

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.01

ЭВРИТМИКА И ТАНЕЦ: К ИСТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХОРЕОГРАФИИ И МЕТОДА ЭМИЛЯ ЖАК-ДАЛЬКРОЗА

*Уварова Г. А.*¹

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
л. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

Музыкально-двигательный метод ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза существует более ста лет. За это время он развивался в самых разных направлениях: в музыкальной, театральной, хореографической и терапевтической сферах. В статье рассматриваются точки соприкосновения ритмической гимнастики с танцевальным искусством. На примерах продемонстрированы результаты взаимодействия метода Жак-Далькроза с хореографическими постановками и перспективы использования музыкально-двигательных методов в танцевальном искусстве и обучении.

Ключевые слова: эвритмика, ритмическая гимнастика, Э. Жак-Далькроз, свободный танец, хореография.

EURYTHMICS AND DANCE: TO THE HISTORY OF EMILE JACQUES- DALCROZE METHOD AND CHOREOGRAPHY INTERACTION

*Uvarova G. A.*¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009,
Russian Federation.

Dalcroze method of rhythmic education has existed for more than a hundred years. During this time, it developed in various directions: in the musical, theatrical, choreographic and therapeutic areas. The article discusses the points of contact between rhythmic gymnastics and dance art. The results of this interaction and the prospects for the use of musical movement methods in dance art and teaching will be presented in article.

Keywords: eurythmics, rhythmic gymnastics, E. Jacques-Dalcroze, contemporary dance, choreography.

В начале XX века возник огромный интерес к различным экспериментам в области движения и танца: «Мир как бы устал сидеть на месте. Наша эпоха — время движения... Слышен постоянный призыв танцевать, заниматься спортом, ходить в кино» (цит. по: [1, с. 64]). На этой волне появилось большое количество новых хореографических, а также двигательных практик вне профессионального танца, включая эвритмику¹ швейцарского педагога, композитора и дирижера Эмиля Жак-Далькроза.

Метод Жак-Далькроза родился в стенах Женевской консерватории и первоначально был призван избавлять студентов от ритмических проблем при помощи элементарных движений (шаги, хлопки). Но вскоре эвритмика вышла за рамки методических задач, затронув художественную сферу. Точки соприкосновения возникли в области театра и танца.

История взаимоотношений эвритмики и хореографии началась с активной критики последней Жак-Далькрозом и его учениками. Особенно едко выступал в печати Сергей Волконский², осуждавший использование одинаковых наборов движений (целого арсенала «от века установленных пластических формул» [2, с. 63] в разных постановках, бессодержательность подобных «балетных формул», абсолютную автономность па от музыки. Сам Жак-Далькроз провокационно заявил о том, что современный балет умер,

¹ Под ритмикой в русскоязычной среде понимается, наряду с музыкальным параметром, и система Э. Жак-Далькроза. Аналогично — во французском языке, где термин *la rythmique* может употребляться и в связи с ритмической стороной музыкального произведения, и в связи с упомянутым методом. Более дифференцирована англоязычная терминология: ритмическая система по-английски обозначается как *eurythmics*, или *eurythmics* (более полное и точное название — *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*), в то время как для эвритмии Р. Штайнера используется термин *eurythmy*, а под термином *rhythmics* понимается в первую очередь ритмическая сторона музыкального произведения. По аналогии с англоязычной системой обозначений автором статьи предложен термин «эвритмика», который позволяет отграничить метод Жак-Далькроза от музыкального термина «ритмика» (например, в значении «ритмика музыкального произведения») и эвритмией Р. Штайнера. Тем более что похожий термин можно увидеть и в репликах современников Жак-Далькроза (к примеру, С. Григорьев, описывая детали балетной постановки «Послеполуденного отдыха фавна» дягилевской труппой, употребляет слово «эуритмика»).

² Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) — русский театральный деятель, режиссер, театральный критик. В 1910-х годах Волконский познакомился в Германии с методом Жак-Далькроза и стал его приверженцем. Вернувшись в Россию, Волконский организовал Курсы ритмической гимнастики, а также создал Листки курсов ритмической гимнастики — периодическое издание, посвященное эвритмике и смежным с ней явлениям.

и «Только ритмическое воспитание может вдохнуть в него новую жизнь» [3, с. 35]. Автор музыкально-двигательного метода противопоставил ритмический подход к постановке танца традиционному хореографическому: «...танцовщик адаптирует музыку под свои технические возможности, в то время как ритмист проживает музыку» (цит. по: [4, р. 37]).

Проблема, на которую указали Жак-Далькроз и Волконский, была давней: «В балете, — утверждает К. Гринхед, — всегда существовала напряженность между технической виртуозностью и выразительностью, возможно, потому что люди наслаждаются виртуозностью; они бросают вызов и испытывают удовольствие, доводя возможности своего тела до предела и наблюдая как другие делают то же самое. Начиная с XVIII века, самые разные критики, танцоры и хореографы пытались спасти балет от присущей ему аристократически-развлекательной эстетики» [4, р. 37].

В попытке связать друг с другом танец и эвритмику (на первый взгляд, абсолютно разные явления) можно усмотреть и моменты сближения этих двух «двигательных сфер». Примерами тому являются знаменитые постановки «Послеполуденного отдыха Фавна» и «Весны священной» Вацлава Нижинского, испытавшие на себе влияние метода ритмической гимнастики.

В 1912 году Дягилев, заинтригованный триумфальным шествием эвритмики по Европе, задумал лично познакомиться с самим Жак-Далькрозом, проживавшем тогда в Германии: «...у Дягилева существовала особая причина посетить Дрезден. Он мечтал упрочить знакомство с Жаком-Далькрозом, руководителем школы “эвритмики” в Хеллерау, доктрины которого его тогда интересовали. Ежедневно с Нижинским они туда ходили. Дягилев твердо решил, что Нижинский должен впитать это учение и применить его в творчестве балетмейстера. Именно тогда я совершенно случайно узнал, что прошлой весной в Монте-Карло Нижинский, Бакст и четыре танцовщицы втайне начали репетиции балета на музыку прелюдии Дебюсси “Послеполуденный отдых Фавна”. Я попытался разузнать об этом подробнее, и балетные артисты конфиденциально поведали мне, что идея постановки принадлежала самому Дягилеву и что повлияла на него концепция Жака-Далькроза, с которой он впервые познакомился некоторое время тому назад» [5, с. 63], — вспоминает С. Григорьев³.

Действительно, в «Послеполуденном отдыхе Фавна» чувствуется связь с эвритмикой. Как писал Григорьев [5, с. 66], Нижинский отошел от классической хореографии, опираясь на интуитивное воплощение музыки без тра-

³ С. Григорьев (1883–1968) — артист балета, администратор труппы С. Дягилева, «летописец» Русских сезонов.

диционных балетных па⁴. Фантазия увлекла хореографа далеко от музыкального текста, вследствие чего танец стал относительно независим от музыки. Вот как о «Фавне» отзывался Волконский: «Если бы в этой вещице было соответствие музыки и движения, это было бы совершенство. Но и без такого соответствия “Фавн” представляет собой удивительную, единственную картину: о музыке совершенно забываешь, уже после делаешь упрек в несоответствии, но зрительная сторона до такой степени овладевает вами, что все остальное отходит на степень подробности» [6, с. 73]. В хореографии Нижинского в «Весне священной» музыка и движения больше соответствовали друг другу. Волконский с восторгом писал о репетиции балета Стравинского: «...это была восхитительная работа переложения музыки в движение» [6, с. 71].

В постановке «Весны» Нижинский смог добиться пластического отражения музыки во всех ее нюансах, но не все отзывы на спектакль были положительными. Даже Стравинский позволил себе критически высказаться в адрес Нижинского: «Он полагал, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. В результате танец сводился к ритмическому дублированию музыки, делался ее имитацией» [8, с. 68]. (К слову сказать, впоследствии композитор предъявлял схожие претензии и к Мясину, чья постановка показалась Игорю Федоровичу «слишком гимнастической и далькрозовской» [7, с. 152]).

Нельзя не признать оригинальности замысла Нижинского по «осуществлению ритма», (как метко определил суть постановки балетный критик начала XX века Андрей Левинсон) [цит. по: 8, с. 56], ставшей своего рода сверхидеей в хореографическом решении «Весны священной». В постановке он «...утвердил принцип контрапункта в хореографии. Иногда он заставлял танцовщиков исполнять два ритма одновременно — как в начале балета, где ноги танцуют одну серию акцентов, а руки — другую: задача, которая требует максимальной концентрации. Когда поднимается занавес, пятеро юношей собираются в частично разомкнутый круг. В цифре 13 партитуры они начинают “подскакивать”, как отмечено в клавире, отсчитывая четыре такта восьмыми и акцентируя первую и пятую доли сильным топанием. Продолжая этот ножной ритм, они со второго такта добавляют жесты рук согласно нерегулярным акцентам Стравинского: каждый из них повторяет одно и то же резкое движение на долях два-четыре, два-пять и один-шесть этих тактов. Это довольно хитрый ритмический сдвиг, но его настоящая трудность заключается в сочетании с сохраняющимися ножными акцентами на раз и на пять. Задача

⁴ Это не было простым «интуитивным движением»: Нижинский так оттачивал каждый «рисунок», что об импровизационности в исполнении не могло быть и речи. Под интуитивностью нами здесь понимается непосредственное, без условных балетных жестов, пластическое воплощение музыки.

еще сильнее усложняется тем, что каждый участник имеет свой набор жестов и не может следовать кому-то из партнеров. Зрительный эффект — взрыв многообразия внутри единства совместной репетитивной работы ног» [9].

Дерзкий эксперимент Нижинского по созданию в танце «метроритмического аналога партитуры» (С. Наборщикова) [8, с. 76] состоялся не без влияния и участия далькрозовцев. Создатель эвритмики прислал в помощь хореографу одну из своих лучших учениц, Мари Рамбер (1888–1982)⁵.

В 1987 году хореограф Миллисент Ходсон и художник, реставратор сценографии утраченных балетов Кеннет Арчер реконструировали постановку 1913 года с хореографией Нижинского. Они попытались тщательно воссоздать то, что задумано было Нижинским и Рамбер. Роль последней в этой постановке хореографы не обошли стороной. Ходсон пишет, что пометки ученицы Далькроза на русском языке встречаются в клавире повсеместно⁶. Представляется, что роль Мари Рамбер была особенно важна в сложных метроритмических контрапунктах, когда каждая группа танцовщиков двигалась в своем метре: «Девушки в Красном бегут по часовой стрелке по внешнему краю, на 5/4; Молодые Женщины в Синем и Щеголихи в Лиловом — против часовой стрелки внутри круга, на 3/4; а шесть групп мужчин бегут на 2/4. Это завихряющаяся масса цвета и движения — племя пытается упорядочить хаотическую энергию, разбуженную поцелуем Земли Старейшего-Мудрейшего (цифра 71) и сорока четырьмя симультанными соло (цифра 72)» [9]. Вместе с тем Рамбер вносит пояснения и эмоционального плана в хореографическое решение сцен, о чем также упоминает Ходсон в своей статье, посвященной реставрации «Весны священной»: «Пояснения Рамбер не только дают ключ к движениям, но и сообщают эмоциональные детали. По поводу *chasse* [вид прыжка с собиранием вытянутых ног в воздухе. — *Прим. пер.*] она говорит, что девушки нападают на Избранницу, будто хотят “разорвать ее на части”» [9].

Ходсон отмечает одну важную деталь хореографического решения «Весны священной»: создавая двигательный контрапункт музыкальной партитуре, Нижинский смог добиться телесной, кинестетической динамики как само-

⁵ Вряд ли вмешательству ритмистов в постановку «Весны» способствовал сам композитор, не проявлявший особого интереса к ритмической системе и ее создателю. В «Переписке с русскими корреспондентами» приведены фрагменты писем Жак-Далькроза к Стравинскому, оставшиеся без ответа. Впрочем, некоторое время ходили слухи, будто бы «...композитор Стравинский, находящийся в Швейцарии, в сотрудничестве с учеником Далькроза П. Тэвназом пишет музыку для ритмических танцев» (цит. по: [10, с. 303]). Также есть сведения, что Стравинский с Дягилевым собирались привлечь Жак-Далькроза к постановке «Свадебки» (см.: [10, с. 311–312]).

⁶ Факсимиле пометок Рамбер приведены в статье Миллисент Ходсон [9].

стоятельного параметра постановки: «Иногда Нижинский сочинял ритмы для тела, которые отличались от музыкальных, — то есть контрапункт в традиционном музыкальном смысле. Но его исключительный хореографический дар состоял в развитии целого круга новых видов динамики — визуальной, кинэстетической и колористической» [9]. Ходсон, описывая сцену «Выплясывания земли» в хореографическом решении Нижинского, говорит о новом звуковом измерении в партитуре Стравинского, которое возникает благодаря телесной перкуссии танцоров: «Ритм служит объединяющим фактором “Весны”, и “Выплясывание земли” в конце первого акта демонстрирует это во всей полноте. Сцена взрывается отдельными фигурами, затем внезапно трансформируется в ритмические блоки, в которых все уравнены метрической пульсацией, так как 44 танцора отбивают такт ногами и руками по полу и по самим себе» [9].

Пример «Весны священной» заставляет нас задаться важными вопросами: «Если музыка становится ядром всей композиции, то сохраняет ли танец свою самооценку или превращается просто в отражение музыки? И есть ли в таком случае граница между ритмической системой и искусством танца?» Мы полагаем, что о достоинстве танца можно говорить тогда, когда в нем есть свой собственный художественный замысел; при этом неважно, какими средствами при его создании пользуется хореограф: средствами классического балета, танца модерн или далькрозовского метода. Да, танцевальные движения Нижинского полностью совпадают с музыкой, но это нисколько не умаляет значимость идеи о создании архаичного танца-обряда, танца-ритуала. Разве можно это сравнить с «ритмическим» движением, в котором преследуется, главным образом, чисто практическая, методическая задача изучения музыки посредством пластики человеческого тела?

Вряд ли стоит подходить с одинаковыми мерками к двум разным двигательным традициям: у эвритмики — свои задачи, а у балета — свои. Концепции этих явлений неодинаковы: хореография учит быть танцовщиком и балетмейстером, а эвритмика — музыкантом, при том, что одно не исключает другое: Стравинский подчеркивал, что «Хореография <...> должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соизмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки. Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [7, с. 68].

При этом эвритмика призвана передавать не только отдельные элементы музыки, то есть буквально удваивать рисунок и ритм музыки, но и создавать целостное впечатление от музыкального «сюжета». Движения в эвритмиче-

ском упражнении могут не только вторить средствам музыкальной выразительности, но и выстраивать свою пластическую линию в контрапункте с музыкой. Подобный подход не превращает ритмическую гимнастику в танец, потому что ее первостепенной задачей является все же познание музыки: «... наш предмет не гимнастика при помощи музыки, а музыкальное воспитание при помощи гимнастики» [11, с. 16].

Рассмотрим далее сходство и отличие «деталей» двигательного метода Жак-Далькроза и хореографии. Чем больше эвритмика распространялась, тем больше росла опасность ложного истолкования ее как хореографического вида искусства. Н. Александрова⁷ посвятила этому вопросу целую статью «О ритме и хореографии» [12], в которой подробно разобрала отличия одного от другого. По словам Александровой, наиболее очевидное отличие заключается в том, что цель занятий классическим танцем — внешнее совершенствование выступления, а цель занятий ритмикой — внутреннее совершенствование для «омузыкаливания» и оздоровления организма. Кроме того, Александрова отмечает другие отличающие «детали» — наличие зрителя (в балетных спектаклях зритель является необходимостью, чего нельзя сказать об эвритмике) и внешность (для балетного театра нужно соответствие тела определенным параметрам — красоте, прежде всего, для эвритмики — нет) [12, с. 5]. (Правда, Александрова пишет об эвритмике как о занятиях, так как ритмические показы для широкой публики существуют по законам художественного акта, ориентированного на зрителей.) Александрова также подчеркивает взаимосвязь ритма и хореографии (на примере постановки «Весны священной» мы наблюдали, как может воздействовать эвритмика на танец и наоборот).

К моменту появления метода Жак-Далькроза балет существовал уже не один век. Так, из балета эвритмикой были заимствованы основы постановки корпуса, позиции ног, не говоря уже о некоторых эстетических моментах (например, форма одежды).

В России ассимиляция ритмической гимнастики в балетном пространстве началась с 1930-х годов, но в другом контексте — с преподавания эвритмики в Государственном московском балетном техникуме при ГАБТ. Так, с первой половины XX века и до нашего времени в России далькрозовский метод существует с «хореографическим акцентом». Родоначальницей этого стала

⁷ Нина Георгиевна Александрова, урожд. Гейман, (1885–1964), была одной из первых учениц Жак-Далькроза. Она развивала его метод в Москве, на созданных ею курсах ритмической гимнастики, способствовала открытию Московского института ритма, выступала с докладами, писала статьи и программы по эвритмике. Также Александрова преподавала эвритмику студентам Московской консерватории.

Вера Яновская⁸, работавшая в Хореографическом училище ГАБТ. Появление эвритмики как специализации отчасти объяснялось тем, что «...требования Далькроза были чрезвычайно велики, их возможно было предъявлять в институте Хеллерау, где готовили педагогов системы, но отнюдь не к учащимся театральных или музыкальных учреждений (не говоря уже о лечебных). Поэтому в рамках ассоциации [Московской Ассоциации Ритмистов. — Г. У.] началась работа по созданию дифференцированных методик преподавания, в том числе и для обучения балетных артистов, — хореографической ритмики» [13, с. 135].

Может показаться, что в области, где предметом обучения выступает движение, углубленная эвритмическая специализация не нужна. Но Яновская доказала обратное: «Специфика хореографического образования требует от учащегося максимального развития музыкальности. Умение активно слушать музыку, разбираться в ее содержании и средствах музыкальной выразительности, быть предельно ритмичным и выявлять свои музыкальные впечатления в осмысленных движениях и действиях — такие навыки и знания безусловно необходимы для гармоничного воспитания будущего артиста балета» [14, с. 3].

На занятиях по эвритмике учащиеся хореографической школы могут получить представления об элементах музыкальной речи, ощутить их кинестетически. Выполняя специальные упражнения, ритмические этюды, разработанные Яновской для танцовщиков, ученики получают первые навыки актерского мастерства и ориентировки в пространстве (так как занятия по ритмическому воспитанию присутствуют в хореографическом образовании на начальном этапе).

Эвритмика помогает не только осознать средства музыкальной выразительности, но и найти нужные движения для их воплощения. Также она дает возможность раскрепостить и освободить тело учеников после специальных предметов, где они должны постоянно «держат» свой корпус. Подобная релаксация в сочетании с получением перечисленных музыкальных навыков невероятно важна для учеников.

Несмотря на преимущества ритмического метода, он так и не стал неотъемлемой частью учебных программ русских балетных школ. Стоит сказать, что в данном случае речь идет именно о ритмическом методе, родоначальником которого был Жак-Далькроз, так как нередко в программах учебных заведений можно встретить «Ритмику», которая преподается как аэробика, физкультура, а не музыкальная дисциплина.

⁸ Вера Евсеевна Яновская (1898–1986) — выпускница Института ритмического развития в Москве, развивала эвритмику в театральной и хореографической сферах.

Рассмотрев историю взаимодействия эвритмики с классической хореографией на примере художественных постановок, а также в методике, обратимся к параллелям, возникающим у эвритмики с современной хореографией. Эти параллели рождаются неслучайно, так как ритмические этюды, подготовленные для концертного выступления, визуально могут напоминать композиции танца модерн. Ведь и эвритмика, и танец модерн, возникнув примерно в одно и то же время, предложили вместо закрепленных балетных формул свободные раскрепощенные движения.

И в этом стремлении уйти от балетных па, пожалуй, коренится основное пересечение эвритмики с танцем модерн: «...целью было раскрепостить тело, научить им управлять, чтобы двигаться свободно и грациозно» [15, с. 41]. Приведенная цитата относится именно к танцу модерн, вместе с тем эти слова также можно отнести и к методу Жак-Далькроза. Аналогии возникают и в связи с истоками обоих явлений — общему интересу к естественному и выразительному движению человека и формированием нового отношения к человеческому телу. Показательно также совпадение излюбленной тематики «далькрозистов» и «дунканистов» — Античность. Для премьерного показа своего нового метода на большой сцене Жак-Далькроз выбрал античный миф об Орфее в музыкальной интерпретации Глюка, а в дальнейшем сам сочинил музыку к другому античному сюжету — «Эхо и Нарцисс». Что касается «выразительного танца»⁹, то на его родине, в США, в то время процветал культ Античности. На данную тенденцию обратила внимание Е. Суриц [15, с. 40–42], отметившая, в частности, увлеченность Айседоры Дункан и членов ее семьи античными темами. (Айседора с братьями устраивала домашние спектакли на сюжеты античных трагедий, где танцевала в хитоне.)

На этом сходство «пластического танца» с ритмической гимнастикой заканчивается. Далее отметим «точки расхождения» позиций, включая главное — различие в трактовках движения. В эвритмике, как и в свободном танце, движения отличаются импровизационностью и естественностью, но природа этой естественности в каждом случае своя. В эвритмике движение становится средством познания музыки, причем не просто ее эмоционального содержания, но и формы, музыкального синтаксиса. В ритмическом союзе музыки и движения музыка становится абсолютной доминантой. Очень точно разницу между свободным танцем (на примере Дункан) и эвритмикой понимал С. Волконский: «...она [Дункан], что называется, выливает свою душу, она воплощает свое чувство; Айседора, можно сказать, это пляшущее “Я”».

⁹ Понятие «танец модерн» прижилось в США и подчеркивало его отличие от традиционного искусства балета. В других странах «танец модерн» получил иные определения: «выразительный танец» — в Европе и «пластический танец» — в России. См. об этом: [15, с. 40].

У Далькроза это пляшущая музыка. Он выявляет ритм, не свое настроение, а присущий музыке динамический смысл; и то, что перед нами разворачивается, не есть картина души, вызываемая музыкой, а картина музыки, рисуемая телом» [16, с. 27]. (Кстати, именно этим танец модерн не нравился С. Волконскому. Он считал, что в нем есть импровизационность, есть эмоциональная составляющая музыки, но нет музыкально-теоретической осмысленности в движениях. Они (движения) могут быть совершенно не связаны со средствами музыкальной выразительности, тогда как ритмика учит человека слушать своим телом музыку в тончайших деталях и нюансах¹⁰.)

В статье Волконского о «Ритме в сценических искусствах» главным принципом постановки танца, балета и пантомимы провозглашается соответствие ноты и телодвижения, то есть выдвигается тезис о том, что каждой ноте должно быть найдено соответствующее ей движение. (Как было сказано выше, именно за контрапункт двух самостоятельных линий музыки и танца Волконский критиковал хореографию Нижинского в «Послеполуденном отдыхе фавна».) Волконскому было близко прямое воплощение музыкальных компонентов в движении. Эвритмика предполагает именно такое скрупулезное прочтение музыкальной ткани.

Во второй половине XX века американский хореограф Мерс Каннингем обратился к ритмической гимнастике Э. Жак-Далькроза¹¹. Но в отличие от Нижинского, который воплотил идеи ритмической гимнастики в музыкальном танце, Мерс Каннингем пошел по совершенно другому пути, полностью противоположному тому, что провозглашали ритмисты. Основу его постановок составляет танец без какой-либо подчиненности музыке. Более того, музыка, танец и художественное оформление создаются автономно друг от друга, представляя, таким образом, параллельно существующие линии на сцене. (Были случаи, когда танцовщики впервые слышали музыку к их танцу уже на самой премьере.)

Не способствует «музыкальному» видению танца Каннингемом и сам метод его сочинения (условно назовем его «методом танцевальной алеаторики»

¹⁰ В связи с этим стоит вспомнить о различных трактовках ритмики современными ритмистами, многие из которых, например, Ирина Заводина, определяют ритмику, прежде всего, как музыкально-теоретический предмет: «Ритмика — единственный предмет из цикла музыкально-теоретических дисциплин, позволяющий не только понять, но и “пропустить через себя” самые различные элементы речи» [17, с. 5].

¹¹ Косвенно далькрозовский метод повлиял на других хореографов Европы и США. Связь между ритмистами и хореографами поддерживалась через Джона Колмана, окончившего Школу ритмики Жак-Далькроза в Нью-Йорке. Колман работал со многими известными хореографами: М. Грэхем, Х. Лимон, Ч. Вейдманом, Д. Баланчиным и другими. В свое время М. Вигман и Х. Хольм также получили «ритмическое» образование у Жак-Далькроза в Хеллерау [4, р. 37–38].

Джона Кейджа). В свете алеаторики Каннингем полагался на случай в танце: он предлагал танцовщикам лишь отдельные пластические «паттерны», которые те вольны были подавать в произвольном порядке.

Хореографические решения Каннингема были авангардными. Он ставил танцы не только на музыкальные, но и на словесные тексты Джона Кейджа (например, на текст «Как передавать, бить, падать и бежать» [15, с. 171–180]). Таким образом, Каннингем, знакомый с методикой Жак-Далькроза, сделал все в точности наоборот — не подчинил тело музыке, а позволил ему выражать себя автономно от нее.

Иным образом поступила Пина Бауш, немецкая танцовщица и хореограф. В своем хореографическом решении «Весны священной»¹² она последовала примеру Жак-Далькроза: синхронизировала ритм с музыкальной тканью, контрапункт в музыке с танцевальным контрапунктом разных групп. В постановке Пины Бауш присутствует двигательный резонанс с музыкальной фразировкой: движения танцовщиков согласуются со структурой музыкальных фраз и в какие-то моменты даже становятся созвучны тембровым сменам партитуры.

Другим примером нового соотношения музыки и танца в современных постановках является постановка французского балетмейстера Анжелена Прельжокажа (балет «Парк», 1994), в которой он интерпретировал в танце фугу с-moll для двух клавиров К. 426 В. А. Моцарта. Если бы на месте хореографа оказался ритмист, то фуга была бы воплощена во всех структурных деталях¹³. Но Прельжокаж реализовал из музыкальной структуры музыкального произведения лишь принцип экспозиционной части фуги — поочередное вступление четырех голосов-танцовщиков.

Художественные опыты современных хореографов показывают, что ритмическая система Э. Жак-Далькроза может быть полезной как для постановки деталей танцевальной композиции, так и для создания концепции балета в целом. Важно отметить, что идея полного слияния музыки и движения, вдохновлявшая многих зарубежных хореографов, присутствовала и в отечественной танцевальной традиции (здесь можно вспомнить о хореосимфонизме).

Ф. В. Лопухов, теоретик хореосимфонизма, подчеркивал, что формальное ритмическое соответствие движений музыке не приведет к гармоничному слиянию танца с музыкальным развитием: «Как может выявиться симфо-

¹² Фрагменты постановки можно увидеть, пройдя по ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bzTaP9aXxWU> (дата обращения: 02.09.2021).

¹³ Фуга — однотемная четырехголосная; экспозиция — сомкнутая с прямым порядком вступления голосов. Главная структурная особенность данной фуги проявляется в огромном количестве стретт (одновременное проведение темы во всех голосах) разнообразных комбинаций [18, с. 212].

низм танца? ...Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев... будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма» (цит. по: [19, с. 7]). Так, Лопухов и его последователи, среди которых был Дж. Баланчин, уделяли огромное внимание взаимодействию танца с музыкальной партитурой. Интересно, что сам автор идеи хореосимфонизма относился негативно к опыту далькрозовской работы с музыкой. При этом в постановке «Жар-птицы» (1921) он приходил как раз к тому двигательному воспроизведению музыкальной ткани, которое считал не вполне естественным у Жак-Далькроза и его последователей. Е. Я. Суриц пишет об особенностях работы Лопухова над упомянутой постановкой: «Недаром в “Поганом плясе” в поисках тематизма он упорно варьирует фигуру *pas de basque*. Однако в этой работе хореографа поиски совпадения звука и движения нередко приводили к механистичности. Получалось то, что сам Лопухов, применительно к последователям Э. Жака-Далькроза, называл “деланием нот руками и ногами”: видя цель в дублировании ритмических и мелодических деталей партитуры, хореограф приходил по определению И. И. Соллертинского к некоему “танцуемому алгебраическому уравнению” (например, в *pas de basque* — ноги двухдольный размер, руки — трехдольный)» [20, с. 277].

Говоря об эвритмике в контексте классического и современного танца, стоит провести еще одну параллель, вспомнить еще одно явление на стыке музыки и движения. Это сравнение приводится нами отдельно от общего рассмотрения эвритмики и хореографических постановок, так как говорит о явлении, которое затрагивает не только художественные, но и методические цели, и даже цели психологического характера. Следовательно, это явление обособлено от профессионального танца и специального метода. Речь идет о музыкальном движении как художественной практике¹⁴, реализованном, в частности, современной студией «Гептахор»¹⁵.

¹⁴ Видео-пример музыкального движения студии «Гептахор» на музыку «Весны священной» И. Стравинского можно посмотреть, пройдя по ссылке: URL: https://www.youtube.com/watch?v=9REaQr_BCsk (дата обращения: 08.04.2021).

¹⁵ Коллектив современной студии «Гептахор» сложился в 1996 году. История возникновения музыкального движения берет свое начало еще в прошлом веке (1914 год считается годом основания первой студии «Гептахор»). Неоднократно название студии менялось («Смотрите, музыка!», факультатив по музыкальному движению...), но сохранялась одна общая традиция первой студии «Гептахор». Новым этапом развития стала современная студия «Гептахор» под руководством Аиды Меликовны Айламазян.

Суть метода музыкального движения — в особенном процессе восприятия музыки с опорой на кинестетические ощущения, развитие мастерства музыкально-двигательной импровизации: «...сначала свое, личное, эмоционально-динамическое переживание музыки, потом постепенное переосмысление движений в то, что мы называем “иммوتациями” — художественно-условная форма движения, в которой отражено познанное нами подлинное содержание музыкального произведения. Нередко оно оказывается неожиданным...» [21, с. 27–28].

Так осуществляется взаимодействие танца и музыки, постижение музыки посредством движения, с одной стороны, и воплощение музыкальной композиции в движении, — с другой. Этот симбиоз, основанный на кинестетическом ощущении и восприятии музыки, роднит метод «Гептахора» с ритмическим методом (если говорить о художественных примерах последнего).

Жак-Далькрозом был придуман особенный тип упражнений, который он назвал «движущейся пластикой» (фр. *Plastique animée*), точнее — «выразительным движением». Именно в этом типе упражнений есть много общего с методом «Гептахора». В них исполнитель, слушая музыкальный фрагмент, искал наиболее подходящее движение для его воплощения.

Путем слухо-кинестетического поиска рождается пластическая композиция: «Результатом является интерпретирующий анализ, происходящий в реальном времени; живое, движущееся представление музыкальной формы, в которой звуки становятся выразительными жестами, и наоборот выразительные жесты становятся музыкальными звуками» [22, р. 260]. Важным условием для исполнения *Plastique animée* Жак-Далькроз считал спонтанность возникновения жеста, то есть естественную кинестетическую реакцию, полученную от слухового импульса. В таком типе упражнений метод Жак-Далькроза внешне кажется похожим на музыкально-двигательные поиски студии «Гептахор», выявляет свою «музыкально-теоретическую суть».

Итак, мы затронули два аспекта проблемы — взаимодействие эвритмики с хореографическим искусством и соотношение музыки и танца в целом.

С одной стороны, одержимость, с которой ритмисты пытались внедрить далькрозовский метод повсюду, вызывает некоторую настороженность (все-таки классический балет, танец модерн и другие направления в танце существовали и продолжали успешно развиваться и без обучения по системе ритмической гимнастики, а некоторые достижения хореографического искусства полностью опровергают «ритмические» истины, как например, опыты Мерса Каннингема). С другой стороны, трудно отрицать то, что метод Жак-Далькроза оказал определенное влияние на хореографическое искусство (пусть даже от обратного) и может способствовать более эффективному музыкальному развитию танцовщиков в методическом отношении (речь идет об упоминавшихся выше разработках ритмистки Веры Яновской

для учащихся хореографических классов).

У двигательных методов на стыке движения и музыки (эвритмика, музыкальное движение «Гептахор») есть перспективы как методические, так и художественные. В этом отношении их можно сравнить с жанром этюда в музыке, первоначальное предназначение которого — развитие техники, отработка приемов, необходимых для исполнения произведений других жанров. Но мы знаем примеры такого подхода к сочинению этюда (Шопен, Лист), когда в итоге получались действительно высокохудожественные сочинения, выходящие далеко за рамки утилитарных методических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисслер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания XI / 1997. № 2. С. 61–68.
2. Волконский С. Ритм в сценических искусствах // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 52–67.
3. Листки Курсов Ритмической Гимнастики. СПб. 1913. № 2, март.
4. Greenhead K. Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...? // Le Rythme. FIER (Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique). 2009. P. 37–41.
5. Григорьев С. Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 384 с.
6. Волконский С. Русский балет в Париже // Аполлон. № 6. СПб. 1913. С. 70–74.
7. Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
8. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 344 с.
9. Ходсон М. Смерть в танце: «Весна» Нижинского // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 3. С. 16–35.
10. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2. М.: Композитор, 2000. 800 с.
11. Волконский С. Ритмическая гимнастика // Листки курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1. С. 14–18.
12. Александрова Н. О ритме и хореографии // Зритель. 1923. № 1. С. 5.
13. Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. М.: ГИТИС, 1996. С. 124–148.
14. Яновская В. Ритмика. Практическое пособие для хореографических училищ. М.: Музыка, 1979. 96 с.
15. Суриц Е. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 392 с.
16. Волконский С. Сопоставление // Листки курсов ритмической гимнастики. СПб. 1914. № 6. С. 26–29.
17. Заводина И. Методическое пособие по ритмике. Для 3-го класса музыкальной школы: в двух тетрадах. М.: Музыка, 1999. Т. 1. 63 с.

18. Дубравская Т. Полифония. М.: Академический Проект, Альма Матер, 2008. 368 с.
19. Илларионов Б. А. Федор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петица // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 6–14.
20. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М: Искусство, 1979. 358 с.
21. Айламазьян А. М., Ташкеева Е. И. Музыкальное движение как художественная практика в работе современной студии «Гептахор» // Журнал практического психолога. 2016. № 2. С. 24–47.
22. Diane J. Urista. The Moving Body in the Aural Skills Classroom. A Eurhythmics Based Approach. Oxford University Press, 2016. 304 p.

REFERENCES

1. Missler N. Xoreologicheskaya laboratoriya GAXN // Voprosy` iskusstvovznaniya XI / 1997. № 2. S. 61–68.
2. Volkonskij S. Ritm v scenicheskix iskusstvax // Apollon. 1912. № 3–4. S. 52–67.
3. Listki Kursov Ritmicheskoy Gimnastiki. SPb. 1913 № 2, mart.
4. Greenhead K. Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...? // Le Rythme. FIER (Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique). 2009. P. 37–41.
5. Grigor`ev S. Balet Dyagileva. M.: ART, 1993. 384 s.
6. Volkonskij S. Russkij balet v Parizhe // Apollon. № 6. SPb. 1913. S. 70–74.
7. Stravinskij I. Dialogi. L.: Muzy`ka, 1971. 416 s.
8. Nabors`hnikova S. Videt` muzy`ku, sly`shat` tanecz: Stravinskij i Balanchin. K probleme muzy`kal`no-xoreograficheskogo sinteza. M.: Mos. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2009. 344 s.
9. Xodson M. Smert` v tance: «Vesna» Nizhinskogo // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2014, № 3. S. 16–35.
10. Stravinskij I. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy` k biografii. T. 2. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
11. Volkonskij S. Ritmicheskaya gimnastika // Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki. 1913. № 1. S. 14–18.
12. Aleksandrova N. O ritme i xoreografii // Zritel`. 1923. № 1. S. 5.
13. Griner V., Trofimova M. Ritmika Dal` kroza i svobodny`j tanecz v Rossii 20-x godov // Mnemozina. M.: GITIS, 1996. S. 124–148.
14. Yanovskaya V. Ritmika. Prakticheskoe posobie dlya xoreograficheskix uchilishh. M.: Muzy`ka, 1979. 96 s.
15. Suricz E. Balet i tanecz v Amerike. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2004. 392 s.
16. Volkonskij S. Sopostavlenie // Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki. SPb. 1914. № 6. S. 26–29.

17. *Zavodina I.* Metodicheskoe posobie po ritmike. Dlya 3-go klassa muzykal'noj shkoly: v dvux tetradyah. M.: Muzyka, 1999. T. 1. 63 s.
18. *Dubravskaya T.* Polifoniya. M.: Akademicheskij Proekt, Al'ma Mater, 2008. 368 s.
19. *Illarionov B. A.* Fedor Lopuxov o xoreograficheskom simfonizme v baletax Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 6. S. 6–14.
20. *Suricz E. Ya.* Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty'x godov. M: Iskusstvo, 1979. 358 s.
21. *Ajlamaz'yan A. M., Tashkeeva E. I.* Muzykal'noe dvizhenie kak xudozhestvennaya praktika v rabote sovremennoj studii «Geptaxor» // Zhurnal prakticheskogo psixologa. 2016. № 2. S. 24–47.
22. *Diane J. Urista.* The Moving Body in the Aural Skills Classroom. A Eurhythmics Based Approach. Oxford University Press, 2016. 304 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Уварова Г. А. — преподаватель кафедры, galinauvarova@me.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Uvarova G. A. — Lecturer of the chair, galinauvarova@me.com