

ХОЛОПОВ В. Б.

**РОЛЬ РИТМА В СИСТЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ТАНЦЕВАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КОНЦЕПЦИИ А. Я. ЛЕВИНСОНА**

Аннотация. Статья посвящена анализу роли ритма в танце на примере работ русского театрального критика А. Я. Левинсона. Особое внимание уделяется происхождению ритма, а также его роли в народных танцах. На основе проведенного исследования формулируются базовые эстетические позиции критика.

Ключевые слова: ритм, первобытная пляска, народный танец, классический танец, национальная хореография, импульс, ритмика, степ, фламенко, сравнительная хореография.

KHOLOPOV V. B.

**THE ROLE OF RHYTHM AND ITS EXPRESSION
IN DANCING: A STUDY OF WORKS BY A. LEVINSON**

Abstract. The article presents an analysis of the role of rhythm in dancing in the context of works by A. Levinson. The author focuses on the nature of the rhythm and its role in folk dancing. As a result, the study formulates the main aesthetic ideas of the critic.

Keywords: rhythm, primitive dance, folk dance, classical dance, national choreography, impulse, rhythmic, step, flamenco, comparative choreography.

В наши дни имя балетного и театрального критика начала XX века Андрея Яковлевича Левинсона известно в первую очередь благодаря его трудам, посвященным истории классического танца. Линкольн Керстайн назвал его самым эрудированным, и, возможно, единственным настоящим балетным критиком.

Левинсон первым утвердил научный подход к истории классического танца и стал основателем школы балетной критики во Франции. На его труды до сих пор ссылаются современные исследователи балета, хотя корпус работ выявлен не полностью в силу того, что критик оказался в эмиграции после событий 1917 года и писал в основном для франкоязычной прессы. В эмиграции Левинсон детально изучает не только классические постановки, но и неизменно уделяет внимание так называемым народным (местным) танцам и национальной хореографии, своеобразию и оригинальности которых играли для него особую роль. Понятия «своеобразие» и «индивидуальность» вкупе с хореографическим мастерством остаются приоритетными в рамках его эстетической концепции.

Представления о специфике языка народного танца начинают формироваться уже к середине XIX столетия. В словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона дается следующее определение пляски: «Пляска, производимая более или менее быстрыми движениями ног, рук

и всего тела и часто сопровождаемая криками и пением, сводится в первоначальном своем происхождении к свободному выражению охватывающих человека сильных ощущений: радости, гнева, любовной страсти, когда человек, подобно ребенку, прыгает от веселья, топает ногами от злости, кружится на месте и т. п. <...> Пляска характеризуется соблюдением ритма <...> Пляска играет важную роль в жизни примитивных народов; всякое важное событие в жизни вызывает потребность в пляске, в усиленных, доводящих до полного утомления движениях <...> Мало-помалу, однако, пляска изменила свое значение; она приобрела более сладострастный характер, льстящий чувственности или симулирующий ухаживание и победу над женщиной, или же превратилась в искусство выделять трудные па, ходить на носках, производить грациозные движения и т. п. (балет). Более естественный вид имеют до сих пор национальные танцы (цыганский, итальянская тарантелла, арагонская хота, венгерский чардаш, польская мазурка, малороссийский трепак, лезгинка, русская и т. п.)» [6].

В 1882 году в книге «Балет» К. А. Скальковский пишет о том, что танец как вид изящного искусства вообще возник благодаря общему началу – ритму, который соединил в единое целое музыкальный ритм и телодвижения. По его мнению, первоначально поэзия, музыка и танцы составляли единое целое, а затем постепенно распались на отдельные виды искусства [5, с. 33]. Таким образом, в науке утвердились представления о том, что движение как главное выразительное средство танца на ранних этапах художественного творчества базировалось на бытовой первооснове, посредством ритма преобразуя (типизируя) физическое начало в план танцевально-эмоционального выражения.

В конце XIX века появляется теория Карла Бюхера, в рамках которой автор постулирует идею о том, что музыка и поэзия возникли из работы, а не из танца, как то предполагали многие ученые. Он доказывает, что и сам танец произошел от рабочего процесса. На низших ступенях своего развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое. То, что их соединяло, был общий, присущий им всем ритм, который являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии. Бюхер отмечает, что «дикие народы ценят в музыке только ритм, будучи не в состоянии ощущать тоны различной высоты и гармонию» <...> Ритм вытекает из внутреннего строения тела и из технических условий исполнения работы» [1, с. 69]. Ритм проистекает из самой органической сущности человека и на начальной стадии развития служил для облегчения работы. Таким образом, многие танцы первобытных народов – не что иное, как сознательное подражание рабочим процессам, в которых повторяются основные формы рабочего движения, такие как колочение, толчение и др. Эрнст Гроссе полагал, что социальная роль танца в прошлом была неизмеримо выше, чем в современности: «Современный танец – не более как рудимент, изуродованный с эстетической и с общественной сторон, а первобытный танец представляет самое

непосредственное, полное и могущественное выражение первобытного эстетического чувства» [2, с. 17]. В балете, где все движения человека поставлены в пределы музыки и должны отвечать требованиям ритмичности, нет полного совпадения движения пластического с рисунком музыкальным: движение присочинено к музыке, оно ею не продиктовано.

Концепция Левинсона частично вписывается в рамки этих теорий. Критик, анализируя структуру танца, выделил три основные стадии его развития: первобытную пляску, народный танец и классический балет. На первых двух стадиях (первобытная пляска и народный танец), человек танцующий заимствует из общей для всех примитивных рас и всех необразованных классов основы. И только на третьей стадии (классический танец) появляется искусство, когда танцор достигает пластической стилизации. Критик четко противопоставляет классический и народный танцы. Народный танец – это явление спонтанное, являющееся выражением коллективной экзальтации. «Круговой танец кружащегося вихрем вокруг своей оси тибетского дервиша завораживает. Но он не обладает признаком искусства. Никакая эстетическая идея не одухотворяет эту невозмутимую и яростную акробатику. Отбивание ритма сопровождается наглядным изображением, динамика танца обогащается, а форма же его отсутствует» [7, р. 1]. Сам по себе ритм искусством не является. Пульсация ритма служит проводником мелодии, остовом гармонии, основой пластики танцора. Рассматривая классический танец как вид искусства, подчиняющийся некоему своду правил, критик отрицает принадлежность народного танца к искусству, считая, что этот феномен носит больше социальный характер, чем эстетический. Классический и народный танцы различны по своей сущности. Для всех национальных танцев характерна общая основа – примитивная пляска, на которую наслаиваются национальные особенности. «Чудесный изгиб андалузца, извилистая стройность малайца, гордое изящество кхмерской балерины воплощают в осязаемых символах темперамент и мистику человеческого вида, а не бормотание или конвульсии рода» [7, р. 1]. По мнению Левинсона, в области народного танца есть основа, общая для белой расы, даже для человечества на примитивной стадии развития. Анализируя структуру танца, критик отмечает, что народный танец отличается четко выраженным ритмом. Все народные танцы основываются на непосредственном выражении ритма. Каждый из этих танцев является, по сути, стакато, выполняемым ногами, отбивающими такт. «Сущность классического танца скрыта в способе отделения от земли, т. е. в мягком плие» [3, с. 53]. Исходной же точкой народных танцев является интенсивное и шумное воспроизведение некоей ритмической формулы. И Левинсон не случайно характеризует негритянские танцы словами «первобытная истерия» и «оргия». На первом месте в них – неистовство ритма. Любой народный танец (от гопака до буррэ) – это топот и выплеск энергии. «Везде одни и те же импульсы толкают дикаря и плебея к идентичным формулам, в которых он с избытком

выражает себя» [7, р. 2]. При детальном рассмотрении вопроса о происхождении различных народных танцев, Левинсон приходит к выводу, что, по сути, нет никаких отдельных национальных танцев, а есть лишь единый народный танец. Он строит гипотезу на этнологических исследованиях чехословацкого профессора Ф. Пошпишиля, который в ходе своих изысканий зафиксировал на киноленту танцы различных народностей Европы. То общее, что объединяет любые народные танцы – это ритм, т. е. форма без содержания.

После Первой мировой войны в Европу хлынул поток афроамериканских музыкантов и танцоров. Это стало началом эпохи джаза. Подробно анализируя выступления многочисленных негритянских танцоров, критик каждый раз отмечает их одержимость ритмом. Они для него представляют «укрощенного ритмом, заключенного в свою капсулу человека» [7, р. 2]. Приводя пример Харланда Диксона, Левинсон пишет, что стоит лишь ослабеть чарам джаза, как танец последнего становится монотонным и скучным, и нет и следа первобытного экстаза. Критик выделяет лишь Жозефину Бейкер, которая, по его мнению, смогла подчинить себе ритм. Отрицая всякие черты «благородства» в характере ее танцев, критик пишет, что негритянский, доисторический пароксизм в ее лице достиг величия благодаря ее врожденной импровизации. На страницах газеты «Comoedia» он пишет: «Кажется, что будто она сама диктует ритм зачарованному барабанщику и пылко тянущемуся к ней саксофонисту <...> Музыка рождается из танца, и из какого танца! Развинченная походка циничной фокусницы и послушного ребенка, гримасничающий рот вдруг сменяются образами без намека на какое-либо простодушие <...> Некоторые позы Мисс Бейкер, изогнутая спина, выступающие бедра, руки, переплетенные и вздетые вверх наподобие фаллического символа, воскрешают в памяти очарование африканской скульптуры. Это более не комичная dancing-girl, а черная Венера, не дававшая покоя Бодлеру» [9, р. 2]. По поводу африканских танцовщиц он написал, что «изумительная гибкость и ритмическая фантазия» были «врожденным даром, а не осознанным искусством» [9, р. 3]. Этот дар Левинсон и оценил в выступлениях Бейкер, отмечая ее необычный гений и личность, превосходящую характер ее танца.

Однако Левинсон находит эти самые черты благородства, что отсутствуют в танцах Бейкер, в выступлениях знаменитой исполнительницы народных танцев Архентине. Для Левинсона она – олицетворение возрождения народного испанского танца. «Секрет в двойной природе танца. Он удовлетворяет одновременно рассудок и чувства. Черпая импульс в инстинкте, он передает его неистовство. Своей мощью он повергает афро-американское варварство на его же собственной территории. Но танец преображает этот спонтанный всплеск, заключает его в рамки величественной элегантности, мастерски укрощает его» [8, р. 375]. Для Левинсона ритм в чистом виде – это лишь бормотание, а Архентина сумела

переложить это пылкое бормотание на совершенный язык: «Благодаря деятельности этой европейки иберийская пляска переходит из первозданного состояния на уровень великого искусства» [8, р. 375]. Ей удалось возобновить прерванную традицию, придав движениям испанского танца некую условность, коей в выступлениях Бейкер он не отметил. При этом в естественном, т. е. народном испанском танце ритм телесный не обусловлен ритмом музыкальным, и проявляется самостоятельно.

Рассматривая роль ритма в классическом танце, Левинсон вступает в дискуссию с князем С. Волконским, поборником ритмической концепции Ж. Далькроза, утверждающего первенство ритма телесного перед ритмом музыкальным, субординацию ритма музыке. Указывая на несомненное достижение ритмической гимнастики – автоматизма движения, критик отвергает данный подход, отмечая, что голый ритм – это лишь часть музыки, а строить классический танец только на гимнастике для него неприемлемо. Он сомневается, что ритмическая гимнастика может дать классическому танцу то, чем он уже не обладал бы. «Классический танец при всей его слитности с музыкой, не нуждается в дополнительных импульсах, он черпает из того же источника, которым питается и музыка – человеческого духа» [4, с. 214].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. – СПб.: Кн. магазин и контора изд. О. Н. Поповой, 1899. – 207 с.
2. Гроссе Э. Происхождение искусства. – М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1899. – 293 с.
3. Кондратенко Ю. А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 136 с.
4. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. – СПб.: Планета музыки, 2008. – 560 с.
5. Скальковский К. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. – СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. – 280 с.
6. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz>.
7. Levinson A. Black and white // *Comoedia*. – 1926. – 20 sep. – pp. 1-3.
8. Levinson A. La danse espagnole renait // *Les annales politiques et littéraires*. – 1928. – 15 avr. – P. 375.
9. Levinson A. Paris ou New-York? Douglas. La Venus noire // *Comoedia*. – 1925. – 12 oct. – pp. 1-3.