системе, и в консерватории ему не давали возможности разрабатывать ее в благоприятных условиях тишины и покоя — необходимо было изыскать какие-нибудь радикальные меры.

Все прошедшие выступления показали, что благоприятная почва для развития дела в широком масштабе имеется только в Германии, и потому, естественно, все взоры обратились на музыкальную столицу государства — Берлин. Там должны были сорганизоваться демонстрации с тем, чтобы они служили как бы обзором проделанной работы во всей ее многосторонности. Я рассказываю нижеследующее не из тщеславия, а лишь для того, чтобы показать, что, при некотором доверии к себе и при настоящем интересе к художественным начинаниям, можно получить гораздо большее, чем думают об этом робкие люди. Вечно порицаемая публика в конце концов охотно принимает все новое, если оно интересно, хорошо; надо только суметь овладеть ее вниманием. В начале 1910 г. Жак-Далькроз обратился ко мне с жалобой на концертных антрепренеров, которые боялись рисковать организацией в Берлине всегда дорого обходящихся выступлений с большим количеством учеников. Тогда я решился повести пропаганду другим путем; к общему удивлению, мне удалось с помощью письменных приглашений заполнить избранной публикой большой зал государственной высшей музыкальной школы на целых три вечера. Всем присутствующим эти вечера остались памятны по охватившему всех радостному подъему.

Глубокое воздействие этих выступлений привело бы женевского учителя к закреплению его работы в столице Германии, если бы его решительно не привлекли к себе руководители только что возникшего города-сада — Хеллерау, признавшие крупное значение художника. История искусства едва ли знает подобный же случай, где со стороны частных лиц была бы оказана такая щедрая поддержка новому искусству с такой необыкновенной готовностью и таким радостным самопожертвованием, какие проявили к Жак-Далькрозу братья Вольф и Гарольд Дорн в Хеллерау; сочетание деятельного идеализма и практической дальновидности, которыми отличаются все предприятия Хеллерау, создали в течение года дело, не имеющее себе равного.

{50} Жак-Далькрозу было достаточно одного посещения, чтобы убедиться в том, что здесь имеется благоприятная для развития его дела почва. «В Берлине или в другом большом городе я устроил бы только музыкальную школу, в Хеллерау ритм возвысится до его социального значения», — писал, он после первого посещения Дорна, соглашаясь покинуть Женеву ради Хеллерау. Как видно, тут им снова руководила, его большая любовь к человечеству, а искренняя самоотверженная любовь не бывает обманута.

Уже весной 1910 г. Жак-Далъкроз перекочевал в Хеллерау, причем за ним последовало не менее сорока шести женевских учеников. Сначала он обосновался в старом доме в Дрездене, 22 апреля 1911 г. было заложено основание «Хеллерауского Ритмического Института», где с осени могли начаться занятия, а уже летом 1912 г. первое школьное празднество показало всей Германии ценность художественной работы института в Хеллерау.

Скромные начинания с логической неизбежностью развернулись в нечто крупное. Нет ничего сделанного наскоро, все глубоко обосновано. Без стремления к сенсации, без всяких криков и речей, здесь была проделана большая работа. Теперь результаты перед нами. Усилия всех, кто самоотверженно работал над созданием Хеллерау, не преследуя личных целей, но, отдаваясь целиком своему делу, увенчались успехом: здание в целом является памятником архитектуры, а зал для празднеств — благороднейшим образцом строительного искусства. Но никто из этих лиц, а менее всех сам Жак-Далькроз, не считает достигнутых результатов окончательными, а лишь основанием для дальнейшей работы.

В настоящее время положение таково, что мы можем спокойно оценить значение места Жак-Далькроза и его творение в нашей современности.

В 1896 г. появилась книга Карла Бюхера «Работа и ритм». Автор приходил к выводу, что первоначальная деятельность человека была в одинаковой степени работой, игрой и искусством.

{51} Эти силы, которые мы часто склонны рассматривать в их противоположении, в действительности объединяются ритмом. Ритм явился средством для преодоления пассивности. Необходимость он обращает в повод к переживанию радости, он служит импульсом к оживлению труда и позволяет проявляться фантазии в выполнении обычной работы. Таким образом, ритм превращает обычное в праздничное. Многочисленные примеры, приведенные Бюхером, убеждают в том, что всегда и всюду ритм выступал, как воспитатель человечества. Ритм автоматизирует ручной труд, тем самым облегчая его, экономит силу, а также объединяет разрозненные силы многих и создает из скромных возможностей отдельных людей единую колоссальную силу. Таким образом ритм является основой общественной работы. Но он также является и основой «общественной радости», так как регулирует наравне с необходимой работой и всякие проявления общей радости. Из «рабочей песни», которая сначала есть только простая последовательность ритмических знаков, управляющих общей работой, вырастает свободная игра. Наиболее древней формой этой игры было искусство танца. В нем объединялись движения, звук и слово, которые только впоследствии разъединились и дали начало пластике, музыке и поэзии. В каждом из этих искусств живет ритм, подобно тому, как душа живет в теле. И чем выше достижения искусства, тем верней оно выражает свою сущность в ритмической четкости форм.

В продолжение столетий ритм был верным спутником человека в труде. При этом он был средством, регулирующим человеческие телодвижения применительно к работе. Так, каждое ремесло имело свою рабочую песню, и каждый рабочий во время работы находился бессознательно под властью ритма. Несомненно, причина этого заключается в том, что в прежние времена работа, бывшая во многих отношениях гораздо более тяжелой, чем сейчас — выполнялась с чувством гораздо большей радости, чем теперь; кроме того, в прежние времена люди были гораздо более уравновешены точно так же, как и сейчас ремесленники {53} ремесленники более уравновешены, чем фабричные рабочие.

Времена изменились. Машина все более освобождала человека от ручного труда. Роль рабочего свелась только к обслуживанию машины, и подчас он становится ее рабом. Власть машины над человеком в то же время есть власть работы над ним, тогда как раньше, когда работа была проникнута ритмом, человек господствовал над ней. Уже теперь, когда мы еще далеко не дошли до конца по пути механизации труда — мы с ужасом убеждаемся, как наша жизнь все более проникается болезнью аритмичности (отсутствием ритма). Вместе с тем и наши искусства, несмотря на утонченность художественных приемов и восприятий, все больше производят впечатление бессилия, отсутствия внутренней гармонии и спокойствия.

Ритм умер в наше время; обстоятельства сложились для нас так, что мы не умеем использовать его организующую силу. Это — явление болезненное. Но нам кажется возможным легко излечиться от этой болезни. Ритм должен быть возвращен людям. То, что прежде было инстинктивным, теперь должно быть сделано сознательно. Мы убеждаемся таким образом в великом значении Жак-Далькроза для нашего времени. Он вновь нашел ритм и создал метод, возвращающий нашей жизни ритм.

По мере развития системы росла и оценка истинного значения ритма. То, что сначала казалось простой подготовкой к изучению музыки, — стало существенным элементом воспитания. Так как ритм возвращается в нашу жизнь сознательными усилиями — то пришлось, и это совершенно естественно, создать целую систему разнообразных упражнений. Подобно тому, как химия разлагает природу на основные элементы, чтобы таким образом сделать ее доступной нашему познанию и овладеть ею, подобно тому, как техника подчиняет человеку природные силы пара и электричества, — подобно этому и Жак-Далькроз делает природную силу ритма предметом познания и тем самым дает человеку возможность свободно распоряжаться ею.

Те способы, которыми это достигается теперь, впоследствии могут видоизмениться, но неизменной заслугой Жак-Далькроза остается то, что он вернул и вновь подчинил человеку природную силу ритма.

# **{54}** II. Метод

В мою задачу не входит систематическое изложение метода Жак-Далькроза. Это могло бы служить темой отдельной книги, но тогда она была бы только мертвой грамматикой, а не живой речью. Я же хочу лишь по возможности кратко описать сущность метода и его приемы.

Каждый наблюдал, что акробаты выполняют труднейшие упражнения (например, хождение — по канату), сопровождая их либо точным счетом, либо строго ритмической музыкою. Они знают, что успех упражнения заключается в том, чтобы в точно определенное время находиться в точно определенном месте. А для этого пространство и время должны быть подразделены посредством ритма.

Всякое движение требует пространства и времени. Человек прежде всего овладевает собственным телом. Его тело есть в то же время простейшее средство для воспроизведения движения. Мускульный аппарат является первоначальным средством движения. Пространство, в котором происходит движение, время, в течение которого оно происходит, и необходимая для движения сила являются теми исходными точками, которыми обусловливается изучение движения. Эти основы являются теми критериями, с точки зрения которых надо рассматривать движение, когда оно со ступени непосредственной необходимости {55} подымается на высоту искусства. *Движение становится искусством благодаря ритму*. Таким образом, возникает следующее определение искусства ритмического движения: «ритмическая гимнастика имеет целью усовершенствовать силы и гибкости (подвижности) мышц во времени и пространстве».

Организация пространственных соотношений развивает в нас чувство пластического ритма. Регулированием соотношений во времени развивается чувство музыкального ритма. Оба взаимно проникают друг друга. Движение в пространстве измеряется временем. Музыкальное движение во времени материализуется только перенесением в пространство.

Мы видели в первой главе, что Жак-Далькроз исходил в своей идее из музыки, что его целью было развить музыкальность в человеке, и что цель расширилась вследствие универсальности ритма. Мы видели также, что для Жак-Далькроза музыка неотъемлема от его системы. Во-первых, потому что только в музыке возможно действительно правильное подразделение времени, во-вторых, потому, что только музыка достаточно быстро и непосредственно воздействует на наши нервные центры, чтобы давать движущемуся телу импульсы к столь же быстрому и непосредственному подразделению пространства при помощи движения. Только музыка может дать понять ясно и отчетливо, с какой скоростью, с какими промежутками оно должно двигаться. Поэтому мы регулируем музыкой и тактировкой всякое движение, которое должно быть воспроизведено с известной правильностью, начиная с простейшего, вроде маршировки солдат, движений гимнаста, гребца, и кончая выполнением коллективной, массовой работы.

Из всего этого ясно, что высокое развитие искусства движения в пространстве возможно только в соответствии с развитием способности к восприятию последовательности движения во времени.

Музыкальный ритм и ритм тела между собой теснейшим образом связаны. Если же мы примем {56} еще во внимание, что и сила движения относится к факторам, определяющим искусство движения, то мы поймем необходимость музыкальной динамики. Из дальнейшего мы увидим, что между всеми музыкальными формами и формами телесными (в пространстве) должна быть проведена строгая параллель. Я считаю, что если бы даже Жак-Далькроз сам не был музыкантом, и если бы он еще в большей степени, чем это было на самом деле, преследовал чисто пластические цели и стремился бы только к искусству пространственного движения тела — все-таки, при создании учебной системы, он должен был бы обратиться к музыке, ибо не существует лучшего средства для регулирования движения в пространстве. Поэтому для достижения цели необходимо:

Во-первых, чтобы мышцы и нервная система были приучены к воспроизведению всякого ритмического движения, и, во-вторых, чтобы ухо было способно правильно воспринимать музыку, дающую импульс этому движению.

Эти две ступени представляют собой первоначальные, основные достижения. Задача заключается в том, чтобы свободно распоряжаться этими двумя способностями. Разрешается такая задача с одной стороны пластической реализацией музыки, с другой — музыкальным истолкованием движений тела. Последнее достижение заключается в том, чтобы из музыкальных элементов образовать картину движений во времени, т. е. музыкально импровизировать. Таким образом, система распадается на три части, однако, внутренне тесно связанные одна с другой:

1) ритмическая гимнастика в узком смысле этого слова;

2) развитие слуха (сольфеджио);

3) музыкальная пластика и импровизация.

Преподавание ведется таким образом, чтобы эти три области все время друг друга проникали и пополняли, даже если временно одна или другая выступает на первый план, или естественные данные и склонности ученика привлекают его к одной из этих областей. Последнее явление происходит от {57} того, что к Жак-Далькрозу большею частью приходят люди, уже получившие законченное образование в какой-нибудь области и желающие только пополнить свои знания.

Жак-Далькроз, в упомянутой нами беседе со своими учениками, затронул и этот вопрос. Приведем еще раз его слова:

«По-моему, безусловно необходимо, чтобы обучающийся музыке придавал одинаковое значение как телесным, так и звуковым ритмам, т. е. пластика должна для него играть такую же роль, как и музыка. Многие из вас именно так и понимают наши задачи. “Метод состоит, — как пишет один из вас, — из трех главных частей: ритмической гимнастики, сольфеджио и импровизации, и все они находятся в такой тесной связи, в таком живом взаимодействии, что их невозможно разделить друг от друга”. И это совершенно верно. Но в то же время одна из вас говорит мне: “Моим единственным намерением является изучение игры на фортепиано, и потому пластика мне не нужна”. На ее месте я бы добавил к этому (и, заметьте, это будет совершенно последовательно): “Так как я намереваюсь учиться только игре на фортепиано, то для меня не имеет никакого смысла развивать слух — ведь не ушами же я буду играть на фортепиано”. Нет, нет. Одного не должны вы никогда забывать: наши занятия составляют подготовку ко всем искусствам, так как ритм является основой всех искусств. Изучение ритма дает нам возможность распознавать размеры, контрасты, отношения, как в линиях, так и в звуках. Пластика не является нашей специальной целью, она неизбежное следствие изучения ритма. Пожалуй, вы можете меня упрекнуть, что я заставляю вас иногда проделывать чисто пластические упражнения, преследующие единственную цель — красоту движений. Совершенно верно. От времени до времени необходимо испробовать наш инструмент точно так же, как настройщик фортепиано прерывает на время свою работу для импровизации или играет несколько тактов из какой-нибудь пьесы. Он должен попробовать, достаточно ли хорошо звучит инструмент, чтобы на нем играть, не оскорбляя слуха.

{58} Но ведь это только проба, настройщик не собирается давать концерт. Точно так же поступаю и я с вами. Потому желательно, чтобы в этих пластических упражнениях не видели преимущественно эстетической цели. Другие пришли ко мне с определенным желанием научиться выразительно танцевать, постичь искусство жеста и позы. Они были тоже сначала удивлены, что их заставляют учиться музыке. Теперь, однако, начинают понимать и они, почему для них необходима музыка. Прежде всего, без упорядочивающего начала, которое вносит музыка, в телодвижениях царила бы полнейшая анархия. Немыслимы были бы массовые движения. Без музыки наша выразительность потеряла бы свое содержание; нервная система приходила бы в совершенно бесцельное колебание, не на что было бы опереться чувству оттенков, отсутствовало бы стилизующее начало. Быть может, когда-нибудь исключительному пластическому дарованию и удастся выразить свои чувства без помощи музыки, одними телодвижениями. Но, повторяю, мое воспитание — не для гениев. Наши занятия являются общей подготовкой к искусству. Цель их — дать ритмические формы нашим намерениям. Как для музыканта, так и для художника пластики, эта форма может быть только пластической, так как оба избрали средством выражения — тело. Мы не можем поэтому разделить наши занятия на две категории, так как мы ищем прежде всего развития, выяснения и усиления наших впечатлений и потом увеличения средств выражения и власти над этими средствами. У музыкантов, как у инструментальных виртуозов, так и у дирижеров, оно сообщается через тело. Многие из музыкантов, пришедших сюда, чтобы изучить ритмическую гимнастику, поняли это, несмотря на то, что они искали лишь музыкальных восприятий; пришедши изучать пластику, они интересовались сначала только линиями тела и грацией движений. Но в конце концов и они поняли, что пластика и музыка — сестры, обе они — дети ритма, {59} регулирующего и стилизующего всякое художественное возбуждение».

Попытаемся теперь сделать обзор важнейших упражнений. Первоначальные упражнения — это упражнения метрического подразделения ударения. Простая маршировка, при которой каждый шаг соответствует одной четверти, учит разбираться в различных тактах; при этом отмечают сильную часть такта ударом ноги. Руки делают соответствующее движение и также подчеркивают ударения напряжением мускулов. С самого начала идут еще упражнения в «задержании» движения. При возгласе «хоп» движение должно быть совершенно остановлено, или ударение должно быть переменено, и для этого нужно прекратить или переместить напряжение мышц. В другом случае «хоп» обозначает, что ударение должно внезапно появиться. Цель этого метода — сделать подобное движение совершенно автоматическим. Таким образом, с течением времени уменьшается инертность тела, которая от природы ему присуща, и только так может быть достигнуто идеальное совпадение телодвижения с движением во времени (музыкой).

С одной стороны, получается автоматическое выполнение, с другой — совершенно отчетливое сознание ритма. Это достигается тем, что в сознании ученика запечатлеваются образы движения. Ритмические единицы, с которыми ученик знакомится при помощи телесных упражнений, объединяются в цепи тактов и исполняются в порядке определенной и строгой последовательности. Ученик может по приказу преподавателя одно движение заменять другим и вообще научается подчиняться слуховым или зрительным приказаниям. Слуховые приказания он получает непосредственно от музыки; перемена в тактах или в длительностях отдельных нот указывает ему на необходимость изменения движения. Зрительные приказания он получает от движений, выполняемых другими учениками; он должен распознать и соответственно выполнить ритмическое значение этих движений. Это не механическое подражание, а воспроизведение {60} осознанных движений. Подобно тому, как ребенок, произнося вслух слова, когда он пишет, уясняет себе словесный образ и постепенно запоминает элементы, благодаря которым впоследствии он сможет читать и писать — так и ученик ритмики на собственном опыте усваивает элементы движения и звука, чтобы потом уметь соединить их в цельные образы.

Особенное внимание обращается на воспитание воли. Мышцы научаются повиноваться приказам нервных центров, без потери времени и без суеты. Даже искусным музыкантам не всегда удается выполнить перемену темпа с полной точностью; они затрачивают некоторое время для уяснения размера такта или ускоряют паузы и т. п. Это происходит из-за несогласованности между мышечной и нервной системой. Изучающие ритмическую гимнастику, учатся на определенных упражнениях внезапно или постепенно прекращать движение, проделывать ряд движений в ту или обратную сторону, прыгать или ложиться и вставать в течение определенного такта — и все это, не теряя чувства счета времени ни на одно мгновение. Одновременно с этим, совершенно непроизвольно, приобретается способность затрачивать наименьшее усилие на каждое движение, так как побеждается инертность воли.

Все это вырабатывает необыкновенную собранность внимания, сильную концентрацию всего существа. Чтобы сильнее развить эту способность, Жак-Далькроз уделяет много внимания воспитанию внутреннего слуха. Ученик воспроизводит такое количество движений, связанных с данными музыкой ритмами, что в конце концов он ими совершенно овладевает. Движения эти запечатлеваются в его мозгу, как определенные образы. С течением времени достигается способность такого яркого представления этих образов, что те иннервации, которые появляются при действительном движении, производятся уже одним представлением о нем. И таким образом достигается воспроизведение ритма в сознании. В этом заключается основа телесного {61} воплощения музыкальных длительностей. Ибо услышанная музыка вызывает те именно образы движений, которые связаны с соответствующими ритмами и таким образом происходит переложение всего воспринятого в виде движения во времени (музыка), в пространственное движение тела.

Для этого необходимо с каждой временной длительностью связать определенное положение тела. Основой здесь служит «четверть», которая выражается шагом. Ноты большей длительности разлагаются на четверти, из числа которых неударяемые исполняются движением на месте. Так что при половинной ноте делается шаг вперед, потом движение на месте; при половинной с точкой (Р) — один шаг вперед и два движения на месте и т. д.

Однако при этом могло бы получиться несоответствие между пластическим переложением, состоящим из ряда движений, и перелагаемым звуковым образом, представляющим собою нечто цельное. Но этого не случается. Ученики постепенно приучаются делать движения, дополняющие шаг и придающие ему нужную длительность только мысленно. Доктор Дорн совершенно правильно указывает, в одной из своих содержательных статей, на аналогию этого процесса с привыкающим к чтению ребенком: «Совершенно так же, как ребенок, при обучении чтению, сначала читает вслух, потом уже про себя, но все еще шевеля губами, — т. е. с воспроизведением всех тех иннервации, которые были необходимы для громкого произношения слов, — и только после многих упражнений он делает это настолько автоматически, что в состоянии читать и без этих иннерваций губ и языка, совершенно так же элементы движений будучи многократно повторены, способствуют замене действительного движения только образом движения, и только намеченными иннервациями». Четверти не только образуют более длительные ноты, но и сами делятся на восьмые, шестнадцатые, триоли. Тут вместо больших шагов делается два, три, четыре маленьких шажка, которые в отношении расхода силы равняются одному большому шагу.

{62} Все эти движения должны быть так заучены, чтоб ученик владел ими совершенно автоматически. Только тогда он в состоянии звук немедленно переводить в пластическое движение. Не должно быть промежутка времени, в течение которого анализировалась бы уловленная музыка — тело реагирует помимо сознания, которое должно было бы предварительно воспринять с полной ясностью всю картину движений, подобно тому, как мы при чтении понимаем слова без того, чтобы отдавать себе в них отчет, как в самостоятельных словесных образах. Эта автоматичность ритмических движений, обусловливающая полное освобождение умственных сил, достигается тем, что ученика заставляют воспринимать новый ритмический образ прежде, чем он закончил воспроизведение предыдущего. Возникает род канона между телесным и музыкальным ритмами. Учитель, например, играет один такт и затем продолжает играть другие, тогда как ученик вступает на втором или третьем такте и воспроизводит телом всю прослушанную им музыкальную картину. Такое разделение духовной и телесной деятельности на первый взгляд представляется едва вероятным, но аналогия с чтением в подобных случаях представляется наиболее убедительной, так как при чтении, воспринимая образы предложений и слов, мы одновременно видим и последующие буквы и слова, чтобы и их присоединить к автоматическому восприятию.

В этой системе упражнений, развивающих независимость отдельных способностей друг от друга, важное место занимают упражнения, имеющие целью развить независимость отдельных членов. Каждому музыканту бывает нужно играть одной рукой сильно и одновременно другой слабо. На уроках ритмики к этому дается подготовка, выражающаяся в том, что у ученика одна рука должна достигнуть сильного напряжения, в то время как, другая «раскрепощается». Или же руки и ноги действуют взаимно противоположно. Так, возникают характерные упражнения, состоящие в том, что руки начинают {63} хлопать pianissimo и через определенное время доходят до сильнейшего fortissimo, в то время, как ноги в том же такте проделывают все в обратном порядке, начинают fortissimo и кончают pianissimo.

Как в отношении силы, так и в отношении скорости, движения отдельных членов должны быть независимы одно от другого, то есть, отдельные члены должны уметь один и тот же промежуток времени подразделять на различные части. Правая рука разделяет такт на 3/4, тогда как левая делит его на 4/4, а ноги в то же время исполняют такт в 5/4 или в 6/4. Другим путем развиваются способности ученика, когда один и тот же ритм выполняется в два, три и т. д. раза скорее или медленнее. Это упражнение имеет в виду параллельное явление в музыке, например, в фуге, где регулярно возвращается удвоенное или учетверенное замедление или ускорение темпа. Жак-Далькроз, кроме двойных и четверных ускорений, встречающихся в музыке, дает упражнение с утроенными ускорениями или замедлениями, которые вносят совершенно новые двигательные образы.

После всего этого тело, все члены которого независимы друг от друга, способно пластически составить контрапункт из многих голосов; при этом движение каждой части тела соответствует отдельному голосу. Эта полифония является в то же время полиритмией, одновременностью многих ритмов. Даже неподготовленный зритель из таких упражнений, как, например, при исполнении Баховской фуги или вальса d‑dur Шопена (как образцов полиритмии), получает живое представление о внутренней структуре музыкального произведения, которого обычное исполнение никогда не дает; в то же время каждому становится ясно, что все те, кто реализует музыку своим телом, действительно пережили ее, что они полностью овладевают данной музыкальной формой.

Все вышеперечисленные упражнения могут быть названы ритмической гимнастикой в узком смысле, но все они имеют целью развить чувство ритма и сделать тело способным всякий временной ритм {64} превратить в пространственный, «реализировать» его, как это принято называть в школе. Это, однако, не есть еще подлинное воплощение музыки в движении. Для этого еще необходима способность телесно передать внутреннее содержание музыки. Этому служит обширная система упражнений, при которых всякое изменение в музыке передается патетическим акцентом и самыми разнообразными оттенками напряжения. Для тела есть свое cresc. и dimin. Одно и то же движение может быть сделано с огромным разнообразием, зависящим от особенностей звука, его вызвавшего. Здесь начинается индивидуальное творчество. Тело выявляет музыку, которая в нем дремлет. Как музыкант, исполняя какое-нибудь произведение, вкладывает в него свое собственное восприятие, и художественное содержание воспроизведенного зависит от внутренней музыкальности исполнителя, — так же точно тот, кто «пластирует» данную музыку, дает нам одновременно и музыку, и свое творческое восприятие ее. Единение между исполнителем и исполняемым в последнем случае особенно велико, так как инструментом является само человеческое тело.

Характеристика упражнений, данная нами, вполне убеждает нас в том, что этот род ритмического движения требует такого непосредственного слияния с музыкой, какого не знало танцевальное искусство, и которое может явиться результатом только подлинного музыкального развития. Вот почему Жак-Далькроз систематически проводит требование музыкального воспитания своих учеников с первых же шагов их работы. Скажем несколько слов о том, каким путем он идет к этой цели. Основа всего мелоса и всего учения о гармонии заложена в изучении гамм. Интервалы есть не что иное, как отрезки гамм, в которых пропущены промежуточные ноты; аккорды — созвучие отдельных частей гаммы; естественный ход некоторых ступеней ведет к разрешению; модуляция — это та связь, которая существует между двумя тональностями. Сущность гамм заключается в чередовании целых тонов и полутонов, и существенно необходимо поэтому научиться {65} различать их. Жак-Далькроз во всем своем построении исходит из тональности до‑маж. Тщательно изучив до‑маж. тональность, он присоединяет к ней вставные полутона, например: до, до #, ре или фа, фа #, соль. Ученик должен определить, где вставлен промежуточный полутон. Бепле пишет: «Преподавая в классах сольфеджио и на приготовительных курсах базельской музыкальной школы, посещаемых как музыкальными, так и неодаренными детьми, я убедился, что даже 5-6‑летние дети, после нескольких уроков, не только в состоянии были взять голосом любой промежуточный тон, но также и отгадывать при очень быстро сыгранной гамме, какой полутон был вставлен. Так же, как глаз не может не заметить того места, где промелькнула молния, так и слух, привыкнув к определенной последовательности, быстро и безошибочно определяет всякое нарушение этой последовательности». («Schweizerische Pedagogische Zeitschrift» 1906, тетр. 6.).

На этом умении различать тона и полутона основано изучение тональностей. Цель Жак-Далькроза развить абсолютный слух. До сих пор это считалось невозможным, но Жак-Далькроз доказал возможность этого на своих учениках. Благодаря изучению всех тональностей от ноты «до», слух получает такую ясную картину расположения полутонов и соотношений звуков, характерных для определения тональностей, что дети (взрослым это дается значительно труднее), безошибочно начинают отличать как самую тональность, так и положение данного звука в ней.

Такое знакомство с тональностью служит надежным основанием для изучения интервалов, которые являются отрезками гамм с выпущенными промежуточными нотами. Вся система сочетает в себе глубокую теоретическую содержательность с практичностью и удобопонятностью. С самых первых шагов изучения сольфеджио, изучаются: дихорд, трихорд, тетрахорд и т. д.

{66} Дихордом называется последовательность двух ступеней тональности; трихордом — последовательность трех ступеней и т. д. В зависимости от цифры, написанной над или под нотой, ученик знает, что именно от него требуется; постепенным нанизыванием различных дихордов, трихордов и т. д. создается образ мелодии, и ученик растет в своих возможностях шаг за шагом, до полного обладания любой музыкальной последовательностью.

Трудно дать ясное представление об этом предмете тому, кто не знаком с системой по опыту. Демонстрации школы Далькроза приводят зрителей в изумление. Ученики быстро запоминают любую мелодию, так как достаточно всего несколько раз повторить ее, чтобы они ясно усвоили себе ее построение. И еще изумительнее многоголосное пение по цифрованному басу. Такие результаты сломили консерватизм музыкантов-специалистов, убедив их в ценности метода. Но было бы неправильно оценивать систему с точки зрения музыкального воспитания и тем менее с точки зрения ее полезности при изучении пения и игры на инструменте. В будущем метод Жак-Далькроза несомненно займет исключительное внимание музыкантов-специалистов, но только по близорукости можно было бы отрицать значение системы для общего музыкального развития.

Но основательное изучение метода убеждает, что он не только подготовляет и содействует изучению музыки, но служит средством общего воспитания человека.

Прежде чем перейти к этой части вопроса, нам хотелось бы ответить на одно возражение, которое часто раздается из среды музыкантов. И мы не можем найти лучшего ответа им, как слова Жак-Далькроза. Возражения гласят:

«Какой смысл имеют многочисленные такты различных длительностей? Зачем изучать такты на 7/4, 10/4, 11/4, которые никогда не встречаются в современной музыке? Почему не придерживаться одного типа тактов, как это делали все классики?»

{67} «Мы изучаем различные такты не для того, чтобы на этом основании сочинять музыку. Мы хотим осуществлять, удлинять, укорачивать, связывать или противопоставлять наши движения в пространстве сообразно с законами движения, а так как длина наших движений, наших шагов, наших жестов удобнее всего отмечать нотными знаками, короткими и ясными, то отсюда и проистекает связь этих движений с музыкой. Почему придерживаться только обычных, однородных тактов? Раз мы имеем в своем распоряжении соответствующие знаки, почему их не использовать со всем возможным разнообразием? Нотные знаки становятся знаками для движения, и наше тело — послушным орудием этих знаков: ни один инструмент не имеет столько возможностей, столько, выразительных средств, ни один не поддается так легко влиянию бесчисленных нюансов и динамических оттенков.

На рояли половинную ноту с точкой можно исполнить тремя-четырьмя способами, тогда как движение, интерпретирующее тот же звук, может во много раз разнообразнее передать его. При игре на скрипке участвуют только мускулы рук, тогда как у художника, работающего над движением — все тело является средством выражения. Не удивительно поэтому, если мы разнообразим музыкальные такты, чтобы внести в бесчисленные движения соответствующий порядок путем точного его обозначения. Нельзя также объяснять педантизмом преподавание условных тактов и шагов, чего, конечно, нет в музыке, вспомогательными средствами для которой служит не только ритм, но звучность и гармония, тогда как тело вынуждено передавать все богатство оттенков только при помощи ритмических комбинаций. Поэтому, раз мы желаем распределять движения своего тела под музыку, необходимо исполнить ряд музыкальных ритмов. Только завершив свое ритмическое воспитание, мы свободны в выборе и можем удовольствоваться простыми, общеупотребительными звучными ритмами, если хотим воспроизводить чистую музыку.

{68} Однако мне думается, что и чистая музыка когда-нибудь начнет пополняться ритмами, созданными нашим телом. Но и в том случае, если это мое личное мнение никогда не оправдается на деле, все-таки употребляемые нами более сложные ритмы дают нам возможность значительно утончить чувство простой симметрии, которой пользуются сейчас все музыканты. Чем дальше будут развиваться наши занятия, тем сложнее будут и ритмические реализации. Вместе с тем и сами мы будем с каждым днем все искуснее в реализации простейших ритмов, встречающихся во всех классических партитурах».

# **{69}** III. Ритм, как средство воспитания

Когда-то существовали страна и народ, — не в сказке притом, а в действительности, — где музыка служила основой воспитания. Там думали так, как о том сказал Гете (в «Вильгельме Майстере»): «Из всего мыслимого, мы выбрали музыку за основу нашего воспитания, так как от нее идут пути по всем направлениям».

Этим народом были греки. Они явились не только основоположниками европейской культуры; они сами осуществили идеал, который и поныне остался образцом гармонического сочетания души и тела. Своим воспитанием они стремились выработать теснейшую связь между духом и телом, которые в их понимании были неотделимы друг от друга. И если содержание лирического стихотворения служило для них глубочайшим выражением внутренней жизни человека, то не меньшее значение имели его мелодия и ритм. Мелодию они пели, ритм выявляли делением времени и деление пространства одновременно. Для них «Verssus» (размер) был не только словом, но и делом, воплощаясь в действительную жизнь. Ритм стиха диктовал свои законы ритму движения. Тончайшее переживание выражалось в тончайших формах движения. Так достигнуто было взаимодействие души и тела в синтетическом слиянии.

{70} Положив в основу этой идеи воспитания свое философское мировоззрение и воплотив ее в действительность, греки достигали той же цели, к которой пришли и физиологи нашего времени путем пытливых изысканий и экспериментов. Дюбуа-Реймон установил, что каждое телесное движение является не только мускульным движением, но еще в большей степени упражнением серого вещества центральной нервной системы. С пробуждением деятельности органов чувств человек получает ряд впечатлений, которые передаются по нервным путям серому веществу мозга и действуют, как раздражители, оставляющие в мозгу отпечаток; этот отпечаток, конечно, тем сильнее, чем резче и многократнее было раздражение. Нервные пути, проводя внутрь раздражение, полученное извне, передают также от центров на периферию волевые импульсы, которые заставляют действовать органы нашего тела. К ним относятся, конечно, и двигательные органы. Ясно, что с их двухсторонней действенностью факторами деятельности органов движения являются: мозг, нервные пути и мышцы. Богатству и разнообразию раздражения, получаемого мозгом (извне внутрь), соответствует многосторонность впечатления, оставшегося в сером веществе мозга. От серого вещества идут обратно волевые импульсы, которые вновь заставляют мышцы двигаться; совершенно понятно, что эта взаимная связь между мышцами и мозгом при посредстве нервных путей может быть произвольно развиваема тренировкой и упражнением, что, в свою очередь, ведет к сокращению затраты мозговой энергии, потребной для воспроизведения того или иного движения. Из всего этого логически следует, что чем округленнее, упорядоченнее, чище и красивее движения, — тем в большей степени приобретают те же свойства и впечатления, получаемые мозгом.

Поистине мудрым кажется здесь выражение о внутренней собранности человека (aufgeraumt). Когда-то Платон сказал: «Посредством тела проникают в человеческую душу эвритмия, выразительница порядка души; пластические упражнения научают нас гармонии».

{71} Спустя почти две тысячи лет Ларошфуко говорил: «Наш дух ленивее тела, и хорошие привычки нашего тела могут (мы говорим должны) повлечь за собой хорошие духовные навыки».

Если стать на эту точку зрения, то многое в истории греческой музыки предстанет нам в истинном свете. Знакомство с поэзией и философией греков убеждает в том, что греки придавали музыке еще большее значение, чем пластическому искусству. Их пластика увенчана славой, дошедшей и до нашего времени; но пластическое совершенство греков увековечило таким образом прекрасное и гармоническое человеческое тело, воспитанное музыкой. Признавая за музыкой огромное воспитательное значение, греки не могли не уделить серьезного внимания и вопросу о значении мелодии и ритма. Некоторые из теоретиков, подчеркивая преобладающее значение, которое они приписывают ритму по сравнению с мелодией, дают основание предполагать о существовании тогда поистине враждебного отношения к мелодии. Такой подход к вопросу едва ли можно признать соответствующим природе музыки. Это обстоятельство служило поводом для некоторых исследователей, как, например, Рейнольда Вестфаля, для ложных выводов о сущности греческой музыки.

Эрвин Роде («Религия греков», 1895) прекрасно говорит о том, как в греческой душе боролись две силы: стремление к спокойной ясности и к фантастическому самозабвению. Ницше определил это явление, как аполлонистически-дионисовскую двойственность. Идеал воспитания греков заключался во внутреннем раскрепощении человека (Sophrjsine), потому что такого раскрепощения было трудно достигнуть вследствие повышенной восприимчивости и легкой возбудимости, свойственных их народной жизни. С другой стороны, действительность на каждом шагу свидетельствовала о серьезных опасностях, проистекавших от указанных свойств, как для отдельных лиц, так и для общества. На этом основании, считая мелодию выразительным началом и возбудителем чувства, а ритм — началом порядка и ясности, греческие философы и сатирические {72} поэты, как воспитатели народа, и в особенности Аристофан, боролись с развитием мелодического начала в музыке, затемнявшего воспитательное ее влияние. Они, однако, были не в силах помешать всестороннему развитию и обогащению музыки, в том числе мелодическому и гармоническому, при котором она и теряла постепенно свое исключительное место в качестве воспитательного средства.

То, что говорили древние греки о значении ритмического воспитания, утверждается и теперь психологическими и физиологическими изысканиями.

Вместе с падением греческой культуры померкли и воспитательные идеалы греков. Римское «Sana mens in corpore sano» («здоровый дух в здоровом теле») слишком ограниченно и бедно по содержанию. Значение этого требования не превышает тех задач, которые преследовались при введении в школах уроков гимнастики. Но недостаточно сделать тело здоровым, чтобы создать твердое основание для духа; и тело, и дух могут развиваться только в полном соответствии друг с другом; воспитывая тело, надо одновременно воспитывать и дух. В течение всего средневековья, во времена ренессанса и в наше время такое воспитание тела, в истинном смысле этого слова, осталось в забвении. Вместе с тем усиливался интеллектуализм, как следствие абстрактного развития духа, вернее, его перегружения знанием. Как реакция, возникает интерес к физическому воспитанию, в свою очередь страдающему односторонностью. Стремясь воспитывать тело, совершенно забывают о духе. Интеллектуалистический век, придя к необходимости физического воспитания, обращается к спорту, лишенному какого бы то ни было духовного принципа. Мы знаем, что при односторонних занятиях спортом, например, атлетикой, человек умственно тупеет. Развитие мускулов при таких условиях не идет на пользу умственному развитию.

Только в конце XIX столетия намечается стремление отказаться от интеллектуалистического метода {73} воспитания. Это стремление проявилось в идее трудовой школы. В ней духовное стараются сделать наглядным и чувственно воспринимаемым, а телесное и чувственное — одухотворить.

Здесь мы подходим к ритмической гимнастике. Ближайшей задачей ее основателей было научить элементам музыки не только внешне, поверхностно, но так, чтобы каждый из этих элементов был пережит и вошел в плоть и кровь ученика. Но мы знаем, что ритмическая гимнастика оказалась гораздо большим, чем простой музыкальной подготовкой, и что основатель ее имел право сказать: «Особенное достоинство ритмической гимнастики я вижу в том, что она воспитывает одновременно тело и душу. Что такое ритм? Духовное, телесное? — И то, и другое вместе. Нет такого ритма, который не был бы связан каким-либо образом с пространством и материей. Звуковому ритму всегда предшествует ритм тех движений, которые приходится производить музыканту, чтобы вызвать звуки при помощи инструмента. Следовательно, можно сказать, что каждый ритм “телесен”. Но он и “духовен”, т. к. каждый ритм вносит порядок, равномерность, фиксирует во времени движение, протекающее в пространстве. Таким образом, ритм — и только он один — дает нам полное сочетание духовного и телесного, это естественное психофизическое свойство ритма. Туи кроется и огромное гигиеническое его значение, которое явилось сейчас особо интересной проблемой для педагогов и врачей». Наблюдения над больными и изучение болезней часто научают тому, что полезно и необходимо здоровым. Уже четверть века тому назад психиатрам стало известно благотворное влияние ритмических движений на духовное развитие дефективных детей. Благодаря им мозг обогащается образами; напряжение мускулов, как и всякая физическая работа, дает успокоение; наконец, создается непосредственная связь между импульсами, даваемыми мозгом, и их выполнением при помощи тела. Если такое воспитание нервных центров и двигательных путей имеет благотворное влияние на духовное развитие анормальных детей, то {74} разве нельзя предположить, что его влияние и на детей нормальных столь же благотворно. Если изучение совсем простых гимнастических, хорошо ритмированных, движений вносит больше порядка и ясности в организм отсталых, то не должны ли мы из этого сделать вывод, что более совершенная ритмическая гимнастика будет производить благотворное влияние на духовные способности здоровых детей? Надо, однако, дать себе ясный отчет в том, что ритмическая гимнастика есть нечто совсем иное, чем гимнастика вообще, если даже эта последняя происходит под музыку; в последнем случае мы имеем метрическую гимнастику. Но такт — не ритм. Ритм — это многообразие в единообразии, тогда как такт единообразие, вносимое в разнообразие. Ритм есть нечто индивидуальное, личное; метр — это объективирующая дисциплина.

Из всего сказанного нами и из характеристики ритмических упражнений, имевшей место в предыдущей главе, мы знаем, что полнота образов движения, внушаемая мозгу ритмическими движениями, дает ему необычайную власть над телом. Благотворное влияние проявляется во всех многочисленных и разнообразных случаях взаимодействия между душой и телом. Так, неврастения — болезнь нашего времени — есть именно один из случаев взаимодействия, но взаимодействия неправильного, при котором имеет место раздвоенность и вечная борьба между духовными способностями и возможностью их осуществления; неврастения — это беспорядочность нашей мускульной деятельности, недостаток гармонии между духом и телом.

Необходимо восстановить равновесие между ними; и ритмическая гимнастика служит для этого прекрасным средством. Но как бы много и подробно ни говорили мы о ритмической гимнастике, сила ее и влияние останутся неясными для тех, кто незнаком с нею по опыту. Каждый, кто на опыте ознакомился с нею, знает, что самые пространные пояснения не дают понятия о глубокой сущности ритмической {75} гимнастики во всем ее значении. Ведь глухому не объяснишь звука, а слепому — света. «Каждый ритм — так говорит Жак-Далькроз — содержит нечто таинственно оживляющее. Он ничем незаменим. Он оживляет и дисциплинирует; он властвует над массами и все же дает каждому в общей массе почувствовать “себя”. Он никогда не бывает шаблонным, в нем всегда присутствует жизнь. И чем глубже ритмическое воспитание захватывает человека, чем послушнее тело следует за всяким изменением ритма, тем оно становится свободнее и увереннее, покоренным и покорителем одновременно, господином своего “я”, которое растворяется в чем-то большом, возвышенном, — почти сверхъестественном. Каждое ритмическое движение проникнуто радостью. А есть ли в наше время что-нибудь более необходимое, чем радость? Я подразумеваю под этим понятием не развлечение, не веселую шалость, а ту радость, которая пробуждает в нас творчество, освобождает его и вызывает к жизни; а ведь у многих творческое начало под влиянием тяжелой работы или нездоровых впечатлений — спит глубоким сном. И это наряду с отказом от узкого интеллектуализма и с одухотворенным движением, — то третье, чего я жду от ритмической гимнастики: она будит творческие способности человека. Не поймите меня только превратно! Я не хочу воспитывать гениев. Они находятся вне всяких условий. Я имею в виду всех тех, которые станут специалистами в какой-либо области, будь то ученый, художник, или кто-либо другой. Я думаю, что воспитание их должно быть таким, чтобы будить в них стихийное творческое начало, укреплять его и развивать. Я думаю, что ритмическая гимнастика в этом отношении будет очень полезна.

Ее значение обусловливает ее сущностью, а не методом, как таковым. Ритмическая гимнастика вновь вызвала в жизни ритм — то, что во все времена, у всех народов одухотворяло процесс работы, и что теперь утеряно из-за специализации каждого в машинной и механической деятельности. Из всего сказанного видно, какое громадное значение имело бы введение ритмической гимнастики в школах. Конечно, излишняя {76} поспешность проведения такой меры могла бы оказаться вредной, хотя бы по трудности разрешения вопроса о потребном педагогическом персонале; нужен совершенно иной подход к занятиям, чем тот, который был применяем самим Далькрозом.

Однако осуществление школьного преподавания ритмической гимнастики доказано мудрой энергией Павла Бепле на опыте в Базельской женской школе. Он сообщил о своих впечатлениях от этого опыта в небольшой, но содержательной статье: “Die Elemente der Musikalitat. Preparationen fur den Gesangsunterricht in der Volkschule”.

Все практики, или по крайней мере все компетентные люди (руководители, к сожалению, не всегда бывают компетентны, особенно в школьных занятиях, относящихся к области искусства), пришли в настоящее время к выводу, что тот способ преподавания пения, который теперь применяется в школах, неправилен и недостаточно осмыслен. И если б на этих уроках заучивалось вдвое большее число песен, если б даже все ученики научились читать ноты, все же музыкальное развитие, которое должно быть целью этих занятий, не было бы достигнуто. Когда эта цель будет всеми признана, — а это должно случиться, — тогда будут искать и истинных путей. И как бы эти пути ни были разнообразны, как бы они ни отличались от ритмической гимнастики Далькроза, его взгляды на развитие музыкальности, их глубина, — никогда не будут забыты. Далькроз учит, что основные элементы музыкальности — чувство ритма и слух — должны регулироваться по отдельности, так как ребенку не под силу овладеть обоими элементами одновременно. Отсюда естественно возникает и неизбежность ритмического воспитания, которое должно быть первой ступенью на этом пути. Когда тысячи и тысячи людей опытом убедятся, какая животворная сила заложена в ритме, тогда общие стремления будут направлены на этот путь и тогда сила ритма станет достоянием {77} человечества. Тогда вновь пробьет час, когда сила и легкость, красота и доблесть сольются воедино; гармония телесных движений будет отражать ясную стройность мыслей с такой силой убедительности, что при взгляде на молодежь мы сможем сказать так же, как сказал когда-то Геродот: “Да будет юность подобна вечной весне. Пусть цветет красотой!”

Каким совершенным; захватывающе прекрасным было юношество у греков, если, глядя на него, даже такой насмешник, как Лукиан, вдохновенно воскликнул: “Какое возвышающее душу зрелище в том, как тело поет, а звуки движутся”».

# **{78}** IV. Ритм и музыкальное воспитание

Во всех вопросах воспитания, наблюдение и опыт имеют решающее значение, С одной только теорией ничего не достигнешь, и меньше всего на поприще искусства.

Основы художественного творчества, как духовные, так и физические, настолько таинственны, что никогда путем одного рассудка мы не познаем их. Мы можем лишь на основании собранных наблюдений и опыта вскрыть их взаимоотношения и путем аналогии приподнять завесу над интересующим нас вопросом.

Наше современное представление о ритме очень внешне и поверхностно. В изобразительных искусствах мы совсем позабыли о ритмическом чувстве, и если еще пользуемся этим словом, то лишь в переносном его значении. В нашей речи сохранились выражения «ритм жизни», «ритм природы», — это указывает на то, что зарождение этих понятий относится ко времени глубокого и непосредственного восприятия мира человеком. Да и у нас и самых глубоких тайниках дремлют представления, которые служат залогом того, что со временем эти выражения снова наполнятся живым содержанием.

«Считай, считай!» — кричит учитель музыки своему ученику. Плохой счет, нетвердость в темпе, {79} неправильное определение временной стоимости долей можно наблюдать даже у многих публично выступающих музыкантов.

Для всех таких людей ритм собственно совпадает с механическим тактированием, которое может быть заменено метрономом. Учитель, заставляющий считать своего ученика, пользуется самым внешним способом внедрения в живое человеческое существо ритма, как средства упорядочения, между тем как овладение внутренним ритмом служит залогом действительно музыкальной выразительности.

Ганс Бюлов сказал: «Вначале был ритм». Он мог, продолжая в библейском стиле, сказать и дальше: «Вначале был ритм. Ритм был в искусстве. И искусство было ритмом».

Несомненно, что ритм — первоначальный элемент искусства и необходимейшее средство в творчестве человека.

Как пришел человек к искусству? Момент рождения его так же полон тайны, как рождение самой вселенной.

Вопрос этот так же неразрешим, как все те вопросы, первые и последние в ряду человеческих вопросов, которые касаются происхождения жизни.

Поэтому в мифологиях всех народов отводится место появлению искусства. И всюду оно является изобретением богов, и ими ниспосылается тем или иным путем людям.

То, что говорят исследователи эволюционного мировоззрения о происхождении искусства, — не менее загадочно. Объяснять рождение искусства различного рода побуждениями — значит не идти дальше пустых слов. Откуда появились эти побуждения и почему они привели к искусству?

Одно ясно — и это проявляется в жизни народов и отдельных личностей: искусство рождается от избытка жизни.

Искусство является естественным проявлением человека, но оно только там необходимо и только тогда становится настоящим искусством, когда имеется избыток энергии, требующей разряжения.

{80} Постараемся уяснить себе эту мысль, пользуясь для этого понятием «борьбы за существование». Если деятельность есть основное стремление живого существа, то вполне понятно, что накопившиеся силы ищут своего выражения, своего «воплощения». Пока эти силы нужны для того, чтобы бороться за самое существование, на преодоление многочисленных препятствий и затруднений, нет места возникновению искусства.

Но наступает время, когда скопившиеся для этой борьбы за существование силы оказываются в избытке и остаются неиспользованными.

А между тем, именно израсходование накопившейся энергии дает чувство удовлетворения и радостного ощущения жизни.

Избыток же неиспользованной энергии тяготит и ищет исхода.

Отсюда следует, что если все силы, полностью, не затрачиваются непосредственно на борьбу за существование, то они ищут выхода в других формах, между прочим, и в форме искусства.

Уже в животном мире можно найти много примеров проявления таких «свободных» сил, и некоторые из этих проявлений очень близки к человеческому искусству.

С другой стороны, мы и у современного человека можем наблюдать такие внешние формы этого повышенного жизнеощущения, которое заключает в себе что-то животное.

Многие поступки «невоспитанных» людей, как и сама эта «невоспитанность», заключаются именно в том, что они не умеют найти иного выхода своим силам, как в физическом проявлении. Это происходит именно из-за необходимости разрядить накопившуюся жизненную энергию.

Неистовый шум, драка, крики являются для многих, даже культурных, людей проявлением радостного жизнеощущения.

Дело доходит до того, что эти неистовства возводятся в систему. Таковы исступленные выходки дервишей, их самоистязания, как проявление фанатического служения богу. И в прыгании ребенка, и в {81} бессмысленном кривлянии неистовствующего негра, и в грубом веселье деревенского парня, — во всем этом проявляется ищущая выхода жизненна энергия.

Человеческое тело, скрывающее эти силы, в то же время является и средством их выявления.

В самом себе человек является одновременно и объектом, и субъектом этой повышенной жизнедеятельности.

Чтобы эти силы проявлялись разумно, чтобы из ошеломляющих криков и диких движений они превратились в начало одухотворенное, нужное средство, делающее человека не слугой, а господином этих сил. Они должны быть послушны его воле, создающей минуты радости и наслаждения.

Это уже не жизненная необходимость, а жизненная роскошь; не материальное существование, а искусство.

Средство, имеющееся для этого в руках человека — ритм.

Собственное тело — для каждого человека ближайший инструмент его деятельности. Движение — самое естественное проявление скопившейся энергии.

Движение, которым мы овладели, которое мы сумели сделать выражением нашей радости и бодрости — уже начало искусства. Ритм — средство для овладения телодвижением. Его упорядочивающая власть регулирует и направляет бесконечное разнообразие возможных телодвижений.

В упорядочивающей власти ритма заключается причина закономерности, четкость ритмических движений, а также того, что однажды испробованное, удобное, целесообразное движение может быть воссоздано в любое время.

Особенная ценность этого явления в том, что оно есть также основа коллективного движения, объединяющего массу единым устремлением; оно рождает социальное сознание и таким отвечает одной из глубочайших задач искусства и его оздоровляющей природе.

Огромную силу ритма человек познал очень рано и понял, что действие ритма состоит не только в {82} создании чувства радости, но также и в облегчении того чувства тяжести, которое обычно связано с движениями, вызываемыми необходимостью.

В развитии культуры всех народов можно наблюдать влияние ритма на трудовые процессы, главным образом в форме песни, сопровождающей работу, Упомянув о песне, мы тем самым затрагиваем вопрос о связи между ритмом и музыкой. Человеческий голос, наравне с телодвижением, служит средством проявления тех сил, которые мы признали первопричинами повышенного и тем самым художественного жизнеощущения. Всякое сильное телодвижение сопровождается беспорядочным вначале криком и радостными возгласами. Но постепенно эти звуки приводятся в соответствие с телодвижениями, благодаря общей им способности подразделять время. Таким образом, звук, хотя бы в простейших формах хлопания, топания или крика, становится одним из простейших средств для проявления ритма.

Связь между телодвижением и звуком человеческого голоса обнаруживает проявление в них первоначальных форм человеческой деятельности, одинаково присущих человеку.

«Вначале был ритм». Это справедливо и в отношении музыки, хотя в музыке есть и другие элементы. Чтобы музыка могла возникнуть, ритм должен был объединиться с мелодией. В мелодии наилучшим образом проявляется способность человеческого голоса к варьированию высоты и силы звука (это свойство голоса особенно ярко сказывается в моменты аффекта).

Ритм вносит различие в продолжительность отдельных тонов — и это является причиной, упорядочивающей и в то же время обогащающей мелодию. Примечательно, что у всех первобытных народов, а также и в музыкальном искусстве греков, мелодия была в своей основе не чем иным, как ритмическим чередованием звуков.

В мелодии таится еще одна сила, заложенная в природе звука; об очаровании этой силы большинство {83} людей не подозревает даже и в нашей современности, хотя с течением времени она все более обнаруживает себя. Эта сила — гармония многоголосия, как системы взаимодействия звуков.

Мы можем утверждать, основываясь на истории музыки, что гармония звуков есть высшее проявление духовного первоисточника мелодии. Ибо, если телодвижение дает выход нарастающим и сконцентрированным силам телесным, то мелодия является средством выявления накопленных чувств, восприятий и ощущений, как явлений духовного порядка. Таким образом, сочетание в музыке двух указанных начал бесспорно.

Звуковой ритм соответствует началу телесному, понижение и повышение звука — духовному.

Если бы даже исследование существующей музыки не подтвердило нераздельность сочетания этих двух начал, то нетрудно теоретически доказать, что в органической связи этих якобы обособленных сил заключается высшее утверждение музыки. Однако и история музыки подтверждает, что гармоническое сочетание обеих сил совпадало с наиболее совершенными достижениями музыкального творчества. В полной гармонии этих двух начал заключается высшее достижение музыки. Наиболее мощные моменты в истории музыки те, когда такая гармония достигалась.

Ясней всего было осознано существование этих двух начал, одновременно близких и противоречивых, в теории и практике греческой музыки. Греческие теоретики и в особенности философы, бывшие воспитателями народа, обратили исключительное внимание на исходные моменты этих сил, и из-за воспитательных целей они начали борьбу против мелодии.

Если вспомнить ту неприязнь, которую питали греки ко всем тайным источникам душевной жизни, если подумать об их любви ко всему ясному и реальному, то станет понятным, что провозвестники аполлонистического мировоззрения боялись заключенной в мелодии таинственности и неоформленности, между тем как ритм привлекал их силой своей ясности и упорядоченности. Они понимали связь между {84} мелодией и самыми глубокими источниками человеческой души; а так как ритм и мелодия тесно связаны между собою, то поскольку мелодия подчинялась ритму, постольку и музыка являлась для них положительным фактором воспитания.

Точка зрения греков для нашего времени, в особенности для нашей музыки — неприемлема. И в этом отношении мы не хотели бы, если бы даже могли, уподобиться грекам.

В противоположность грекам, германский дух не боится окунаться в таинственные истоки жизни. Свет высшей мудрости и величественного познания мерцает для них в глубине этой таинственности. Вотан жертвует одним глазом, чтобы испить из «источника мудрости», и укрощает своей любовью богиню Эрду, чтобы познать тайные начала душевной жизни.

Благодаря таким свойствам германского духа, христианство со своим стремлением ко всему душевному в противовес рационалистическому, с своей склонностью перенести центр тяжести с земного существования на существование мистическое, потустороннее — повлияло на германцев глубже, чем на какой-либо другой народ.

Благодаря этому свойству германцев, их музыка отразила главным образом внутреннюю, духовную их жизнь. Она развилась в сторону мелодии, достигнув высших пределов полифонии. Меньше творчества германская музыка проявила в области развития формы и ритма. Разнообразие танцевальных форм, из которых развились впоследствии соната и симфония, — романского происхождения. В области ритма музыка обогащается славянскими народами.

Для немецкого искусства характерно преобладание напряженности внутреннего переживания над напряженностью и полнотою формы, его передающей.

Ни у кого мы не находим такого полного соответствия внутреннего переживания с формой, как у Бетховена. И это тем более ценно, что тенденция к преобладанию духовности над формой создает для {85} германской музыки опасность расплывчатости и неопределенности.

Чувствуя эту опасность, Брамс, выросший сам среди романтиков, стал работать над строгостью формы. Ни один из музыкантов нового времени не ощущал так сильно, как Брамс, упорядочивающую силу ритма; он как бы предчувствовал те новые возможности, которые открылись гению в творчески использованном ритме, так обогатившим средства выразительности музыки.

Тут Брамс приближается, как это ни странно, к Листу, в котором была заложена, благодаря его цыганскому происхождению, экстатическая сила ритма, но который, как это подтверждает его книга, у цыган как раз познал, что ритм одинаково вносит порядок как в жизнь разнузданную, так и в жизнь, связанную сложившимися воззрениями и воспитанием; внося порядок в жизнь, ритм делает ее плодотворной.

В современной музыке значение ритма ничтожно. С одной стороны, она дает нам упрощенный, грубый танцевальный ритм оперетки, с другой стороны — в больших музыкальных произведениях, как в композиции целого, так и в ритмическом рисунке отдельных предложений, мы наблюдаем полную неопределенность и расплывчатость. Надо признать, что эта расплывчатость, допускающая, как яркое средство выразительности единственно лишь большое «нарастание» (от рр до ff всех инструментов, сопровождаемое часто изменением темпа), является отражением нашего душевного состояния.

Достаточно вспомнить о неясности и напыщенности современной программной музыки, где за громкими философскими словами скрываются слабые субъективные переживания. Здесь в одинаковой степени не хватает определенности и ясности и глубины руководящей идеи — два качества, которые в таком совершенстве сочетаются у Бетховена.

Все это заставляет нас вспомнить о той враждебности, которую питали греческие музыканты-теоретики {86} к одностороннему увлечению мелодией, и о том значении, которое философы, как воспитатели народа, придавали ясно выраженной в музыке ритмике.

Мыслители и поэты всех времен и народов восхваляют облагораживающую, возвышающую силу музыки. Можем ли и мы, люди нашего времени, искренно говорить об облагораживающем влиянии музыки на тех, кто ей себя посвятил? Боюсь, что нет. Напротив, нередки жалобы на обратное действие музыки. В самом деле, каково может быть нравственное влияние искусства, не имеющего в самом себе сдерживающего и упорядочивающего начала? Не должно ли оно оказывать соответствующего влияния на слушателей, и в особенности на самих музыкантов?

Не только в музыке, но и в жизни нами утеряно чувство ритма, как упорядочивающего начала, и велика необходимость вернуть его. Устремленность внимания в эту сторону чувствуется во всех искусствах и в особенности в искусстве изобразительном. Достижения Жак-Далькроза до конца проникнуты этим стремлением. Далькроз ощущал музыку, как движение. Уже его «Детские песни» говорят нам об этом. Жак-Далькрозу были близки все стремления нашего времени в области телодвижения, но в то время, как другие приходили к этим стремлениям преимущественно от изобразительного искусства — ему, как музыканту, открылась связь между ритмическим телодвижением и музыкой.

Была ли то гениальная интуиция, или необычайная прозорливость ума, или опыт педагога, — но Жак-Далькроз не удовлетворился связью движения с длительностью звуков, а понял, что и другой основной элемент музыки — высота звука — должен выявляться в теснейшей связи с ритмом.

С самого начала своей деятельности Жак-Далькроз был музыкальным педагогом — и остался им доныне. Его внимание было все время направлено главный образом на воспитание двух основных элементов музыкальности: музыкального слуха и чувства ритма. Как истинный педагог, он в выводах своих руководится {87} не теоретическими знаниями, а внимательным наблюдением над жизнью — над сотнями учеников, проходящих через его руки. Его своеобразный дар импровизации дает ему возможность каждое мимолетное наблюдение использовать сейчас же и до конца.

Удивительна та глубокая взаимная связь между воспитанием ритмического чувства и музыкального слуха, которую устанавливает Жак-Далькроз, основываясь на своих наблюдениях. Где обстоятельства разрешают, там Жак-Далькроз разделяет эти две дисциплины, хотя опыт показывает, что проведение их во взаимной связи дает более быстрые и совершенные результаты.

Только теоретику это может показаться странным, практик же знает, что и то, и другое — и ритмическое чувство, выявленное в движении, и музыкальный слух, выраженный голосом — имеют своим источником одно и то же: человеческое тело.

Все бесконечно разнообразные упражнения исполняются учениками Жак-Далькроза исключительно в связи с музыкой, и при этом так, что музыкой даются импульсы: а именно, воспринятый слухом ритм до мельчайших подробностей передается телодвижением. Вполне понятно, что таким образом тело становится и ритмичным, и музыкальным. Музыка в буквальном смысле входит в плоть и кровь.

За последние годы широкая публика ознакомилась с системой Жак-Далькроза через демонстрации учеников. Но эти выступления, очень ограниченные по времени, не давали возможности показать систему во всей ее полноте.

В продолжение многих лет я наблюдаю влияние ритмического воспитания на целом ряде учеников Жак-Далькроза. И мое радостное удивление перед достоинствами такого воспитания растет с каждым новым посещением урока. Наконец-то музыка вновь становится для людей одухотворяющей силой!

Радостное чувство, которое появляется у человека, вполне овладевшего через ритмическое движение {88} своим собственным телом, настолько сильно, даже у детей, что оно от исполнителя передается зрителю.

Удивительно, с какой быстротой и точностью именно дети улавливают ритмическое построение какого-либо музыкального отрывка, причем они воспринимают не грубый метр, а живой ритм, составляющий остов целого. Ко всему этому присоединяется еще, как естественное следствие воспитания по системе Жак-Далькроза, развитие музыкального слуха; происходит такое обострение восприимчивости к звуку, которое при хорошем слухе приближает к чувствительности, соответствующей прирожденному абсолютному слуху.

Я не сомневаюсь в том, что при систематических занятиях ритмическое воспитание может дать такие результаты, какие редко наблюдаются даже у обладающих абсолютным слухом.

Я присутствовал на уроках по гармонии, на которых ученики воспроизводили труднейшие сочетания аккордов, их обращения и разрешения. Они воспроизводили аккорды четырехголосно, причем аккорды не были написаны на доске. Что ученики могут спеть с листа любой цифрованный бас и любую мелодию, транспонировать ее в любую тональность и после не более троекратного повторения спеть на память — все это каждый может видеть на открытых демонстрациях Жак-Далькроза.

На основании имеющегося уже сейчас опыта, приобретенного над большим количеством учеников, можно с уверенностью сказать, что ученик в относительно короткое время овладевает основными элементами музыки — ритмом и слухом — в такой степени, какой еще не достигала ни одна система. Такое совершенство считали исключительным достоянием особо одаренных, а не целью, достижимой для каждого.

Прямо ребячеством кажутся по сравнению с этими достижениями те вопросы, которые выдвигаются чисто-музыкальными педагогами. Учителя музыки спрашивают: «какое значение все это может иметь для развития техники пальцев?», а учителя пения: «каким образом может это помочь постановке голоса?»

{89} Я сейчас не буду разбирать вопрос о пользе метода Жак-Далькроза для специальных технических целей. Я хочу лишь сказать, что здесь мы добиваемся общего развития музыкальности. Здесь воспитываются музыкальные люди, для которых музыка есть естественный выразитель их чувств и настроений, и которые научаются полностью воспринимать все подлинно художественное в музыке.

Выработка специальных технических данных имеет подчиненное значение и легко достижима. Сотни методов служат этой цели, но взятые сами по себе они могут воспитать только музыкального техника, а не *музыканта*. И это происходит оттого, что самым существенным, основным элементом музыкального воспитания — пренебрегают, так что он выявляется только у тех, кто богато одарен от природы.

# **{90}** V. Возрождение танца

Уже лет десять тому назад появилось стремление к возрождению танца, встретившее общее сочувствие и таящее в себе несомненно плодотворные начала. Но возникшая форма танца лишена настоящей убедительности. Одновременно с новыми исканиями, «старый балет» стал вновь захватывать зрителя. Все же и поклонники старого балета должны признать, что искания нового танца не лишены основания, и что мы стоим пред вопросом: действительно ли танец является живым искусством в жизни широких масс, наравне с другими искусствами? Сыграл ли танец для нас такую же роль, как у других народов, например, японцев? А если нет — и это мы и должны решить — то возможно ли, чтобы в будущем танец стал для нас новым откровением в искусстве? Сможет ли он облагораживать и одухотворять жизнь, что и является подлинной и ценной задачей искусства?

Не приходится доказывать, что бальные танцы не художественны. Лучшим показателем является то, что для обогащения своих салонных танцев мы заимствуем материал у негров и других «дикарей». Никто не спорит о красоте «кек-уока», «медвежьего» и других (изобразительных) танцев, — ведь в их красоту никто не верит, — говорят лишь о возможности их публичного исполнения, следовательно, об их пристойности. Любители этих танцев, конечно, не приписывают им художественной ценности, — они просто отстаивают их, {91} утверждая, что молодежь нуждается в таких танцах для разряжения запаса своей энергии. Конечно, почти нет никого, кто бы танцевал от избытка чувств, или от потребности создать что-нибудь красивое; причины, побуждающие к танцу, совсем иные: начиная с желания убить скуку в часы общения людей, вплоть до удовольствия чувственного порядка. Искусство и красота тут не при чем.

Надо сказать, что стремление создать новые танцы характерного типа и типа «гротеск» указывает на то, как приелись существовавшие несколько десятилетий танцы с вечным верчением и хождением. Несмотря на свое ничтожество, новый танец своим появлением осуждает путь развития бального танца и является выразителем новых потребностей. Замечательно, что танец для нас не является искусством в той мере, как другие виды искусств. Казалось бы, наоборот, что искусство танца должно было бы стать общечеловеческой потребностью. «Самое реальное из всех искусств есть танец. Материалом в нем является живой человек не в какой-нибудь своей части, а весь в целом, “от пятки до темени”, каким он представляется зрителю. Искусство танца поэтому несет в себе все возможности дополняющих искусств: поющий и говорящий человек должен иметь живое тело, своим внешним обликом, характером своих движений выявляющее его внутренний облик. Человек художественно чуткий, способный не только слышать, но и видеть, впервые выражает себя, со всей полнотою музыки и поэзии — в танце (мимике)». (Рихард Вагнер: «Искусство будущего»).

В танце каждый должен пользоваться своим собственным телом, как средством выразительности. Танец есть та форма, которая дает возможность человеку через телесное «я» воплотить его живые художественные потребности. И если, несмотря на это, танец, как для отдельных индивидуальностей, так и для большинства, не стал искусством в такой же мере, как другие формы искусства, то причина в том, что танец не мог существовать самостоятельно, а лишь в связи с другим искусством — музыкой.

{92} Путь развития танца двоякий. С одной стороны — равномерное, ритмически упорядоченное движение. С другой — танец выразительный, — мимика. Первый тип танца больше всего приближается к чистому искусству; хотя он почти всегда связан с музыкой, но задача ее ограничивается только ритмизацией движения, которое является самоцелью. Упорядоченное ритмом движение дает разрядиться накопленным внутренним силам. Возможность свободно направить это движение создает определенное эстетическое удовлетворение. Таким образом, человек делается властителем как своих внутренних сил, так и формой их проявления. Силы в своей элементарной форме вредящие человеку или, в лучшем случае, подавляющие его, обращаются в удовольствие. Путь развития танцев этого рода обусловливается преодолением большой трудности отдельных движений и многообразного их сочетания. Танец этого типа становится искусством, когда трудность его, обусловленная инертностью тела, легко преодолевается. Красота этого танца заключается в разнообразии движений и возможности их сопоставления. Сочетания движений по своей выразительности дают возможность судить о душевном состоянии, соответствующем танцу. Этот чистый танец не достиг такой высокой ступени развития отчасти потому, что мимический танец уже стремился выполнить это задание, а главным образом потому, что музыка, создавшая ради танца многие из своих форм, впоследствии отделилась от танца и пошла по самостоятельному пути, быстро и значительно развиваясь до сложных музыкальных форм (большие художественные формы сонаты, сюиты и симфонии развились из танца).

В противоположность этому достигли большей степени выразительности народные танцы, как, например, альпийский, многие испанские, итальянская тарантелла, венгерский чардаш. Содержанием этих танцев является любовь в разных ее проявлениях. И только наглядность такого содержания служит причиною того, что мы не замечаем здесь присутствия также и мимики. В альпийском танце это определенно выявляется там, где он подражает звериным крикам страсти.

{93} Если оставить в стороне мимическое содержание, то окажется, что художественный элемент народных танцев так же, как и бальных, заключается в красоте движений. Чем больше танец превращается в танец общественный, чем популярнее он становится, тем проще становятся его формы. Поэтому современные бальные танцы, от польки до галопа и вальса, так удивительно просты в сравнении с танцами XVIII столетия. Новейшее время хотело использовать танец, как средство развлечения массы; общество же XVIII ст., напротив, видело в танце выявление высших форм телесного воспитания. Хорошее исполнение менуэта требовало настоящего изучения его и полного овладения целой системой телодвижений, отчасти принадлежавших к кодексу телодвижений, принятых в обществе. Поклоны и реверансы, например, составляли только часть сложного сочетания движений в менуэте и, в то же время, употреблялись в таком же совершенном исполнении при обращении друг к другу в жизни.

В свою очередь и балет пошел по тому же пути усложнения танца, не обогатив его, однако, новыми возможностями. Танец на носках, вместо танца на полупальцах, усиление поворотов до пируэта, ускорение темпа и усиление других движений, как перегибов, наклонов корпуса — все это лишь повышение технических трудностей и, как показатель ловкости и умения владеть телом, оно может производить даже приятное впечатление. Вследствие того, что целью танца ставится все возрастающее повышение технических трудностей, выполнение которых должно вызывать удивление в зрителе, красота линий в танце и сила выразительности движения предаются забвению. Таким направлением определяется уклон к акробатическим формам.

Но нет сомнения в том, что выразительность движений тела является одним из основных элементов танца; это становится ясно, если обратиться к первобытным народностям. Стоит вспомнить танцы, {94} приуроченные к каким-нибудь определенным событиям, как, например, воинственные танцы, танцы священные и др. Стремление приумножить возможное богатство изобразительных движений привело ко многим «звериным» танцам, подражающим движениям животных. Танец так же, как и все другие искусства, — яснее всего это обнаруживает живопись, — является для человека средством овладеть явлениями внешнего мира и воскресить их при помощи символов. На это указывают и вышеупомянутые звериные танцы. Но первобытные народы, проявляющие в изобразительном искусстве совершенно исключительную способность к стилизации, достигают и в отдельных танцах такой высокой ступени стилизации явлений природы, которой мы не наблюдаем в нашем искусстве. Я ограничусь здесь одним примером «танца морских волн» фиджийцев, где изображается прибой волн у морских утесов. Ф. Купер сообщает о нем следующее: «Сперва они (танцующие) становились в длинный ряд; затем танцевали, нарушая линию, выдвигаясь группами, человек в десять или двенадцать, на несколько шагов вперед, причем они наклонялись вперед и вытягивали каждый одну руку, как будто на берег набегали маленькие предвестники волны. Волна набегала за волной, а затем на конце длинной линии начинали, сперва немногие из танцующих, но постепенно все большее и большее их число, стремительно бежать вперед, заворачивая в сторону и вновь возвращаясь, что должно было напоминать прибой, разбивающийся о скалы и постепенно поглощающий их, пока, наконец, не останется только один маленький отросток кораллового рифа. В то же время музыка производила звуки, подобные шуму бушующего прибоя. Когда изображаемый поток снова вздымался, и волны, встречаясь у острова, боролись друг с другом, то танцующие, встречаясь, вскидывали руки и, прыгая, трясли головами, украшенными белыми полосами, в подражание пене кипучих волн. Толпа зрителей, окружающая танцующих, ликовала от восторга».

{95} Тут намечается путь развития танца, на котором можно было найти язык телодвижения, основанный, как всякий другой язык, на условном взаимосогласии. У некоторых восточных культурных народов, в особенности у японцев и индусов, значительная часть танцев, даже вплоть до современных, пошли как раз по этому пути развития. Но мы об этом недостаточно осведомлены, да кроме того нас это мало затрагивает, так как эти танцы мало имели влияния на нас.

Танец в европейском искусстве не развивался в указанном направлении, потому что тут выдвинулась пантомима, принявшая на себя задания, которые должны были бы быть выполнены собственно художественным танцем. Но пантомима развивалась не из музыки, а из поэзии, из рассказа, из драмы. Тут в танец проникает совсем новый элемент, вредно отзывающийся на танце тем, что он воспринимается не чувством непосредственно, а сознанием. Так обстоит дело в пантомимах греков, передающих сказания о богах, в больших пантомимах древнего Рима и во всем балете. Сочинялось происшествие, которое можно было гораздо лучше передать рассказом или драматической (словесной) игрой. В пантомиме же высшее балетное устремление состояло в том, что обрисовывались слова и старались передать через телодвижение содержание сюжета и выразить связанные с ним чувства. Если изображаемое не было общеизвестным происшествием из мифологии, то зрители предварительно снабжались поясняющим текстом. Роскошь и изысканность машинной декоративной техники в балете, а также символический характер костюмов, служили пояснением происходящему. Хотя музыка и была связана с движением, но она также возникла из текста балета и стремилась, наравне с танцором, отчасти выразить нужные события и переживания. Но танцор, как и композитор, могли по-настоящему выявить себя только в моментах чистого танца. Потому в балете наряду с пантомимой мы встречаемся с различными формами танца, совершенно по существу чуждыми друг другу и не связанными с пантомимой, аналогично тому, как в опере старого типа в диалоге вскрываются музыкальные отрывки.

{96} Несомненно, что и на этом поприще было создано много прекрасного. Бывали художники, доводившие движение в пантомиме до высокой степени выразительности. Другие же были в достаточной мере настоящими актерами, чтобы выполнить свою задачу одной игрой лица. Не надо забывать, что во времена расцвета балета танцоры носили маски и, следовательно, не могли усиливать впечатления от танца игрой лица. И если Франция «ancient regime» была настолько галантна, что освободила танцовщиц от этих неприятных масок, то все же успело выработаться определенное стереотипное выражение лица, так что балет не теряет своей застывшей улыбочки даже при передаче трагических переживаний.

Большому успеху балета у публики способствовали собственно причины не художественного порядка. Здесь больше влияли привлекательность и физическая красота балерин, а также большая искусность движений, возбуждающих удивление. Возможно, что публика так высоко ценила и так хорошо понимала эту ловкость, потому что сама исполняла те же танцы в обществе, хотя и с меньшим совершенством. Разница между собственными возможностями и исполнением профессионала танцора и создавала преклонение перед возможностями последнего, подобно тому, как играющий на инструменте дилетант поражается техническими данными виртуоза, теряя из виду собственно художественный элемент игры.

В балете различных эпох все же встречаются отдельные явления, указывающие, что и балет признавал тело, как средство выразительности самостоятельной и, следовательно, дающей возможность выявить художественные переживания. Очень характерное описание старого балета XVIII столетия находим мы в воспоминании Джиакомо Казаковы (II т. 8 гл.). Герой многих приключений описывает свое посещение Парижской Оперы, где он присутствовал на представлении забытого теперь произведения «Венецианские {97} празднества», естественно вызвавшего в нем, как в венецианце, большой восторг. К концу одного из действий из-за кулис появились дож и двенадцать членов совета, все в необыкновенных мантиях, и исполнили большой групповой танец. «Внезапно раздались в партере громкие аплодисменты; на сцене появился высокий и красивый танцор в маске и в необыкновенно черном парике; на нем была раскрытая спереди мантия, спускавшаяся до пяток. Пату сказал мне в восторге: “Это неподражаемый Дюпре”. Я слышал о нем раньше и стал внимательно за ним наблюдать. Я увидел, как прекрасная фигура мерными шагами двинулась вперед; дойдя до края сцены, он медленно поднял свои округленные руки, двигая их с необыкновенной красотой, протянул их в стороны, сблизил, сделал несколько легких и точных движений ногами, маленькие шаги, прыжок, пируэт и затем исчез с легкостью зефира. Все это продлилось не более полминуты. Аплодисменты, крики “браво” неслись со всех концов зала. Удивленный, я спросил моего приятеля о причине этого восторга.

“Причина успеха коренится в красоте нашего Дюпре и в божественной гармонии его движений. Ему шестьдесят лет, и видевшие его сорок лет тому назад находят, что он не меняется”.

“Как? Он никогда не танцевал иначе?”

“Лучше он не мог танцевать; то, что ты видел, является совершенством, а что может превосходить совершенство?”

По окончании второго действия появился снова Дюпре с лицом, покрытым маской. Он танцевал, следуя другой мелодии, но, на мой взгляд, делал точь‑в‑точь то же. Он подошел к самому краю сцены и остановился на мгновение в прекрасно очерченной позе. Пату потребовал от меня, чтобы я им восхищался; я его удовлетворил; внезапно я услышал, как в партере раздались сотни голосов: “Ах, боже мой, как он растягивается”, и казалось, действительно, что перед нами стоит эластичное тело, которое растягивается и вырастает на глазах».

{98} Описанное движение должно было быть гораздо сложнее, чем то, как его передает Казанова; он здесь затрагивает вопрос постепенного изменения телоположения с целью большей выразительности. Мы видим в этом устремлении танца влияние изобразительных искусств, в особенности скульптуры. Взаимодействие между французской живописью Вато, Ланкрэ и балетом несомненно, но трудно определить в каждом отдельном случае, который из них являлся вдохновителем. Но естественно, что скульптура во всяком случае должна была иметь влияние на исполнителей балета, так как их общим материалом служит тело в его трех измерениях; высшей целью скульптуры является изображение прекрасных статических положений тела, которые в то же время могут являться завершительными или кульминационными точками мимического изображения. С другой стороны, скульптура угасающего Барокко и Рококо отличается отсутствием внутреннего покоя, благодаря чему представляется, при взгляде на скульптуру, во что должно вылиться данное движение. Некоторые знаменитые танцоры и танцовщицы специализировались в воплощении известных произведений искусств. Особенно знаменитой в этом направлении была леди Гамильтон. Из этого же источника черпала свои силы художница Айседора Дункан, большой заслугой которой является возбуждение в широкой публике большого интереса к танцам; кроме того, она подняла ряд споров и вопросов, послуживших толчком к дальнейшему развитию танца. Стремления Айседоры не были так исключительно новы, как это полагает широкая масса. Дункан нашла удачное воплощение и популярное изложение исканий, которые впервые сильно почувствовал француз Дельсарт (1811 – 1871) и которые он изложил в цельной системе.

Франсуа Дельсарт, пострадавший от неопытности своих учителей настолько, что ему пришлось отказаться от намерения посвятить себя сцене, пришел к заключению, на основании собственного опыта, что на вид свободные средства выразительности актера все же подчинены совершенно определенной {99} закономерности. Другими словами искусство актера основано на изучении техники аналогичной тому, как в других искусствах требуется выработка особой техники. Дельсарт начал собирать материал для изучения телесной выразительности. Он наблюдал здоровых и больных, в особенности богатый материал представляли ему душевнобольные; на детях он узнал, как они стремятся телесно выразить свои переживания; эти наблюдения над живым материалом он сопоставил с исследованиями изобразительных искусств. Он нашел, что греки, считавшие культуру тела необходимой частью общего воспитания, оставили после себя в своей скульптуре удивительное богатство чудесных средств выразительности.

При систематической обработке накопившегося материала, Дельсарт составил школу основных движений, допускавшую бесконечное множество изменений и ступеней, благодаря сочетаниям, делениям и в особенности благодаря противопоставлениям движений рук и ног. Этот основной запас движений и является собственно материалом аналогично тому, как у музыкантов роль материала играют тональности и развившиеся из них сочетания аккордов, наряду с контрапунктическим голосоведением. Конечно, еще остается индивидуальная переработка этого материала для использования его, как субъективного средства выразительности. Дельсарт, которому во Франции выпала доля пророка в своем отечестве, довольно широко распространил свою педагогическую деятельность; несмотря на это, ему не удалось выработать на основании собранного материала настоящую систему. К несчастью, значительная часть его заметок пропала. Только много позже (в 1895 г.) Жироде издал свою обширную работу о мимике, под заглавием: Physionomie de Gest. Methode practique d’apres le systeme de F. Del Sartre (Paris, Quantin). Но наперекор заглавию, это скорей философское изложение, чем практическое руководство.

Практической стороной учения Дельсартра заинтересовался американец Стиле Маккэй, нашедший в {100} лице Стеббинс вдохновенную ученицу, развившую из сохранившихся рукописей Дельсарта и из устных сведений, переданных ей учителем, систему художественной гимнастики, получившую широкое распространение и давшее многих последователей в Америке. Из школы мисс Стеббинс вышла Айседора Дункан.

Кто не вспоминает ту радость, то воодушевление, с которыми встретили первые выступления Дункан, в особенности в Германии?

В кругу художников, особенно сильно страдавших от уродства и бедности современного искусства танца, с трепетом ожидались выступления Дункан в надежде, что она возродит это искусство. Охотно прощали некоторые недочеты в движениях, так как за ними виднелись образы греческих статуй, греческой вазовой живописи, а также итальянского Возрождения; вдохновлялись этим освобождением от пережитков балетного искусства и свободным преображением тела в его служении прекрасному. Гораздо меньше сочувствия встретила Дункан у музыкантов, которые часто тщетно пытались найти внутреннюю связь между танцами и движениями Дункан и воспроизводимой ею музыкой; самый выбор, музыкальных произведений не раз производил на них глубоко отрицательное впечатление. Но все одинаково признавали ценность этой благотворно возбуждающей силы воздействии на зрителя, — тайна, которая заключалась в искусстве Дункан; это послужило объяснением для самой широкой публики, почему тот самый балет, который раньше так высоко ценился и так живо всех интересовал, за последнее десятилетие способен был вызывать только равнодушное утомление. Казалось, он совершил последний путь к художественному вырождению в балетных постановках цирка.

С другой стороны, Дункан вызвала и весьма не радующие явления. Можно было подумать, что самое существенное в ее танцах заключалось в босых ногах. Повсюду появились босоножки-танцовщицы, которые довели эту особенность Дункан до крайних пределов; и хотя некоторые из них, как, например, Руфь Сан-Дени, {101} и были прекрасны сами по себе — они не в силах были помешать распространению зловредного дилетантизма, оскорбляющего все истинно эстетические запросы.

Я думаю, что мы не ошибаемся, когда в ликующем воодушевлении, вызванном русским балетом во главе с Павловой в 1909 году, признаем реакцию против всех указанных отрицательных явлений, которые можно объединить ходячим определением — «реформа танца». Тогда нам громогласно возвестили, сперва в Берлине, а затем и в других городах, что и искусство балета не пережило себя, что старый балет полон победной силы, если только красота и ловкость исполнителей действительно удовлетворяют самым высоким требованиям; что молодость, сила, изящество, темперамент и страстность в сущности, единственные убедительные доводы в этом искусстве. Но внимательный наблюдатель мог уже тогда заметить, что восторг вызывался, с одной стороны народными танцами (Volkstanze), с другой — специальными постановками, скорей характера варьете, а также удачным приключением детских игр в область мимического искусства, между тем как чисто балетный танец оставлял зрителя довольно равнодушным, несмотря на совершенство исполнения. Между тем русский балет повторил свои победоносные поездки, и несомненно руководители этого балета сумели использовать новый реформированный танец, прежде всего освободив в своих выступлениях мимику от старых шаблонов. Несмотря на это русскому балету не удалось из присоединения мимики к чистому танцу создать органически выразительное движение, которое одно достойно носить наименование художественного танца. При последних выступлениях русского балета в критике усилились голоса, утверждавшие, что и русский балет, к сожалению, лишь обновляет, хотя и с блестящим успехом, старые и даже устаревшие формы искусства, которые уже не в состоянии удовлетворить наших современных исканий. Примечательно, что такое суждение критики нигде не было выражено так громко и отчетливо, как в Дрездене.

{102} Это является показательным потому, что именно в Дрездене, перед представлениями русского балета, состоялись выступления Жак-Далькроза и его учеников с демонстрацией, существенную часть которой составляли танцы. Кроме того, дрезденская критика имела возможность наблюдать в Хеллерау упражнения этой школы и почувствовать те широкие горизонты, которые открывались под влиянием царившего там художественного направления. Не могло быть сомнения, что там господствовала действительно новая идея, и что эта идея — нечто ценное; это непосредственно ощущалось каждым, сохранившим чутье к подлинному искусству.

Большая заслуга Айседоры Дункан состояла в том, что она подготовила почву к восприятию и природной сущности танца. Но она, вместе со всей плеядой своих последовательниц, могла дать только толчок к такому восприятию, так как ее танец не имел внутренней связи с музыкой.

Существуют два вида музыки. Для одного из них до сих пор поясняющим термином является обозначение Ганслика «звуковая форма». Она, является игрой линий, звуковой формой, воплощающей движение жизни. Чарующая прелесть игры форм основывается не только на осязаемой красоте чистой формы, подобно скульптуре, но еще в большей степени на постоянной подвижности и текучести этой формы, благодаря которым мы переживаем самое осуществление и развитие музыкального образа. Есть и другая музыка, которой эстетика дала название музыки, как выразителя внутренней жизни, — жизни, не требующей реального пояснения. Эту музыку мы предпочитаем слушать с закрытыми глазами, чтобы, освободившись от внешнего мира, глубже окунуться в мир звуков. Характерный представитель этой музыки — Бетховен.

В музыкальной эстетике скрестились в тяжкой борьбе оба течения, видящие в музыке звучащую подвижную форму, с одной стороны, с другой стороны — выразителя внутренней жизни. Спорящие не хотели {103} признать, что оба направления возможны параллельно друг другу. И хотя оба элемента часто переплетаются, все же несомненно, что со времени Бетховена до Вагнера музыка, как выразитель, получила перевес и даже в отдельных случаях (симфонические произведения, программная музыка) дошла до крайней односторонности, стремясь стать доступной непосредственному восприятию разумом. Все же нельзя отрицать, что и музыка, как форма, до сегодняшнего дня сохранила свое самостоятельное одностороннее существование. Изучая новейшие пути развития симфонических произведений, с явным перевесом в сторону изощрения техники оркестровки, которые, в сущности, разрабатывают музыкальную форму, приходишь к заключению, что и тут, как всегда, крайности сходятся…

Но чтобы вывести заключение о естественных отношениях между музыкой и танцем, следует твердо помнить одно: художественное движение тела питается, как источником, музыкой; художественный танец должен родиться из музыки.

Ритмическая тренировка дает превращение каждой музыкальной длительности в телодвижении. Тут танец и музыка имеют один общий источник. Ритм является их общей регулирующей силой; он дает обоим искусствам их отличительный признак, выделяющий их из всех прочих искусств, — художественно упорядоченные движения. Развитие слуха, на первый взгляд имеющее чисто музыкальное задание, является в то же время необходимым условием для исполнения этого чисто музыкального танца. Ведь это воспитание слуха не ограничивается познанием тона по его высоте, оно, несет с собою глубокое внутреннее познание особенностей тональностей, а вместе с ним и чутье к гармонии; с другой стороны, способствует познавать построение произведения, его формы и развивает чуткость к восприятию. Мелодический элемент музыки в его простейшем проявлении — высота и глубина тонов — также воплощается телесно тем, что руки движутся, давая гамму положений по высоте, не уступающую в систематичности построению музыкальной гаммы.

{104} Ясно, что возможность противоположного движения ног и рук, или рук между собой, дают параллель к музыкальному ведению различных голосов. Таким образом, человеческое тело дает в области пластики для всех, формальных средств выразительности музыки соответствующие параллельные средства. Внутреннее же содержание музыки получает в теле выражение, благодаря возможности одухотворить каждое отдельное движение под влиянием иллюзии. В этом кроется, независимо от различий внешних данных, высоко — художественное обаяние личности, особенное для каждой отдельной индивидуальности, по-своему воплощающей пластический танец. Таким образом, этот танец с присущими ему своеобразными средствами может явиться действительным пластическим изображением музыки.

Кто наблюдал, как у простого человека в момент возбуждения звук и движение появляются одновременно, как средства выражения этого возбуждения, кто затем познал, как захватывает первобытная власть ритма в искусствах звука и движения, с силой неизвестной всем другим искусствам, тот не может сомневаться в том, что из соединения обоих этих искусств должны возникнуть такие же своеобразные и самоценные художественные образы, какие воплотились в виде песни при внутреннем слиянии звука и слова.

Мы можем себе представить, что для грядущего музыкального композитора человеческое тело, доведенное ритмической и пластической тренировкой до высшей степени выразительности, явится таким же ценным средством выразительности, каким сегодня является человеческий голос. Тогда мыслимы, аналогично современным сочинениям для инструментов с голосом, такие же и для инструментов в сочетании с пластически движущимися людьми.

Одно несомненно: как ни богаты, как ни прекрасны уже сейчас пластические воплощения значительной части существующей музыки, все же высшие формы этого искусства танца появятся только тогда, когда {105} композиторы будут сознательно творить новые произведения для этого нового средства выразительности. Новый танец, который должен родиться так непосредственно из музыки, обещает со своей стороны дать музыке богатство новых ощущений подобно тому, как ребенок всегда не только получает от матери жизнь, но и со своей стороны обогащает и расширяет внутренний мир матери, давшей ему жизнь.

# **{106}** VI. Ритмика сцены

Если мы хотим себе представить, как возникает в душе художника его произведение, то должны предположить, если только автор — настоящий драматург, что созданные им образы являются для него настоящими живыми людьми, с совершенно определенной жизненной деятельностью; слова их до последнего совершенно ясно представляются автору. Создавшиеся в воображении художника образы должны двигаться в пространстве для того, чтобы совершать предназначенные им действия. Автор видит пространство, в котором происходит действие, ощущает время, в течение которого оно протекает. Художник, заставляя говорить своих героев, заставляет также их молчать, так как молчание бывает выразительнее слов. Реальная форма, в которую выливается задуманное художником произведение и которой он делится с нами, печатая свое произведение, является лишь подобием создавшейся, в его воображении, вполне завершенной, драмы. Он не в силах передать нам словом всю полноту сложившихся в его душе образов. Конечно, можно возразить: напечатанная в книге драма — это только вспомогательная запись; произведение драматурга оживает лишь воплощенным на сцене. Но передает ли такое воплощение задуманные автором образы? Предположим даже, что все призванные к этому артисты являются действительными художниками и что они с уважением относятся к тексту автора. Имеет ли автор действительно возможность передать нам уловленное {107} его внутренним взором произведение? По-видимому, нет, так как, по крайней мере, при современных условиях, он ограничен в своем влиянии на два фактора, от которых зависит действие: время и пространство.

Я хочу напомнить, что Гете в Веймаре стремился выработать определенный стиль постановок, резко ритмизируя речь; он следил не без тирании за темпом речи, определенно фиксируя чередование пауз и речи. Здесь мы видим попытку писателя закрепить речь во времени. Стихотворная речь своим размеренным ритмом несет в себе элемент музыки. Как только слово соединяется со звуком, власть над временем в руках драматурга. Музыкальный драматург властвует над своим произведением до последней секунды его исполнения. Сочетанием слова с музыкой предписывается длительность каждого слова. Актер является для автора лишь средством выразительности: он связан не только в своих интонациях и в длительности каждого произносимого им слова, но и в длительности каждого движения, каждого действия. При этой зависимости понятно большое значение точно ритмизированной речи греческой драмы; ясна ценность постоянного сопровождения античной драмы музыкой, хотя бы в смысле звучания. Существенным значением музыки было не влияние ее звучности и гармонии, а ее размеряющая роль. Благодаря музыке, в античной драме автор властвовал над временем.

Я думаю, в античной драме он владел также и пространством. Сцена являлась не чем иным, как строго размеренным пространством. Единственная фигура в этом пространстве — это актер. Живое тело актера и его движения заполняли и оживляли пространство. Ничего иного сцена не знала. Поэтому художественное значение движения было настолько велико, что, например, Софокл сам прорабатывал с хором все движения от первого до последнего. Мы можем предположить, что такая работа автора не ограничивалась одним хором, а распространялась и на отдельных солистов актеров. И невозможно иначе.

{108} Раз речь во времени твердо расчленена, то и движение, основанное постоянно на содержании речи, должно подчиняться тому же ритму.

Из стремления к единству в театральном произведении, созданном художником, вытекает простое логическое следствие: пространство, в котором разыгрывается это произведение, служащее также средством выразительности, должно быть определено автором. Таков простой логический вывод; но действительные отношения нашей сцены ничего общего с этим положением не имеют. Кто хоть однажды внимательно прочтет все указания наших драматургов и их примечания в пьесе относительно пространства, в котором разыгрывается их произведение, тот должен установить, что как раз большие творческие произведений почти не дают на это никаких точных указаний. В то время, как писатели, фабрикующие разные фарсы, и ловкие сочинители разговорных сценок совершенно точно определяют пространство сцены, дают схему расположения актеров и обстановки комнат для своих произведении, указания наших больших писателей совсем неопределенны с точки зрения практической установки сцены. Действительно, автор дает лишь типическую форму: сад, далекое поле, дорога, деревья со скамейкой под ними и т. п.

Является ли причиной этой скудости указаний равнодушие автора, беспомощность ли это писателя, или, быть может, в этой типизации обстановки проявляется глубочайшая сущность художественного творчества? Надо иметь в виду, что в то время, как автор по отношению к определению пространства остается в пределах обобщений, по отношению к свету и к движению он дает более определенные указания. С движением он сталкивается в игре актеров; но, кроме того, он пользуется и движением в природе. Тени мчащихся облаков, качающиеся от бури деревья намечаются автором. Ему нужна эта живая природа, но ее именно и нет на современной сцене. Она заменяется суррогатом соответствующих шумов. Наряду с этим у писателей часто встречаются сильные световые эффекты. Солнце разрывает внезапно тучу, или глубокие {109} тени все пространство, светит луна, заходит солнце.

Если мы все это сопоставим, то увидим, что писатель при сочинении своей драмы не представляет себе пространства со всеми реальными подробностями, не видит цвета листьев, кустов, дороги и дома, усматривая в них лишь характерные особенности пространства, потребного для данного произведения. Элементы, с которыми автору приходится действовать в пространстве, иного порядка. Движение выдвигает трехмерность пространства. Оно само по себе телесно и не может выявиться в плоскости без живописного изображения. Свет же является элементом оформляющим, углубляющим все пространство.

В наших же обыкновенных инсценировках пренебрегают до крайних пределов всем, что связано с пространством. Причиной этого, к удивлению, является стремление дать реальное изображение пространства. Это стремление к реализму дало нам разрисованную кулису. Наша сцена превратилась в картину с тою разницей, что часть перспективы заменялась пространством сцены. Авансцена до некоторой степени вещественна, но только как поверхность, на которой устанавливается несколько пространственно-телесных предметов. Все остальное, наоборот, остается в силу необходимости фикцией. Картина сама по себе может быть очень красива, и за последние годы мы видели замечательно красивые картины для сцены. Но красота их нарушается, как только на сцене появляется человек-актер; потому что фигура его не плоскостная, а пластическая фигура трех измерений. И как бы блестяща ни была декорация, все же бросается в глаза противоречие между телом актера и нарисованным пространством.

Здесь кроется коренная причина всех наших декоративных исканий. Каждый, вероятно, наблюдал: если декорация основывается не на красках, а на архитектонике, если сцена дает не картину, а архитектонические {110} и пластические формы, например, тяжелый зал с массивными колоннами, то в таком случае легко устанавливается единство актера и сцены. Это единство часто осуществляется только на несколько мгновений, но у меня в памяти осталось несколько таких минут из инсценировок последних лет, когда сцена воспринималась, как пространство, составляющее одно целое с находящимися в нем живыми фигурами. Но здесь большей частью сила впечатления нарушалась от недостатков освещения. В этом отношении показательны представления на открытом воздухе по тем наблюдениям, которые можно из них извлечь. Природная обстановка вполне соответствует желаниям автора и отучает зрителя от привитых ему условностей натуралистически декоративной живописи. Зритель театра на открытом воздухе испытывает прежде всего благотворное влияние свободного пространства. Конечно, природа такого пространства нехудожественна, так как она ограничена не силою искусства. Но зато здесь мы познаем необыкновенную силу света, пронизывающего все это пространство. Пусть природное освещение, не подчиняясь воле художника, создает непреодолимые затруднения, и небо покрывается мрачными тучами в то время, когда по воле автора должно засиять солнце. Сейчас не это нас интересует. Важно то, что подобные перемены в освещении воздушной сцены обнаруживают необыкновенно мощную оформляющую силу света, которая могла бы оказаться в руках художника, сумей он овладеть ее тайной. Мне возразят: «Но и в нашем театре мы пользуемся светом. Работа над освещением является существенной частью постановки». Конечно, но мы пользуемся светом совершенно неправильно: мы стараемся с его помощью окрасить кулисы, чтобы они не висели темными тряпками. Свет не оживляет пространства, а дает нам только освещение маленькой картины. Для пространства сцены такое освещение бесплодно. Вот почему всякая попытка выделить отдельную фигуру актера с помощью света производит такое смешное и жалкое впечатление, так как разрушается истинный смысл сценического освещения, а вместе с ним и единство сценического пространства.

{111} В 1899 г. появилась книга Адольфа Аппиа: «Музыка и сценическая постановка». Сочинение это, к сожалению, не пользуется заслуженным признанием. На него не обратили внимания там, где именно и должны были бы его признать: в Байрете.

Музыкальная драма Рихарда Вагнера вдохновила Аппиа на его интересные и глубокие изыскания. Будучи вагнерианцем по духу, он имеет смелость додумать до конца значительные мысли вагнеровской музыкальной драмы и под влиянием духа мастера он посвятил свои свежие созидающие силы тому, чего не преодолел Вагнер. Несмотря стороннюю гениальность, Вагнер в своей идее единства произведений искусства остановился перед вопросом о пространстве. Ни один художник не давал таких подробных указаний относительно построения пространства, как именно Рихард Вагнер. Ни у кого мы не находим так много замечаний о роли ритма в движении, в вопросе формы, ни у кого это движение не является таким существенным по своему содержанию (вспомним прощание Елизаветы с Вольфрамом в «Тангейзере», сцену перед убийством Миме Зигфридом). Рихард Вагнер несомненно осознал, что каждое отдельное движение певца должно рождаться из музыки. Так нашумевший «Байретский стиль» является началом осуществления этих намерений Рихардом Вагнером. Только началом и, к сожалению, уже в достаточной мере застывшим в своем формализме. Этот факт должен быть высказан вслух, и он может быть проверен каждым, кто вникнет по-настоящему в ритмику Жак-Далькроза. Но Рихард Вагнер придерживался еще традиционного устройства сцены, тогда как подход Аппиа явился непосредственным разрешением проблемы сценического пространства.

Аппиа написал свою книгу прежде еще, чем он что-либо узнал об исканиях Жак-Далькроза. Когда же он вникнул в ритмику, то он понял, что образы его могут получить реальное воплощение. С тех пор он тесно {112} связан верным сотрудничеством с Жак-Далькрозом. В самом деле, кто по существу понял ритмические упражнения и танцы, полное слияние человеческого тела с музыкой, при котором через тело льется музыка, тот должен сразу почувствовать, что для таких движении, для этих телесных линии требуется определенное пространство (фон). Для нас кажется естественным, что скульптурное произведение требует соответствующего пространства для того, чтобы оно рельефно выступало бы и могло бы произвести полное по силе впечатление. Это скульптурное произведение воспринимается художником, как формирующее пространство. Грек это знал и потому он ставил свои скульптуры преимущественно в храмах, вообще в ограниченных пространствах, над которыми скульптура доминировала. Архитектура сливалась в одно целое со скульптурой, а к ним присоединялась живопись, чтобы еще увеличить силу впечатления.

Но художественно движущаяся человеческая фигура — не что иное, как одушевленная скульптура. Мимика действительно является искусством, и не менее ценным, чем все остальные, так как для человеческого тела она служит художественным средством выразительности. Нигде мимике не дается большего задания, чем в драме. Но чтобы человеческое тело, в качестве выразительного инструмента в руках художника, могло бы проявиться в полной мере, пространство должно быть всецело соответствующим характеру тех средств выразительности, которыми пользуется художник.

Сцену мы должны рассматривать, как пространственный мир драмы. Это пространство должно быть создано соответственно данной драме. Мы узнаем элементы этого пространства из духовных и душевных событий драмы. Здесь дело не в реальном подражании внешним впечатлениям от живой природы. Раз человек в его натуральном размере и виде должен появиться на пространстве сцены, ничего общего не имеющем по величине и по характеру с пространственными условиями живой природы, то гармония не {113} может быть достигнута, если сцена хочет имитировать природу. Фантастический образ и действительность не сочетаются. Явления природы на сцене могут быть переданы только так, как они представляются воображению творящего художника как типичные формы, как символы. Главное средство выразительности, которым распоряжается писатель в драме, это человек, его слова, его движения. Этот человек должен быть господствующей силой, пластически выявляющей внутреннюю сущность произведения. Сцена должна быть только согласованным с ним пространством.

Если бы мы сумели перенести в своем воображении ритмические группы Жак-Далькроза, какими мы видим их в фотографических изображениях, на сценические площадки в декоративных эскизах Аппиа, мы почувствовали бы истинную сущность сценического движения. Сила только одного намека как нельзя лучше свидетельствуется у Аппиа тенью кипариса, падающей на сцену. Пустое пространство, ограниченное формой, оживляется силою света, как это мы видим на эскизе поперечных теней. Освещение леса дает нам ощутить, как много нам говорит природа, данная только в намеках.

# **{114}** VII. Хеллерау

Когда Жак-Далькроз в первый раз появился в Хеллерау, все население его размещалось в четырнадцати домах. Но не прошло и года лихорадочной деятельности, как он говорил, что для него не существует лучшего места, чем Хеллерау, так как здесь он уже мог надеяться поднять ритм на высоту его социального значения.

Особая атмосфера должна была веять в Хеллерау, чтобы такой, при всем своем энтузиазме, предусмотрительный и осторожный человек, как Жак-Далькроз, именно здесь думал осуществить великое и прекрасное будущее своего тщательно продуманного дела.

И действительно, кто, миновав казармы и арсеналы Дрезденского Neustadt’а, вступает в расположенный в холмистой местности, среди полей и лесов, Хеллерау, — тот чувствует, что здесь жизнь строится на иных общественных и экономических началах, чем повсюду. Здесь должен веять чудесный дух общественности, потому что даже дома здесь, несмотря на все свое разнообразие, имеют такой вид, как будто между ними есть что-то родственное; и необычайно сильно чувствуется, что хотя каждый здесь у себя дома и живет на своей собственной земле, он является членом общины, связанной общими идеями и общими {115} целями. Никакая случайность и в то же время никакой произвол здесь невозможны. Все в целом кажется полным смысла и осуществляющим единую общую идею, в которой растворяется все личное, как бы значительно оно ни было.

Мысль о садах-городах, к которой в Англии, вслед за появлением в 1898 г. книги Говарда «Сады-города будущего», был проявлен деятельный интерес, в Германии получила лучшее осуществление в Хеллерау. Здесь, на этом ограниченном участке земли, была произведена земельная реформа.

В прелестной дрезденской долине, расположенной приблизительно на сто метров выше близ лежащего города, было приобретено большое пространство земли, в среднем по полторы марки за квадратный метр. Единый строительный план для всего будущего поселка был составлен Рихардом Римершмидтом. С необыкновенным тактом сумел он приспособиться к характеру местности и подчинить все частности одной мысли. Широкие улицы для езды и переулки для пешеходной ходьбы отвечают различнейшим потребностям. Богатейшая архитектоническая проблема создается возможностью соединить в группы рядовые дома и виллоподобные, большие здания, и кроме того привести их в соответствие с окружающей природой и выделяющимися общественными зданиями. Вся площадь распадается на пять частей: одна отводится под мастерские художественного ремесла; вторая — под небольшие жилища; третья — под дачи; четвертая, составляющая центр всего, оставлена для общественных целей; пятая — запасная.

Мы не можем входить здесь во все подробности внутренней организации Хеллерау; достаточно сказать, что соответствующими мероприятиями совершенно исключается возможность земельной спекуляции, так что предотвращена самая возможность вздорожания земли и жилищ, и что весь доход обращается на общественные нужды.

Я выше упомянул о ремесленных мастерских. Сооснователем Хеллерау является также Карл Шмидт {116} бывший столяр, организатор и руководитель этих мастерских, в которых применяются новейшие направления художественной кустарной промышленности.

Как ни альтруистична идея этого сада-города, он все же является прежде всего результатом определенных социальных заданий, и в качестве такового оставался бы большой фабрикой с соответствующим ей рабочим поселком, организованным на основании чуткого социального сознания. Отличие от других подобных предприятий заключались бы в высокой художественной ценности совокупности этих построек.

Конечно, в Хеллерау с самого начала было исключено требование, чтобы все поселяющиеся там обязательно имели отношение к мастерским, точно так же, как и обратно, не производилось давления на рабочих мастерских, чтобы они поселялись именно там. Это отличие от некоторых подобных учреждений обусловлено хотя бы величиной участка, благодаря чему с самого начала Хеллерау было предопределено сделаться не чисто рабочим поселком, а и дачным местом.

Фабричные здания, состоящие из многих частей и все же производящие впечатление единого целого, необыкновенно практичные и все же удовлетворяющие эстетическим требованиям — созданы Рихардом Римершмидом. Он же создал ряд общественных и торговых зданий на площади, а также один из типов односемейных домов. Проекты других зданий принадлежат Герману Мутезиусу и Генриху Тессенову. Среди строителей отдельных домов мы встречаемся с именами Фишера, Чармана, Гемпеля, Гарита и архитекторов К юна и Левицкого из Дрездена, англичанина Бейли Скотта и других. Хеллерауская администрация, с целью проведения строгого художественного принципа в постройках, организовала, кроме того, специальную строительную и художественную комиссию, включающую некоторых выдающихся художников, без санкции которых ни одна постройка не могла быть возведена.

{117} Высокое значение, которое придавалось архитектонической форме, само по себе показывает, что здесь была жива вера в искусство, чего мы не находим в учреждениях, имевших в виду такие же чисто практические цели и также привлекавших к себе лучших строителей.

По мере возможности пропитать жизнь обитателей Хеллерау искусством — вот что составляло первую заботу его учредителей. Конечно, музыка при этом не была забыта. К организации музыкальной жизни, музыкальных празднеств было решено привлечь Жак-Далькроза. Мысль о возможности гораздо более широких перспектив в будущей деятельности великого музыкального педагога возникла у братьев Дори, познакомившихся с ритмическим искусством на демонстрациях Жак-Далькроза.

Я уже говорил, что одни и те же великие идеи возникают одновременно у различных людей одной эпохи. И великое счастье, когда эти люди встречаются.

Уже в Женеве Жак-Далъкроз познакомился с превосходным педагогом — Павлом Бопле и реформатором сцены Адольфом Аппиа, в которых он нашел сторонников своей идеи, близкой к их идеалам. То же случилось и с братьями Дори: после того, как Жак-Далькроз, найдя в Хеллерау близкие по духу искания, согласился на сделанное ему предложение, они взялись за осуществление своей смелой идеи с идеализмом, достойным глубочайшего удивления и величайшей благодарности.

С этого времени в Хеллерау, наряду с мастерскими, возникает еще одно значительное здание — это институт Жака Далькроза, являющийся центром духовной и общественной жизни. И подобно тому, как мастерские Хеллерау не остались рядовой фабрикой, а явились родиной или, правильнее сказать, мастерской немецкого художественного ремесла, откуда идея эта была разнесена по всей стране и за ее границы — так и учебное заведение Жак-Далькроза не осталось школой частного значения при Хеллерау.

Только во времена Ренессанса мы находим примеры того, как меценаты из любви к искусству давали {118} средства к возможности художникам осуществлять их замыслы. И лишь снова в Хеллерау мы имеем пример школы, не имеющей себе подобных в мире, создание которой возможно было лишь благодаря тому, что даны были средства творческой индивидуальности для свободного и полного осуществления ее художественной идеи.

Через несколько лет, когда станет взрослым подрастающее поколение, посвятившее себя изучению ритма, и когда из жителей сада-города образуются хоры и оркестр, Хеллерау будет местом праздничных игр, каких мы еще до сих пор не знали. После тех празднеств, которые мы видели в Хеллерау, ясно, что они имеют не только местное значение, но, что они действительно несут в себе зародыши новых художественных возможностей, нигде еще неосуществленных.

В жизни людей, художественно-воспитанных, с развитыми благородными социальными инстинктами, выросших в общении с природой, празднества будут естественной потребностью, так как они будут радостно воспринимать всю жизнь.

Я сказал выше, что благодаря Институту Хеллерау приобрело новый архитектонический центр. Подобно тому, как здание Института, расположенное на возвышенности, каждому видно издалека, так и самый институт является наивысшим достижением Хеллерау. Здание Института имеет значение не только центра Хеллерау, местечка, столь богатого архитектурой; оно отметило собой начало всей нашей новой архитектуры.

Генрих Тессенов — его строитель. Надо сказать прямо и открыто, что осуществление его плана было достигнуто не без борьбы. Многие воспротивились плану Тессенова, во-первых, потому, что им не нравился план, как таковой, а во-вторых, потому, что он казался им несоответствующим характеру поселка. Я не думаю, чтобы это возражение казалось правильным теперь, после того, как здание построено.

Жак-Далькроз, вместе со своим другом Аппиа, основательно изучивший планы, горячо поддерживал {119} проект Тессенова. Далькроз пишет: «С технической точки зрения планы Тессенова удовлетворяют меня вполне. Должен к этому добавить, что все пространственные отношения именно таковы, какими я желал их видеть. Но, кроме того, я с радостью подтверждаю, что все мои цели и морального и художественного порядка вполне поняты Тессеновым. Стиль его строений в своей простоте и гармоничности соответствует совершенно стилю ритмических движений тела. Для искусства, которое я хочу возродить, безусловно необходимо сотрудничество пространственных форм; но сотрудничество это не должно влиять на свободу и непосредственность этого искусства. Оно должно поощрять его, но ни в коем случае не подчинять себе, и это было вполне понято Тессеновым».

Аппиа со своей стороны писал Далькрозу: «Чем больше я думаю о планах Тессенова, тем более удивительным кажется мне, что они отвечают громадному числу существенных и желательных для вашего дела условий. С гениальной прозорливостью понял Тессенов, что архитектура этого здания, как таковая, должна отступить на задний план перед той жизнью, которую вы хотите в нем вызвать. Он понял, что стиль этого строения должен заключаться в абсолютном спокойствии линий и поверхностей, подчиняющихся потребностям жизни и прежде всего — движения. Именно эти условия создают благодарный фон для движения. На самом деле, с этой точки зрения нельзя было создать ничего лучшего, чем это сделал Тессенов, и его интуиция кажется мне прямо поразительной».

Итак, Жак-Далъкроз нашел своего архитектора. Заслуга д‑ра Дориа в том, что, вопреки всем препятствиям, эта счастливая встреча принесла богатые плоды. Так возникло здание, соответствовавшее всем требованиям Жак-Далькроза и выражавшее идею ритма так, как ее постигла родственная Жак-Далькрозу душа строителя.

{120} Обучение Генриха Тессенова началось с практики. Три года пробыл он в учениках плотника; два года подмастерьем; год полировщиком. Затем учеником строительного искусства и полтора года в высшей школе, в Мюнхене; далее он работал в ателье Дюльфера и Шулъце-Наумбурга, и, наконец, учительствовал в Триере. Оттуда он попал в Хеллерау, где построил ряд особняков. На первый взгляд его постройки кажутся странными. Рядом с архитектурой Римершмида и Мутезиуса они кажутся простыми, почти холодными. Они отличаются какой-то пуританской строгостью и положительностью, которая содержит что-то суровое и даже неприязненное.

Таково первое впечатление. Но когда я, после продолжительного отсутствия, вернулся в Хеллерау, я убедился, что, несмотря на отрицательное впечатление, которое произвели на меня строения Тессенова, все же именно они наиболее ярко сохранились в моей памяти. С каждым новым моим посещением мне эти дома нравились все больше и больше. Я понял, что если эти здания произвели на меня сначала неприятное впечатление, то это произошло потому, что я был неспособен почувствовать красоту в этой строгости.

Если б мне пришлось поселиться в Хеллерау, то я бы выбрал один из домов Тессенова, и именно потому, что красота его построек должна с течением времени действовать все сильнее, тогда как привлекательность многих других зданий с течением времени приедается. Эти дома Тессенова — подлинная архитектура. Все в них основано на соотношении масс; красота в них достигается сочетанием противопоставляемых друг другу окон, карнизов, дверей, крыш и фронтонов, которые расположены в высшей степени гармонично и ритмично. Это, вероятно, особенно сильно чувствовалось каждым после постройки здания Института, который проникнут необыкновенно мощным ритмом.

Полное посвящение себя одной идее, способность совершенно с нею сжиться, уменье все мысли сосредоточить на ней одной — должно привести к грандиозным творческим образам, если идея сама по себе значительна. Всякое истинное служение несет в себе животворящее начало.

{121} Подобно тому, как ритмическая гимнастика Жака-Далькроза, преследуя с одной стороны чисто практические, воспитательные цели, с другой стороны является высшей формой искусства — и строение Тессенова соединяет целесообразность с исключительной художественностью. И если высшая и последняя цель ритмического воспитания заключается в том, чтобы установить порядок во внутреннем и внешнем мире человека, добиться равновесия между внутренней жизнью и ее проявлениями во вне, то высшим достижением строителя можно считать осуществление им в этом здании соответствия между внутренним расположением и внешней формой. Во внешней форме его нет ничего случайного, все необходимо, все является цельным выражением одной идеи. Все здание проникнуто равновесием и симметрией.

Средняя часть строения властно приковывает к себе взгляд; в ней доминирует вертикальная линия. Торжествующее стремление ввысь сказывается в четырехугольных, прямых колоннах и высоком фронтоне. Эта устремленность ввысь всецело господствует; карнизы плоски и не нарушают ее, обеспечивая все же прочность постройки. Окна и двери использованы, как пятна. Этой средней части здания внутри соответствует большой зал для празднеств. Когда я в первый раз вошел в него, меня охватило необычайное ощущение: это только молчащее, застывшее пространство. Я подумал о старых базиликах; возникла мысль о храме, который создается там, где собирается община. Но это была только ассоциация. Ведь то, что создано здесь, родилось не из подражания, но из стремления создать торжественные празднества, где зритель и действующий сливаются в одну общую, праздничную массу.

Два нижних крыла по обеим сторонам средней части здания скрывают находящиеся позади служебные постройки, с многочисленными комнатами для занятий и для отдыха, с купальнями и т. д.

Главное здание составляет заднюю стену двора, остальные стороны которого обрамлены постройками; {122} в них расположены помещения для преподавателей и взрослых учеников.

Исключительное искусство Тессенова — чувствовать пропорции масс. Все размеры взяты так правильно, все массы так хорошо расположены, что, стоя в середине двора — видишь все здание в целом и даже чувствуешь те его части, которые задуманы, но еще не выполнены. Я не знаю ни одного современного здания, которое было бы в такой степени чисто-архитектурным, как постройка Тессенова. Эта постройка совершенно свободна от всяких дополнительных украшений, без которых не могут обойтись современные профаны-архитекторы. Отсутствие украшений не производит впечатления убогости и холодности, но является лучшим фоном для воспитывающихся здесь людей, которые своим движением оживят это пространство. Эти люди должны стать теми живыми произведениями искусства, которые будут говорить в этом молчащем пространстве.

При взгляде на это здание, один вспомнит античную гимназию, другой — благородные итальянские монастыри. Во всяком случае, это есть место служения красоте для избранной части человечества. И удивительно — совершенно так же, как простые, строгие упражнения ритмической гимнастики возбуждают и в зрителе, и в исполнителе чувство радости — точно так же эти простые строгие строения необыкновенной силой своих масс и гармонией всех пропорций дают радостное ощущение порядка. Впечатление строгости вытесняется впечатлением значительности мощного устремления вверх, еще усиливающегося благодаря цветовому аккорду белых и желтоватых тонов стен и ярко-красной крыши.

Радость объединила художников в их стремлении дать внешнее выражение внутри пережитому. Здесь встретились люди, объединившиеся вокруг творца глубокой идеи, чтобы своей уверенной и самоотверженной работой создать твердую почву для ее осуществления и развития. Подрастающее поколение посвятило себя здесь служению прекрасному, чтобы потом понести это прекрасное в свет. Здесь {123} тлеет божественная искра радости, которая может разгореться очищающим огнем и выполнить пророчество поэта, которое гласит: «Твои чары вновь соединят то, что ныне разъединено. Всюду, где повеет твое нежное крыло, люди станут братьями».

# **{124}** VIII. Первое школьное празднество

«Зрелища, блестящие спектакли, шумные праздники, сенсационные премьеры, выступления лучших артистических сил — весь этот блеск может заставить нас забыть о том, как по существу бедны наша жизнь и наше искусство, страдающие от недостатка истинной культуры и внутренней свободы. Мы считаем, что предлагаем нашим гостям самое лучшее, что мы имеем, приглашая их в течение нескольких дней принять участие в нашей ежедневной работе, делающей нас всех счастливыми и богатыми. Праздничное настроение, сопровождающее эту работу, ценнее тех достижений, которые явятся ее внешним результатом».

Так Жак-Далькроз обосновывает в своей статье «Школьные работы» то, что школа его вообще устраивает, празднества и то, почему она их устраивает так скоро после начала своей деятельности.

Многие скептики находили опасной такую поспешность. Далькроз им отвечает: «Эти празднества не преждевременны. Они являются для нас средством педагогического воздействия, долженствующего вызвать к активности все силы и возможности ученика. Только при таком условии эта попытка имеет ценность, и только так можно надеяться исправить все недочеты и ошибки и яснее выявить то, что жизнеспособно».

Уже из этих слов ясно, что школьные празднества в Хеллерау явились ответом на созревшую внутреннюю потребность:

«Наша работа доставляет нам радость, потому что она вызывает в нас потребность поделиться нашими достижениями со стремящимися к одной с нами цели.

{125} Работа, выявляющаяся в движениях, рожденных ритмом, служа способом нашего общения с людьми — развивает в нас чувство общественности.

Учитель и ученик друг в друге находят призыв к работе, и, объединенные одной идеей, одним порывом, они удваивают свои силы. Таким образом, школьная работа становится сама по себе школьным праздником.

Давая возможность посторонним познакомиться с нашими упражнениями, опытами и достижениями, мы расширяем круг наших сотрудников, в их сочувствии находим поддержку тому, что рождается в нас, и, давая радость другим, укрепляем ее в себе… мы чувствуем себя столь богатыми, что можем дарить от полноты.

Творческая работа учебного года разгорается благодаря школьным праздникам до высшего напряжения. Ученики различных курсов и групп, обычно работающие порознь, объединяются с прежними учениками, с учениками наших учеников и вместе с веселой толпой Хеллерауских детей образуют сплоченное целое.

Показывая результаты нашей работы родителям и друзьям, мы испытываем радостное удовлетворение. Мы просим вас рассматривать этот праздник, как символ нашей ежедневной работы и поддержать нас вашим одобрением. Нам представляется, что этот праздник не должен быть для нас и для наших посетителей пустым развлечением, но должен дать нам силы для разрешения будущих задач после того, как мы показали теперь наши достижения.

Но у нас есть опасение — смогут ли все посетители наших школьных празднеств принять то, что мы им показываем, не как театральное зрелище, не как средство занять их зрение и слух, а лишь как работу одного учебного года, причем эта работа идет в области мало известной, к которой мы сами подошли лишь недавно — не ради создания какой-либо новой формы искусства, но лишь для собственного самоусовершенствования. Мы сомневаемся, смогут ли посетители понять, что мы не хотим показать избранному кругу художников, критиков и друзей искусства новые пути в искусстве, — а что мы хотим лишь {126} дать представление о нашей общей жизни, полной энтузиазма и благоговении ко всему живому».

За год перед тем Жак-Далькроз в своем обращении, о котором мы не раз упоминали, нарисовал картину этих будущих празднеств:

«В Хеллерау у нас будет здание для празднеств, где мы сможем распоряжаться не только огромным пространством, но где будет возможность изменять поверхность пола в зависимости от нашей потребности. Мы сможем также использовать свет, который открывает нам огромные возможности, благодаря новой установке освещения. Разнообразие музыки будет залогом разнообразия световых изменений.

Свет, как говорит Аппиа, заставит нас по новому увидеть человеческое тело, подобно тому, как огненный свет заходящего солнца являет нам горы в их настоящем виде.

Конечно, у меня нет намерения устроить в Хеллерау театр, Я вовсе не друг театрального представления, этого зрелища, которое часто преподносится не убежденными исполнителями равнодушным зрителям; исполнителями, которые так повторно и потому буднично выступают со своим искусством, так узко специализируются в нем, что их искусство становится ложным.

Я хочу возродить зрелище античного мира, где большая часть народа устраивала раз в году для всех остальных духовный и художественный праздник, где зритель и исполнитель воодушевлялись одними и теми же художественными впечатлениями. “Раз в году, но окончании занятий, мои ученики сделаются моими сотрудниками, чтобы нашими объединенными силами попробовать создать для избранных зрителей образ красоты и гармонии”».

В настоящее время все это уже не пустой звук, не многообещающие слова, а совершившийся факт. Только наши потомки сумеют оценить вполне, как много дали эти первые празднества в Хеллерау. Несмотря на то, что часто торжественно объявлялись большие народные празднества, дававшие много прекрасного — {127} здесь, в Хеллерау, я впервые почувствовал, что идея художественного празднества полностью воплотилась и стала фактом крупного общественного значения.

Хотя в празднестве принимал участие ограниченный круг людей, но каждый из участников почувствовал здесь необходимое выражение и завершение всей их жизни. Я легко допускаю, что большинство не ощутит это так ясно на самом празднестве, как ощутил это я, присутствуя на генеральных репетициях (Hauptproben), под впечатлением которых я пишу эти строки.

При существующих сейчас обстоятельствах ясно, что такое крупное предприятие требует финансовой поддержки, а для этого необходима широкая пропаганда, которая будет услышана далеко не каждым из тех, кто в глубине души сочувствует этому делу; много будет таких, которые являются всюду, где ожидается сенсация; такие, конечно не поймут сути. Все опасения людей, знающих работу Хеллерау, касались не самой этой работы, а только вопроса, сумеют ли присутствующие установить правильное отношение к тому, что им будет показано.

Эти опасения не касались новизны и необычности предстоящего празднества, как причины того, что его значение не было бы понято. Бояться этого — означало бы не верить во всепобеждающую силу красоты. Каждое настоящее празднество является выражением объединяющего всех чувства. Для среднего человека праздничное настроение — то же самое, что для гения — вдохновение. Совершенно иначе дело обстоит с общественными праздниками. Весьма показательна первоначальная связь празднеств с временами года, т. е. другими словами, с жизнью природы. Впоследствии, причины эти отступили на второй план, и празднества сами стали активными факторами и в социальной жизни человечества. Кроме празднеств, только при самых крупных народных событиях и потрясениях так ярко выступает душа народа.

Любовь к светским народным праздникам сильнее всего развита в Швейцарии. Правда, сам способ {128} празднования здесь не очень высокого порядка — но, с другой стороны, ни в каком другом месте празднества не волнуют так единодушно целый округ, кантон и даже народ.

Народом, идеально праздновавшим свои праздники, представляются нам греки. Всякие распри и войны прекращались с наступлением празднеств. Праздничные игры объединяли весь народ, в обыкновенное время столь склонный к междоусобиям. Душою же всех этих праздничных игр был ритм. Центральное место занимал танец, такой, каким его тогда понимали. Гармония прекрасных движений сообщалась всем зрителям, и объединяла всех своей ритмичностью. Была и другая причина могущества ритмических движений. Это то, что простота и понятность даже самого художественно-прекрасного движения не требовали для его восприятия особой подготовки; ведь все мы имеем одинаковые тела, от природы наделенные одинаковой способностью к движению; все мы, по существу, в состоянии выразить наши чувства движениями. Телодвижение — это универсальный язык всего мира.

В жизни же непосредственнее всего и сильнее всего действуют именно простые и элементарные явления. Может быть, именно тем фактом, что в Хеллерау ритм составляет главнейшую часть воспитания, объясняется чувство надежды, даже уверенности в том, что празднества этой школьной общины заставляют всех присутствующих слиться в единодушном порыве.

## \* \* \*

Три силы потрясли меня при исполнении программы празднества школой Жак-Далькроза: а именно, покоряющая мощь пространства, одухотворенность и одухотворяющая сила света, и, наконец, сила красоты человеческого тела.

Я говорил уже о зале для празднеств Тессенова. Его пространственные соотношения, являясь фоном ритмических игр и упражнений, еще заметнее выявляют свой характер спокойствия и молчаливости. Ряды {129} стульев, подымающихся амфитеатром, и непосредственно связанных с площадью, предназначенной для упражнений, отделены от нее только глубоко внизу расположенным оркестром. Такое расположение вызывает ожидание зрелища и в то же время создает единство между пространствами для зрителя и исполнителя. Но не построение зала имел я в виду, когда говорил о мощи пространства; ибо кто же не испытывал сильных пространственных впечатлений. Еще теперь с необычайной яркостью вспоминаю я всю силу впечатления от моего первого посещения Миланского собора.

В зале же Тессенова поразительна та сила, с которой каждое изменение пространственных соотношений влияет на наше восприятие. Танцевальные сцены — обычного названия пантомимы или балета к ним применить нельзя — «Эхо и Нарцисс» и второй акт из «Орфея», исполненные в обычной сценической обстановке, на фоне какого-нибудь ландшафта, потребовали бы для своего осуществления все техническое и декоративное совершенство современной сцены.

Здесь же не было ничего иного, кроме лестницы, очень умело использованной и дающей огромные возможности в отношении взаимных сочетаний фигур. Каждое такое новое сочетание дает впечатление совершенно новых пространственных соотношений.

Я не верю в полное отсутствие фантазии у духовно здорового человека. Возможно только, что фантазия одного не совпадает с проявлением фантазии другого, и потому не может за ней следовать. У всякого есть достаточно силы воображения, чтобы представить себе элементарные явления нашей жизни, хотя, конечно, каждый делает это по-своему.

На Хеллерауских выступлениях как раз и предоставлялось каждому свободное поле деятельности для фантазии. Если говорят: здесь лужайка, на которой растут цветы, там пруд — то нет никого, кто не смог бы себе этого представить. Если перед вами поставили плохо нарисованную лужайку из картона или пруд из холста, то вы, безусловно, будете протестовать; ваш слух был бы неприятно поражен, если бы там, где {130} изображена мягкая трава, послышался бы скрип досок под ногами; вам показалось бы смешным, если бы кто-либо стал пытаться сорвать намалеванные цветы.

Но если ничего этого нет, и вы сами должны все это себе представить — то своему представлению вы, конечно, верите, и ни что не поражает вас своей грубой искусственностью. И достаточно небольших изменений в пространственном расположении, чтоб живо и правдоподобно представлять себе все новые пространственные формы.

В этом заключается глубокая мудрость и большая радость; как-либо иначе я не могу выразить свое впечатление. Нужно самому пережить, объяснять же его невозможно.

Когда Орфей спускается с самой вершины лестницы, когда снизу появляются тени, выталкиваемые силами мрака и устремлявшиеся к свету, когда, наконец, эти два мира соединяются — то все пространство заполняется танцами и разнообразными сочетаниями живых фигур. Пространство оживает! Оно перестает быть неподвижной формой, бесплодной, без какого-либо содержания, а становится деятельной и активной силой. Оно оживает, становится подобным живому телу — и душою этого тела является свет.

Влияние света в нашей жизни всем известно. Оно настолько велико, что свет был основным явлением, дававшим пищу мифологии всех времен. Свет и мрак являются полюсами всей нашей духовной и религиозной жизни и в то же время силами, управляющими нашими поступками. О той роли, которую играет свет в явлениях природы, знает всякий, на кого действует внезапно потемневшее небо перед бурей, или чудодейственная сила солнца, выглядывающего из-за мрачных туч на оживающую при виде его природу. Мощность световых эффектов издавна знакома искусству; живописи дает жизнь свет. Рембрандт в живописи создал свой свет; он отнюдь не копирует тот свет, который мы видим в природе; картина, пространство, {131} ограниченное рамой — его мир, его природа, и здесь он создает свой свет, свободно распоряжаясь его силой. Также творчески относится к силе света и Хеллерау. Необычайно простое и остроумное устройство освещения принадлежащее художнику Александру Зальцманну, дает возможность свободно распоряжаться светом и создавать светотени; которые теперь уже тени напоминают светотени картин Рембрандта; несомненно, впоследствии они будут еще более усовершенствованы. Ведь и Рембрандт не сразу овладел найденным им средством; так и в Хеллерау технические возможности будут усовершенствованы после некоторого опыта.

Уже и сейчас там достигают значительных эффектов при помощи усиления и ослабления света. В пантомиме «Эхо и Нарцисс», Эхо подкрадывается к спящему Нарциссу, желая освободиться от незнакомых, охвативших ее гнетущих чувств. Пробудившийся юноша осмеивает ее и уходит, смеющийся и беззаботный. Жизнь Эхо омрачается: свет радости и задушевности, освещавший ее, пропадает. Печальные тени врываются со всех сторон, мрак сгущается: испуганное сознание видит всюду только темноту. Наконец, рухнет и огонек ее собственной жизни — воцаряется мрак смерти. Я никогда не забуду этого образа девушки наверху, на фоне серой сцены, поникшей в своей печали; а вокруг нее, ступень за ступенью, все пространство погружается во мрак, пока не наступает ночь — ночь смерти.

Огромная сила впечатления от «Орфея» тоже в значительной степени зависит от света.

Самое глубокое содержание германского искусства — есть борьба между природой света и мрака; это отразилось и в германской мифологии.

Тени, находящиеся в подземном царстве, являются добычей, вырванной силами мрака (фуриями) из царства света. Там они держат несчастных в плену.

Так в мрачном царстве обитают два мира: один сатанинский, родившийся во мраке; другой — тени, стремящиеся вернуться к свету. Эта мысль ярко выражена в музыке. Бессмертная заслуга Жак-Далькроза в том, что он сумел раскрыть эту мысль и дать ей яркое и потрясающее воплощение.

{132} Красота человеческого тела! Искусство восхваляет ее на тысячу ладов. И все-таки одно изобразительное искусство никогда не сможет передать движения жизни. Шопенгауэр говорил, что нужно молча созерцать произведение искусства и ждать терпеливо, пока оно само не заговорит со зрителем. Эту мысль можно было бы углубить, сказав, что нужно молчать и о том впечатлении, которое производит на нас искусство. Только тот, кто сам творит в искусстве, может значительно и свежо оформить свои переживания, только поэт в стихотворной форме мог бы дать нам представление о тех чувствах, которые пробуждает одухотворяющая красота ритмических игр. Я же ничего не могу сказать и только предложу каждому, жаждущему красоты: «Пойди и посмотри! — Это чудо, непостижимое чудо».

То, что здесь создано было Жак-Далькрозом (может быть, правильней сказать, то, что возникло неожиданно даже для самого творца), является таким чистым и высоким искусством, что все остальное, привходящее, отходит на второй план. Костюмы, кулисы — все это хотя, может быть, и обусловлено сценической необходимостью, но, по существу, лишь мешает чистоте впечатления. Не нужно ничего, кроме пространства, света и человеческого тела.

Платон в своей «Политике» восхваляет греческий народ за то, что он умеет целомудренно и радостно взирать на обнаженное человеческое тело. Варварам это было недоступно. И хотя далеки еще от нас те времена, когда ритмика сможет быть показана на людях, не боящихся своей наготы, но уже теперь чувствуется потребность освободиться от скрывающего движения костюма. Наименее скрывающее линии тела черное школьное трико при настоящих условиях является наименьшим из зол.

По дороге домой, один из попутчиков, так же глубоко потрясенный, как и я, обратился ко мне с вопросом: «каковы те применения, которые сможет получить все созданное в Хеллерау? Что мы можем почерпнуть из этого для нашего театра, для балета, для искусства вообще?»

{133} Я посмотрел на него с удивлением, так как сначала не понял даже смысла этого вопроса; но затем я вспомнил, что и сам с подобными мыслями шел на праздники в Хеллерау. Однако теперь я могу открыто сказать, как я и ответил на вопрос моего собеседника:

«Важно только то, что Хеллерау само по себе существует. Необходимо, чтоб оно сохранилось в такой же чистоте, в какой оно пробудилось к жизни. Что эти празднества происходят — уже это великое счастье. Для нашего искусства они являются богатством, достоянием, которое всеми силами надо защищать и поддерживать. Что именно из созданного здесь сможет быть применено в других областях — покажет будущее. Невозможно полностью переносить то, что мы здесь находим, в другие области искусства. Но каждый художественно одаренный человек найдет здесь материал, побуждающий к самостоятельному творчеству. Но еще раз повторяю: самое важное, — чтобы Хеллерау и его празднества остались такими же чистыми, как сейчас; чтобы они могли свободно расти и развивать то прекрасное, что в них заложено. Хеллерау есть и будет чистый родник освобождающего дух искусства, который исцелит всякого, кто придет к нему».