

Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой

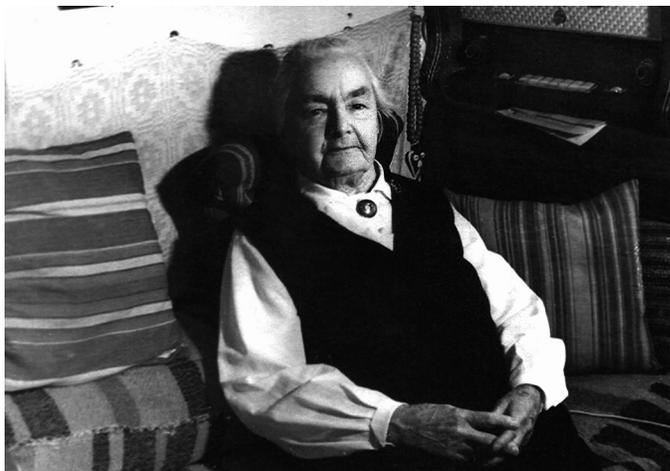
К 100-летию со дня рождения Айседоры Дункан в 1977 г. российские танцовщицы, знавшие о ней и ценившие ее искусство, устроили вечер. Тогда еще живы были ученицы московской школы Дункан (1921–1949) Мария Мысовская, Елена Терентьева и другие. Организацией занимались и участвовали в концерте представительницы «музыкального движения» – отечественного направления свободного танца, созданного в 1908–1917 годах группой «бестужевок» во главе со Стефанидой Дмитриевной Рудневой (1890–1989)¹.

Девушек было семь, все они были увлечены Дункан и пытались самостоятельно воплотить свободный дух ее танца. В 1918 г. их учитель, профессор Бестужевских курсов Фаддей Францевич Зелинский, придумал для студии название «Гептахор» – от греческого «Пляска семи»². Студия просуществовала до 1935 г.: после убийства С.М. Кирова в Ленинграде начались репрессии среди интеллигенции, и С.Д. Рудневой с несколькими участниками пришлось перебраться в Москву и Московскую область. Здесь они стали преподавать в детских учреждениях, а Руднева сделала педагогом-методистом музыкально-двигательного образования.

Главным выступлением на праздновании столетия Айседоры Дункан стала речь Стефаниды Рудневой, которую мы публикуем ниже. Она рассказывает, как впервые увидела Дункан в декабре 1907 г., и как этот вечер изменил ее жизнь. Руднева на всю жизнь (а прожила она почти век) сохранила память о выступлениях Дункан в 1907–1921 гг. Она и другие участники студии несколько раз встречались с танцовщицей, обменивались корреспонденцией, бережно хранили подаренные им Дункан меморалии, а также помогали в поиске будущих учеников ее парижской и московской школ.

Через семьдесят лет после увиденного Стефанида Дмитриевна передает мельчайшие детали танца Дункан и то общее впечатление, которое производила танцовщица. К богатому корпусу критики, мемуаристики и исследований, посвященных Дункан³, ее рассказ, сделанный с позиции танцовщицы и педагога, может добавить нечто новое. В частности, он помогает ответить на вопрос о том, почему воздействие Дункан на художественный мир своего времени оказалось столь значительным. Так, воспоминания Рудневой о танцах Дункан на музыку Ф. Шопена еще раз подтверждают их кардинальное значение для создания Михаилом Фокиным своей «Шопенианы».

М. Фокин увидел танцовщицу тремя годами раньше, чем Руднева, на «Шопеновском вечере» Дункан 13 декабря 1904 года. Этот памятный вечер описывали много раз⁴. Зал Дворянского собрания полон. В императорской ложе – великие князья, среди публики – Сергей Дягилев, Александр Бенуа, Лев Бакст, артисты балета... Декораций нет, в углу сцены стоит рояль, задник закрыт серо-голубыми занавесями, которые Дункан возила с собой, пол устлан такого же цвета войлоком. Звучит исполняемый на рояле ноктюрн Шопена, а когда он заканчивается, из-за занавеса появляется тонкая фигурка в простой тунике, босая. Дункан танцует не только его вальсы, полонезы и мазурки, но и



С.Д. Руднева. Москва, 1985

прелюдии и ноктюрны, неуловимую, недансantную – необычную для танца – музыку. Она долго отвечает на «бисы» и уходит со сцены под овации всего зала. Как и многие другие, Фокин надолго запомнил этот вечер. Музыкальность Дункан не могла не оказать на него глубочайшего воздействия – ведь Фокин сам был музыкантом, играл на инструменте. Он также сполна оценил хореографию и репертуар движений Дункан: свободная и мягкая пластика рук, глубокие «окунания» корпуса вперед и вниз, склоненная шея, запрокинутая назад голова – сломанная балетная вертикаль, асимметрия тела, отсутствие выворотных позиций ног... А главное, вызываемое танцем настроение, атмосферу. Дункан создала свой стиль и свою технику, отличающуюся от балета и лишенную его акробатичности и виртуозности, связанной с танцем на пальцах, но не менее изощренную. Мягкая, лирическая манера ее танца гораздо лучше соответствовала романтической музыке, которую она тогда, в начале 1900-х, танцевала – Шопен, Шуберт, Брамс...

После первых успешных гастролей Дункан вернулась в Россию уже через месяц, в январе 1905 г. А годом позже, 12 февраля 1906 г., Фокин поставил свой первый номер на музыку Шопена (Этюд соль-бемоль-мажор, ор. 25, № 9) – «Полет бабочек»⁵. Он хотел соединить свободный танец Айседоры с классикой: добиться того, чтобы танцовщицы на пуантах обладали такой же раскрепощенностью корпуса, шеи и рук. В танце

на пуантах это очень трудно сделать. Сначала «Полет бабочек» исполнили М.Н. Горшкова и М.К. Обухов, затем Е.А. Смирнова с В.Ф. Нижинским. Критика назвала и постановку, и исполнение «хореографическим шедевром». О Смирновой Нинов писал: «как хорошо г-жа Смирнова владеет руками и корпусом, – достоинство редкое и у опытных танцовщиц»⁶. Можно представить, что этого, памятуя о гибкости и плавности движений Дункан, и добивался хореограф.

В декабре 1907 г. Дункан вновь приехала с гастрольями в Россию (и тогда ее в первый раз увидела юная Стефанида Руднева). Танцовщица показала в Петербурге два вечера: на первом исполнялась «Ифигения в Авлиде» Глюка, на втором – танцы на музыку Шопена и Шуберта. А уже через пару недель Фокин поставил «Лебедя» на плавное *adagio* музыки Камиля Сен-Санса для Анны Павловой. Хореограф, отмечает В.М. Красовская, намеренно придал танцу «вид свободной импровизации. Несомненно, и он и Павлова, создавая этот танец, думали об импровизационном искусстве Дункан. Ведь “Лебедь” был исполнен впервые через какие-нибудь две недели после очередного приезда Дункан»⁷. Возможно, не только пластика рук и корпуса, но и простой шаг Лебедя (па-де-бурре) был подсказан хореографией Дункан, часто включавший этот шаг на полупальцах – возможно, ее исполнением Вальса-«Минутки» (ор. 64, № 1) Шопена. Павловой, как никому ранее, удалось на пуантах воспроизвести мягкость движений Дункан, чередование в ее танце напряжения и «сброса», расслабления тела.

Для благотворительного вечера 10 февраля 1907 г. Фокин поставил «пять коротких картин на музыку Шопена» – точнее, на оркестровую сюиту Александра Глазунова «Шопениана» (*Chopiniana*, ор., 46). В сюиту входили Полонез ля-мажор (ор. 40, №1), Ноктюрн фа-мажор (ор. 15, № 1), Мазурка до-диез-минор (ор. 50, №3) и Тарантелла фа-диез-мажор (ор. 43). Эти четыре танца Фокин сначала сделал как «характерные», в соответствующих костюмах и туфлях на каблуках. Номера были связаны повествованием, в котором участвовал в качестве одного из персонажей композитор, Фридерик Шопен. Если бы Фокин ограничился только этими «картинами», «Шопениана» не стала бы тем балетом, который мы знаем. Но он добавил в сюиту еще один танец – Вальс до-диез-минор (ор. 64, № 2), – попросив Глазунова его оркестровать. «Постановка вальса отличалась от всех балетных *pas de deux* полным отсутствием трюков, – комментировал Фокин. – Ни единого антраша, никаких туров, пируэтов... Я просто не мог себе представить какого-нибудь тур де форса

под самый поэтичный, лирический вальс Шопена»⁸. И всё же, почему именно этот вальс? Ответ прост: Дункан танцевала его в свой первый, «Шопеновский вечер»; этот номер под названием «Нарцисс» до сих пор остается одним из самых популярных в репертуаре дунканистов⁹.

Во второй редакции балет Фокина был исполнен 8 марта 1908 г. К сюите Глазунова он уже отношения не имел. По просьбе хореографа концертмейстер Мориц Келлер оркестровал совсем другие произведения Шопена: вместо Ноктюрна фа-мажор был исполнен другой, ля-бемоль-мажор (ор. 32, №2), вместо Мазурки до-диез-минор – Мазурка до-мажор (ор. 67, №3) и добавлена вторая мазурка, ре-мажор (ор. 33, № 2). Фокин включил также Седьмую прелюдию Шопена (из 24-х прелюдий, ор. 64, №7) и два вальса – соль-бемоль-мажор (ор. 70, №1) и ми-бемоль-мажор (Блестящий вальс, ор. 18), который и завершал программу.

Почему же хореограф отказался от прекрасной сюиты Глазунова и просил оркестровать совсем другие произведения Шопена? (Келлер, по-видимому, не очень хорошо справился с задачей, поскольку позже была заказана другая оркестровка.) Дело в том, что три танца из добавленных были исполнены Дункан на «Шопеновском вечере»: Седьмая прелюдия, Мазурка ре-мажор и Блестящий вальс. Если прибавить к ним до-диез-минорный вальс (оркестрованный Глазуновым по просьбе Фокина для первой редакции «Шопенианы»), то выйдет, что половина из восьми номеров новой редакции – танцы с того достопамятного вечера. Недаром критик Аким Волынский называл постановки Фокина «не больше, как компиляцией по Дункан»¹⁰, а Касьян Голейзовский считал, что в «Шопениане» – «жесты у кордебалета, претворенные из Дункан»¹¹.

Возможно, самый «дункановский» номер балета – Седьмая прелюдия ми-минор. Как мы увидим, именно она, исполненная Дункан на «бис», произвела наибольшее впечатление и на Стефаниду Рудневу. Несмотря на то, что в «Шопениане» Фокина хореография этого номера включает классические *pas* и исполняется на пуантах – фигура танцовщицы как будто растворяется в мелодии Шопена, как это было у Дункан.

То, что было очевидно современникам – «Шопениана» растет из «Шопеновского вечера» – у позднейших балетоведов сделалось «слепым пятном», фактом, который они предпочитали не замечать. Так, биограф Фокина Галина Добровольская утверждает: «сегодня мысль о влиянии Дункан на “Шопениану” вряд ли придет в голову. Кажется, в этом балете все подсказано традицией хореографического театра»¹². Впрочем, того же добивался сам Фокин, признававший дункановское влияние на свои

«античные» балеты – те, которые сейчас представляют только исторический интерес, и совершенно исключавший упоминание Дункан, когда речь шла о его долговечных шедеврах, «Лебеде» и «Шопениане». Он так старательно дистанцировался от Дункан, что даже ретроспективно перенес год создания «Лебеда» с 1907 на 1905, а дату создания либретто «Дафниса и Хлои» (своего первого «античного» балета) с 1907 на 1904, т.е. до появления Дункан¹⁵. В 1930-е гг. хореограф жил в США и ему часто приходилось выдерживать критику балета со стороны представителей модерна, связанного с танцем Дункан многими нитями. В результате Фокин стал всячески отрешиваться от «босоножки», противопоставляя свою хореографию, созданную для классического танца на пуантах, якобы плохой работе ног дунканистов, отсутствию техники и т. п.

К сожалению, чем дальше мы удаляемся от той эпохи, тем живучее миф о «дилетантизме» Дункан. Отчасти это связано с тем, что сейчас, по прошествии столетия, получить представление об аутентичном танце Дункан довольно трудно. Тем ценнее свидетельства очевидцев, в особенности столь профессиональных и искушенных в танце, какой была Стефанида Руднева. Записала ее выступление на магнитофон и расшифровала запись Ирина Дмитриева, которая в 1974 г. начала заниматься музыкальным движением у Эммы Михайловны Фиш (1900–1975), ученицы и последовательницы С.Д. Рудневой. Мы публикуем этот текст с небольшими сокращениями и в двух частях.

Выступление С.Д. Рудневой на вечере, посвященном 100-летию Айседоры Дункан

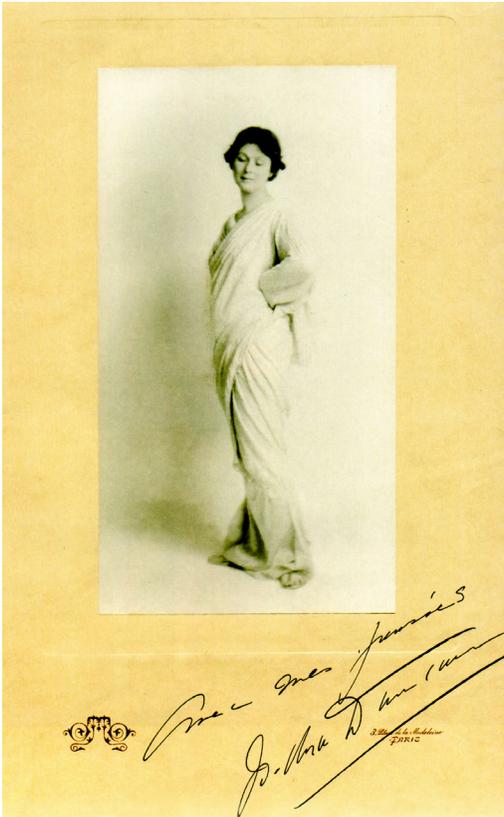
Сегодня я хотела бы поделиться с вами тем, что я сама пережила, и что другие переживали в то замечательное время, когда мне довелось встречаться с Айседорой Дункан.

Прежде всего я хочу сказать: не удивляйтесь, что я буду ее называть не Айседора Дункан, как это обычно у нас полагается, а Изадора. Дело в том, что, когда она к нам сюда первый раз приехала, вышла ошибка: имя «Изадора» было прочитано по-английски – «Айседора», и в таком виде появилось на афишах, и уже ничего нельзя было сделать. Она была очень огорчена, но ничего не поделаешь. Теперь уже многие из литературы знают, что настоящее имя ее во всем мире было «Изадора».

В 1899 г. из Америки в Европу приехала будущая знаменитая танцовщица Изадора Дункан. Ей в это время был 21 год, и она собиралась здесь, в Европе, начинать активную борьбу за свои идеалы. Родилась она в Калифорнии в 1878 г. и жила там до 14–15 лет; после этого ее семья двинулась на восток. С 14 лет она начала активную борьбу за свои идеи, за все свои взгляды на жизнь и на творчество. Эти взгляды и те танцы, которые она уже тогда демонстрировала в Америке, успеха ей не принесли. Никто, – ни широкая публика, ни антрепренеры, – не заинтересовались ею совершенно. И она увидела, что ей здесь делать нечего; для того, чтобы продвигать свое искусство, ей надо ехать в Европу. Надо сказать, что интеллигентные американцы принимали ее очень тепло и хорошо, но в то время интеллигенция была еще небольшой прослойкой, и сделать они ничего не могли.

Вместе с матерью и со своим старшим братом она приехала в Лондон. И тут, совершенно случайно, сразу же ее окружили очень значительные круги художественной публики, главным образом именно художники-англичане; увлечение их ею было громадно сразу. Потом я вам покажу отзывы о ее первых выступлениях в Лондоне и о впечатлении, которое она произвела. Она пробыла в Лондоне недолго, и в 1900 г. переехала в Париж, где ее сразу же окружила верхушка художественной интеллигенции. Главным образом это были художники, музыканты, а здесь, в Париже, кроме музыкантов были еще и литераторы, писатели и поэты. <...>

Интересно, что в это время, сразу же при ее появлении возникла колоссальная полемика совершенно невероятного размаха. О ней



Фотография Айседоры
Дункан
с ее автографом,
подаренная
С.Д. Рудневой. 1913

писали самые разные люди самых разных специальностей, самых разных направлений и по совершенно разным, так сказать, поводам. Необыкновенно ярко проявилось отношение к ней таких выдающихся деятелей, как Роден, который ее сразу же оценил и назвал ее гений не просто талантливостью, а гениальностью, и говорил, что она является поворотом в искусстве вообще, сразу разгадал ее значение для будущего. Такой человек, как Артур Никиш, величайший дирижер того времени, сам дирижировал ей Седьмую симфонию Бетховена и сказал о ее искусстве, что она делает музыку ясной, понятной – настолько высоко он ценил ее интерпретации музыкальных произведений. Ее другом и глубочайшим поклонником ее искусства, признавшим ее гениальность, был Гордон Крэг, сам новатор и гениальный человек, который ставил ее много выше себя, как потом писал в своих мемуарах.

Таким образом, слава ее быстро выросла, и в 1904 г. она появилась и у нас – в Москве и Петербурге. Надо сказать, что ее появлению, конечно, предшествовали слухи. Чем замечательны были эти слухи, так это совершенной неожиданностью – ну, что это приедет танцовщица, которая имеет громадный успех, что она необыкновенная танцовщица: во-первых, она – босоножка, она танцует с босыми ногами и даже при большой обнаженности, очень легко одетая. Вот эта ее обнаженность прежде всего достигла слуха нашей публики. И затем, что она воскрешает антические танцы. Вот, собственно говоря, что знали Петербург и Москва о ней, – и то, что она пользуется громадной славой.

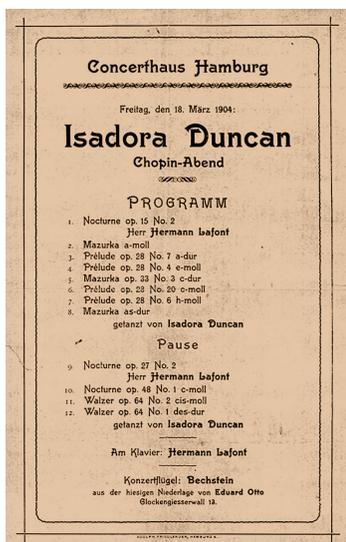
Для того, чтобы понять то впечатление и то значение, которое приобрело ее появление у нас, нужно прежде всего себе представить, как это все происходило, как это выглядело, ведь мы сейчас не имеем представления об этом. Фотографий тогда не было, ни тем более кино, и это все существует только в воспоминаниях людей. Сразу же в газетах и в журналах, повсюду начали появляться отклики на самые ее первые выступления 1904 и следующих годов, и эти впечатления от первых встреч с ней были очень показательны, они все довольно одинаково звучат. Так, один из авторов, скрывавшийся под псевдонимом «балетофоб», написал неглубокую, довольно поверхностную заметку, которую я сейчас попрошу прочитать¹⁴. Это было, собственно говоря, о том же самом выступлении Изадоры в Петербурге, на котором я ее впервые увидела. Сначала я вам расскажу, каково было мое первое впечатление, и затем мы сразу перейдем к цитате.

Мое первое впечатление, – как и у всех, вы потом увидите, – было впечатление от самой сцены. Поднялся занавес. Пустая сцена, затянутая серым сукном, и сверху донизу с трех сторон – занавески такого серовато-голубоватого цвета. Пусто, никого нет. Стоит рояль (тогда выступления были еще под рояль). Вышел пианист, сел за рояль и сыграл какое-то произведение Шопена, я уже не помню, спокойное, тихое, настроивавшее на сосредоточенное и успокаивающее впечатление. И вот вдруг в дальнем углу из-за занавески, из угла (вот теперь, пожалуйста, цитату): «И вот на эстраду с голубым полом и зеленым ковром выходит пианист. Затем наступает пауза, и вдруг уже выходит из-за кулис и тихими шагами у самого небесного фона пробирается скромное существо, роста немного выше среднего, темно-каштановые волосы гладко причесаны. Без украшений, античного покроя хитон из легкой, но далеко не

прозрачной ткани. Открытая шея, часть груди – скромное, самое скромное декольте. Действительно, с ногами, обнаженными почти до колен. Публика сразу увидела, что ошиблась в своих ожиданиях, и раздались даже приветственные хлопки».

Теперь я попрошу прочесть еще одну цитату совсем другого человека – очень известного литератора и искусствоведа, и большого любителя и знатока, и идеолога балета Волынского¹⁵. Он был большой поклонник Изадоры, и он так описывает ее первое появление: «Особенно я люблю ее в первые минуты появления на сцене. Стоит у драпировок на маленьком плие с опущенной или слегка приподнятой головой. Волосы мягко причесаны и приглажены. Руки сложены на груди или вытянуты назад. Сразу при первом же взгляде на Дункан ощущается культурность из ряда вон выходящая, культурность, ставшая плотью. Она пришла и создала школу интимного танца».

Интересно, что профессор истории Пресняков¹⁶, который писал в газете под псевдонимом «Сандро» и тоже был большим поклонником Изадоры, написал о ней очень оригинальную статью. В этой статье он опять же обращается к этому началу. Он описывает то же самое: пустая сцена и очень скромная фигура, которая тихо, мягко так выходит без всяких поклонов, без всяких приветствий и совершенно неприличным, так сказать, образом, появляется. Осмыслив потом этот ее выход, он указывает, что все это окружение, вся эта сцена, художественное оформление совершенно непривычные для того времени. Уже из этих повторений вы можете понять, что сукна, которые мы видим на каждой сцене, даже на этой, – эти сукна были совершенно неизвестны в начале 1900-х гг., и что, по-видимому, именно она ввела эту сцену с сукнами – все говорят об этих сукнах. Вот эти сукна, эта тишина, это спокойствие, этот сам ее облик, необычайно скромный, – костюмы могли быть разные в разных выступлениях, более обнаженные, менее обнаженные, но вопрос обнажения снимался в первое же мгновение. Об этом никто не говорил и не писал. Были и такие люди, которые приходили на первое выступление специально посмотреть вот такое зрелище, так сказать, – они об этом совершенно забывали, потому что это не играло никакой роли и снималось моментально. Этот фон, который был создан и на котором она появлялась, был фоном для всего дальнейшего действия. Без этого первого фона, этого первого впечатления, которое снимало всякие ожидания иного смысла, не могло происходить все то действие, которое дальше развивалось и было очень разнообразным и сильным.



Афиша «Шопеновского вечера» Дункан.
Гамбург, 1904

Она выходила – и начинался танец. Выходила она по-разному: иногда она выходила и начинала танцевать уже на сцене, иногда она из-за кулис начинала, – это зависело от музыки и от движения, с которого она начинала. Но что опять поражало совершенно людей – это то, как она танцует. Вот первым номером у нее была, скажем, мазурка Шопена. Она танцевала мазурку, как опять же говорит тот самый «балетофоб», «не так, как полагается, а по своему собственному разумению». И автор говорит, что был задорный бег, а потом были плавные движения, – в общем, совершенно неожиданное первое впечатление, нарушающее сразу все каноны и уводящее куда-то в сторону.

Я хотела вам рассказать немного о впечатлении от танца, ведь то, что – ну, это, вероятно, вам всем более или менее известно, – Изадора не признавала никаких движений установленных, никаких па, этого ничего у нее не было, движение ее было естественным человеческим выразительным движением. Это отсутствие установленных па лишает возможности описать ее танец. В обычных танцах можно сказать, что сначала было вот это, потом вот это движение и т. д., и все это человек может себе как-то представить в воображении, сконструировать. У нее этого не было, у нее все шло сплошным потоком, во-первых, без всяких поз и остановок, а во-вторых, без знания [па], так сказать. Поэтому я могу только на основании своих впечатлений и того, что

писали, рассказать о том, что же видели, какой это был танец, что же это такое было.

Вот, скажем, была Мазурка Шопена, ре-минорная, многие ее знают, она очень известна. Там две части, каждый раз сначала первая фраза играет громко, а потом тихо, и каждый раз повторяется это сопоставление пиано и форте. Что же было? Вот это мне врезалось в память, это я помню. Она выбегала из правого дальнего угла, – ну, я объяснить не могу, это какой-то был бег, хотя бегать можно очень по-разному. Она пробежала по диагонали, как-то заворачивала, оставалась впереди, т. е. бежала к публике на этом форте, а на повторении этой самой фразы тихой она убегала, оглядываясь, шаловливо-шаловливо убегала. Выбегала к вам и сейчас же убегала опять обратно. Собственно говоря, вся эта мазурка, которая, кроме средней части, на этом была и построена, она была в этом образе – шаловливого заигрывания. Очень веселая и легкая мазурка. Это то, что врезалось. Остальные детали, конечно, на расстоянии семидесяти лет запомнить невозможно.

Самый потрясающий в этом смысле номер из всего того, что я у нее видела, в смысле невероятности танца, обычного понятия танца, это был Седьмой прелюд Шопена, вы его, наверное, все знаете. Это было исполнено тоже в 1908 г., она вышла на поклоны, на вызовы. Ну, раз вызвали, она веселилась так, общалась с публикой, и еще, а потом вышел пианист, сел за рояль. Она подошла к роялю, встала, облокотясь на рояль, прислонилась и все первые фразы этого прелюда она простояла неподвижно, глядя в зал. Вообще она никогда не смотрела на кого-то в зале, она смотрела на всех вместе и в какое-то пространство. На второй половине этого прелюда она слегка отделилась от рояля и сделала несколько шагов в одну сторону с каким-то маленьким движением рук, и в другую сторону, и все эти четыре фразы, которые там есть, она как-то поисково ходила по сцене близко от рояля, даже на фоне его, и затем остановилась в конце музыки. И всё!!! И вы знаете, надо сказать, что одно из самых сильных впечатлений, которые у меня были вообще, – это вот этот прелюд, и главным образом вот эта первая часть, когда она смотрела в публику, потому что глаза у этой женщины были, конечно, совершенно необыкновенные.

Вот еще номер, который просто объяснить, просто описать, хотя не так просто представить себе впечатление от него. Это Похоронный марш Шопена. Этот похоронный марш в исполнении Изадоры имел свою историю. Он был создан в 1913 г., и создавался он ночью.

Она не спала, ехала в вагоне, и ей привиделся этот марш, как его надо сделать. И она, приехав, – это было не то в Киеве, не то в Петербурге, – в тот же вечер его исполняла впервые. Я его видела тогда же. Она шла по заднему фону, закутанная в темный плащ, темно-серый, просто очень медленно шла. Шла туда и обратно; подо всю первую часть она, собственно говоря, все время шла. То, что она приближалась и все шла, с таким необыкновенным выражением скорби и потрясения внутреннего, производило впечатление необыкновенного усиления; она все время воздействовала этим на людей. Потом она достигла, наконец, середины и к концу первой части опустилась на пол, просто села на пол. И в это время с нее спал этот плащ. Она оказалась в своем обычном розовом танцевальном одеянии. И она начала, с этим просветлением в музыке, постепенно приходить в себя. Она светлела, она поднималась, пока она не встала, и пока опять не вернулся марш, но под этот марш, без плаща, она уже шла иначе, – после этого просветления, после этой победы, так сказать, – уже без такой страшной тяжести. Несмотря на то, что я видела ее много раз в течение тех лет, рассказать о танцах я могу очень мало.

Ну, я могу рассказать еще о том, как у нее отражался музыкальный процесс. Музыкальный процесс у нее особенно был заметен, например, в брамсовском Вальсе №12. Он очень тяжелый, мрачный, начинается низкими звуками, и потом он постепенно идет вверх, поднимается, распускается, и в конце концов достигает высоты. И она так же начинает внизу, таким плавным движением, покачивая над самым полом руками, а потом она постепенно вырастает и в конце концов эта рука у нее поднимается вверх, и она с этой рукой улетает, так сказать. Вот опять образ чрезвычайно простой и необычайно доходчивый, который при той выразительности, которая у нее была, доходил и зажигал всю публику, все начинали переживать то же самое, что переживала она.

Были такие моменты, которые запоминались на веки вечные. Например, когда она танцевала шубертовский военный марш, то она вылетала на сцену, прямо на публику, причем шла она страшно резким, таким лошадиным шагом, ударяя носком об пол, и колено вперед, как об этом рассказывает один очень хороший рецензент. При этом у нее в руках был красный шарф, газовый красный шарф, и она, держа его над собой, этим сильным движением шла прямо на публику. Затем заворачивала, перекидывала шарф иначе, и на второй части марша

шла уже легким поскаком с этим шарфом над головой. Связывая с этим счастливые минуты жизни своей и моих товарищей, я хочу сказать, что в этот день мы бросили ей венок из ярко-красных гвоздик. И вот этот венок она подняла, надела на голову, и этот марш танцевала в этом венке. Это было очень красиво и даже попало в газеты. Но с этим венком она танцевала не только военный марш, но и Колыбельную Гречанинова. Вот тоже один из очень ярких моментов. Венок лежал на полу, а она опустилась на колени и любовалась младенцем. Больше там содержания другого не было – восхищалась и любовалась лежащим в колыбели младенцем.

Вот этот первый период был посвящен, главным образом, лирике. Но рядом с этой лирикой были танцы и трагические, более драматические. Что же во всем этом так потрясало, зажигало и удивляло людей? Первое, на что многие обращали внимание, это то, что она самая обыкновенная женщина, ничего особенного. Спор вообще о ее внешности был комическим спором. Сама она смеялась, беря две газеты о вчерашнем выступлении, где в одной она описывалась как живая античная статуя, а в другой – что она чудище, урод; в одной говорилось, что она замечательно музыкальна и т. д., а в другой – что она полный неуч. Но рецензенты есть рецензенты. Но то, что она производила впечатление самой обыкновенной женщины, – это как раз поражало: оказывается, самая обыкновенная, ничем не замечательная женщина может быть прекрасной. Она была прекрасна, об этом никто не спорил. Этот фон, который она задавала с самого начала, он оправдывался затем всем ее поведением.

То же самое было по отношению к ее движению. Ведь движение было самое обыкновенное: бег, прыжки, поскок, движения руками, очень много корпусом, вниз, вверх, движения плавные, движения резкие, движения легкие и тяжелые во всяких, невероятного количества, вариантах. Все отмечают это невероятное разнообразие движений, выразительных движений. Одна и та же форма поднятых в стороны рук и поднятых вверх рук, – даже на фотографиях видно, до какой степени они носят совершенно другой смысл, имеют другое значение, от каких-то крошечных, еле заметных деталей, которые нужно выискивать, – как же, каким образом это достигается. Это тоже поражало – вот это разнообразие простых человеческих движений, выразительности их.

Все это было очень значительно, люди все это переживали, но все-таки самое удивительное было то, что это не только было просто

художественное переживание и наслаждение, это было потрясение. Изадора потрясала, она переворачивала человека. <...> Про себя я могу сказать: мне было 17 лет, и у меня был довольно ясно намеченный путь в жизни, я собиралась заниматься педагогикой, идти в село работать, но случайно я попала на вечер Изадоры Дункан. И вот я могу сказать, что это было мгновенное изменение, совершенно мгновенный поворот кругом. С того мгновения, когда она вышла на сцену и я ее увидела, и когда я вернулась домой, я была другим человеком. Девчонки часто пишут дневники, воспоминания. У меня тоже был дневник. Потом, когда я посмотрела этот дневник, то я увидела, что до этого писал один человек, а после этого – совершенно другой человек. Это решило судьбу всей моей жизни, а у других людей это решало иногда не изменение всех его планов, но изменение внутреннее или какого-то направления.

(Продолжение следует)

*Публикация И.В. Дмитриевой, И.Е. Сироткиной.
Вступительное слово и примечания – И.Е. Сироткиной.*

- ¹ См.: Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Ред. А.А. Кац. М.: Издательство Главархива Москвы; Издательство «ГИС», 2007.
- ² Об истории и современном состоянии музыкального движения см. материалы сайта <www.terpsihorastudio.ru> и <www.dancefrommusic.ru>.
- ³ О Дункан в России см. *Сироткина И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2011; *Юшкова Е.В.* Айседора Дункан и вокруг: новые исследования и материалы. Екатеринбург–Москва: Кабинетный ученый, 2019. См. также сборники посвященной Дункан критики и воспоминаний: Айседора. Гастроли в России / Ред. Т.С. Касаткина. М.: АРТ, 1992; *Böhmig M.* La danza libera nel paese del baletto: Isadora Duncan in Russia (1903–1918). Roma: UniversItalia, 2016.

- ⁴ Суриц Е.Я. Предисловие // Айседора. Гастроли в России. С. 5–28.
- ⁵ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Ред. 2-го изд. Г.Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 462.
- ⁶ Фокин М. Против течения. С. 326.
- ⁷ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Л.: Искусство, 1971. С. 263.
- ⁸ Фокин М. Против течения. С. 95–96.
- ⁹ Разные его исполнения можно увидеть на сайте, созданном международным сообществом дунканистов < <http://isadoraduncanarchive.org/repertory/11/>>
- ¹⁰ Волынский А. Айседора Дункан // *Биржевые ведомости*. 1913. 9 января. Цит. по: Воспоминания счастливого человека. С. 654.
- ¹¹ Тейдер В.А. Русский балет на переломе эпох. М.: ГИТИС, 2014. С. 119.
- ¹² Добровольская Г.Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. С. 131.
- ¹³ Там же, с. 44–45; Фокин М. Против течения. С. 452.
- ¹⁴ У С.Д. Рудневой, которой к тому времени исполнилось 87 лет, стало сдавать зрение, – отсюда ее просьба к помощнице зачитать заранее подготовленные цитаты. Статья «Айседора Дункан», подписанная «Балетофоб», была опубликована в нескольких номерах газеты «Театральная Россия» в феврале 1905 г.
- ¹⁵ Аким Львович Волынский (1861–1926) восторженно отозвался уже на первые выступления Дункан в 1907–1908 гг., а в 1913 г. посвятил ей цикл заметок в «Биржевых ведомостях». С.Д. Руднева цитирует его статью «Айседора Дункан [Последнее слово]», опубликованную 16 января 1913 г.
- ¹⁶ Историк Александр Евгеньевич Пресняков (1870–1929) писал о Дункан в газете «Слово». Его сын Александр Пресняков (режиссер, один из создателей в нашей стране жанра научно-популярного кино) в 1918–1920 гг. занимался музыкальным движением.