

Ирина Сироткина —

исследовательница танца
и двигательной культуры,
постоянный автор журнала
«Теория моды», автор вышедших
в издательстве «Новое
литературное обозрение» книг
«Танец. Тело. Знание» (2025),
«Свободный танец в России:
история и философия» (2021)
и многих других.
isiro25@gmail.com

О пластическом жесте

Аннотация

Почему иногда минимальное, почти незаметное глазу, не рассчитанное на зрителя движение вызывает у смотрящего сильную эмоцию — более сильную, чем широкий жест на публику? Однажды один знакомый Галины Улановой увидел в гримерной, как она поправляла движением плеча распахнувшуюся одежду. Удивительно, но повседневное движение тронуло его больше, чем виртуозный танец балерины. Пытаясь это объяснить, мы обратимся к классификации жестов, от конвенциональных, намеренных и общепонятных (жест-1) до случайных, произвольных и неосознанных (жест-2). Между этими двумя полюсами стоит жест не вполне намеренный и полусознанный (жест-3). Он может не иметь отчетливой формы, но способен вызвать в воображении смотрящего визуальный образ, устойчиво связанный с какой-либо эмоцией, подобный тому, что искусствовед Аби Варбург назвал «формулой чувства». Не имея четко общепринятого значения,

жест-3 указывает на интериорность, внутренние переживания совершающего его человека, и переключает режим восприятия с публичного на приватный, интимный.

Ключевые слова: жест; балет; пластический танец; формулы чувства; Галина Уланова; Айседора Дункан.

Как-то я прочла воспоминания человека, имевшего возможность наблюдать Галину Уланову приватно, в гримерной. Он рассказывал, что ни одно из выступлений блистательной балерины не тронуло его так, как простое движение плеча, которым Уланова поправляла распахнувшийся халатик. Хотя за давностью лет мне трудно припомнить источник и имя мемуариста, я отчетливо помню свое ощущение понимания и согласия с написанным. Читатель, наверное, тоже согласится, что ненамеренное, случайное движение подчас вызывает у зрителя больше эмоций, чем красивый и хорошо отработанный публичный жест. Не вызывает ли это кажущееся противоречие к объяснению: как и почему обыденный жест может произвести на наблюдателя впечатление более сильное, чем, например, виртуозный танец?

В неоконченной энциклопедии художественных терминов — проекте, над которым работала Государственная академия художественных наук (ГАХН) в 1920-х годах, есть статья «Жест» за авторством М. И. Фабриканта. Жест в ней определяется семиотически, как движение человеческого тела, имеющее «устойчивое смысловое значение» (Фабрикант 2005: 156). Иначе говоря, движение становится жестом тогда, когда обретает четкую повторяющуюся форму и общепонятный смысл, который можно сообщить другому. Однако это только одна форма жеста — произвольная, осознанная и целенаправленная: качанье головой сверху вниз или справа налево (утверждение — отрицание), колебательное движение указательного пальца (угроза) и тому подобное. Такой жест — акт коммуникации, он выполняется с полным пониманием смысла и с намерением вызвать у смотрящего идентичное понимание и вполне определенный ответ. Однако существуют и другие жесты, менее конвенциональные. Даже такое естественное, случайное и произвольное движение, как падение, может стать жестом, особенно если оно совершается актером на сцене или изображается художником. Например, падающий воин в фронтоне Эгинского храма делает жест, совершенно не думая об этом, в результате «инстинктивного мускульного движения вне определенного волевого „приказа“» (там же: 157). Здесь инициатива наделения движения смыслом и превращения его в жест целиком

принадлежит смотрящему — изобразившему война художнику и его зрителям. Падение может стать эффектным жестом и в танце: так, перформер и исследователь танца Эмили Клэйд посвятила падению целую монографию (Claid 2021).

Между жестом-1 — условным, произвольным и осознанным, с одной стороны, и жестом-2 — произвольным, случайным, с другой, — возможен еще один, промежуточный вариант. Это жест-3, «основанный на хотя и слабом, почти минимальном предварительном волевом приказе (без определенного смыслового значения, например кутанье в плащ от холода или поддерживание рукою спадающего платья Венеры Милосской)» (Фабрикант 2005: 157). Здесь движение совершается полусознательно, с частичным пониманием того, какое впечатление оно может произвести на зрителя. Однако цель и намерение кого-то впечатлеть отсутствуют: есть осознание, но нет четкого замысла. Именно к жесту-3 мы можем отнести движение плеча Улановой.

Спросим себя, а какие жесты вообще существуют в танце? Коммуникативные жесты-1 находят место на сцене — например, в балетной пантомиме. Тем не менее большинство балетных па — пируэт, аттитюд, арабеск, на первый взгляд, не являются знаками и не несут словесного сообщения. Можно ли их отнести к жестам-1? На мой взгляд, да. Они сигнализируют о том, что танцовщики освоили балетную традицию и преуспели в ней больше, чем другие. Выполняя конвенциональные па, артисты балета устанавливают своего рода невербальную коммуникацию со зрителями. Если зрители подготовлены, разделяют ценности классического танца и знакомы с его условным кодом, то коммуникация пройдет успешно. Зрители справедливо сочтут хорошо исполненные па эстетичными и выразительными.

Однако, как мы знаем, жест-3 может быть не менее, если не более выразительным. Возможен ли он в спектакле? Ответ вполне очевиден, ведь чудо, подобное случившемуся с единственным зрителем Улановой, постоянно происходит в театре и в искусстве в целом. Еще в XIX веке оперный певец и театральный педагог Франсуа Дельсарт заметил: «Не тот жест интересен, которым человек показывает, что хочет спать, а тот, который выдает его сонливость» (цит. по: Рутберг 2011: 200). Обыденное движение может при определенных условиях стать художественным жестом. Изучать, как именно, при каких условиях это происходит, призывал Владимир Набоков и, уже в нашем веке, Юрий Цивьян. Набоков предложил создать науку о выразительных жестах, жестах в искусстве, и придумал для нее имя — карпалистика. А Цивьян поддержал эту идею, назвав карпалистику «гуманитарной наукой о стиле и семантике жеста» (Цивьян 2010: 11).

В книге «Фабрика жестов», посвященной немому кино, Оксана Булгакова делает шаг к созданию такой науки. Она приводит место из мемуаров Лидии Гинзбург, где та вспоминает движения Анны Ахматовой, повседневные и тем не менее экспрессивные: «помимо упорядоченности, [жесты Ахматовой] отличаются немотивированностью. Движения рук, плеч, рта, поворот головы — необыкновенно системны и выразительны, но то именно, что они выражают, остается неузнанным, потому что нет жизненной системы, в которую они были бы включены» (Булгакова 2005: 12). Без жизненной системы, которая бы объединяла коммуникантов, движения не воспринимаются как жесты, не становятся знаком чего-то, что существовало бы за их пределами, не имеют референта. Одна из целей карпалистики и состоит в том, чтобы выяснить, в какую именно «жизненную систему» включен жест. В своей книге Булгакова стремится «показать, как изменялись демонстрируемые на экране техники тела (походка, осанка, формы телесного контакта) и как меняли значение и сферу употребления некоторые случайные и незначащие жесты (манера ритмически подчеркивать речь), переходя в разряд значащих и становясь знаком, выражением чего-то противоположного» (там же: 9). Следуя этой логике, можно предположить, что немое кино закончилось не только из-за прихода звука, но и потому, что подошла к концу объединявшая актеров и зрителей жизненная система. Без этого многие жесты потеряли свой денотат, перестали быть знаками и превратились в странные телодвижения. Заметим в скобках, что жестом-3 они при этом не стали.

Если мы примем идею «жизненной системы» (в чем-то сходную с понятием кода в семиотике), то сможем понять, хотя бы отчасти, почему движение плеч Улановой столь эмоционально отозвалось у смотрящего. Оно перевело стрелки на другую жизненную систему, позволило увидеть в звезде балета обычного человека, женщину с ее естественной грацией. Из парадного и пафосного, свойственного академической сцене, режим зрительного переключился на интимный и потому стал более эмоциональным. Эта причина, конечно, далеко не единственная; о других — ниже.

Формулы чувства

Первые выступления Айседоры Дункан в России рекламировались как «утренники античного танца» и проходили в самых престижных театральных и концертных залах. Дункан позиционировала себя как танцовщицу, возрождавшую дух Античности. Культивируя

грациозную простоту движений, она отказалась от внешних эффектов и выбрала для оформления сцены нейтральный фон — занавесы из серо-голубого сукна, а в качестве костюма — скромную тунику. Танцевала она босиком, за что и получила эпитет «босоножки». В свою хореографию Дункан включила позы, отсылавшие к античным изображениям, соединяя их плавными переходами. Зрители часто видели в ней ожившую древнегреческую статую. Подросток Александр Пастернак, брат поэта, вспоминал, как на его глазах «скульптуры оживали и продолжали свое прерванное окаменением движение после двухтысячелетнего глубокого сна» (Пастернак 1992: 328). «Она так танцует, как будто сбежала с греческой вазы», — отзывался об Айседоре художник Матвей Добров (Античный 2006: 9). Непрерывная смена поз, текучие движения танцовщицы создавали впечатление ожившей статуи, эффект, подобный кинематографическому.

It takes two to tango — для танго нужны двое. Движение окончательно становится танцем или жестом только в глазах смотрящего. Александр Пастернак верно считывал зрелище как иллюстрацию к античной мифологии благодаря своему гимназическому образованию и чтению древнегреческих мифов. «Если бы я пришел в театр, не столько ознакомленный с античностью и бытом простых античных людей, я и половины выступления не понял бы», — признавался он (Пастернак 1992: 328). Публика на концерте разделилась: «вероятно, по собственному невежеству и непониманию самой идеи, почти половина зрителей в зале оказалась раздраженной, во гневе свистевшей, шумевшей, шокированной и шикающей» (там же: 334). Люди без классического образования танец Дункан так и не смогли оценить.

По мнению историка танца Габриэле Брандштеттер, при создании хореографии Дункан опиралась на то, что искусствовед Аби Варбург назвал «формулами пафоса» — *Pathosformeln* (от греч. *pathos* — чувство, страсть) (Brandstetter 2015). Это образы, передающие ту или иную эмоцию, идущие из Античности и ставшие частотными в европейской культуре. Образы греческой мифологии, античный пафос востребованы тогда, когда надо изобразить то, что Варбург назвал «подвижной жизнью» (*bewegtes Leben*) — эмоционально насыщенные, наполненные страстями моменты. В своей диссертации, завершенной в 1893 году, он впервые сформулировал эту концепцию, сравнивая полотна Боттичелли «Рождение Венеры» и «Весна» и анализируя «одушевленный эпизод» (*bewegtes Beiwerk*), присутствующий в обеих работах. По мнению Варбурга, этот эпизод — изображение ветра, оживляющего обе картины. В первой картине он проявляется в развевающихся волосах Венеры, во второй — в развевающемся платье

нимфы Флоры (ее фигура — на переднем фоне справа). Любопытно, что Дункан, скорее всего ничего не зная о диссертации Варбурга, поставила танец по мотивам боттичеллиевской «Весны» и использовала тот же прием: развевающийся подол туники, повторяющей усыянное цветами платье Флоры. Айседора — не единственная и даже не первая, кто воспользовался восходящими к Античности «формулами пафоса». Задолго до нее Франсуа Дельсарт, упомянутый выше, обучал певцов и драматических актеров сценическому движению. Образцы жестов он находил у эллинских скульпторов, которые, в отличие от статичных фигур периода архаики, смогли придать изображению человеческого тела особый динамизм — ту самую «подвижную жизнь», по Варбургу. Для этого они следовали нескольким правилам, таким как асимметричное положение центра тяжести (у стоящей фигуры вес тела перенесен на одну ногу, а не покоится равномерно на двух) и хиазм, или противоход (разные части тела разнонаправлены). Все это «раскачивало» статичные архаические изображения и создавало эффект неустойчивого, динамического равновесия, застывшего движения — по Варбургу, «одушевленный эпизод».

Последовательница Дельсарта Женевьева Стеббинс преподавала по его системе не только сценическое движение актерам, но и физическую культуру для девочек и молодых женщин. Она строила свои упражнения как художественные этюды, основанные на расслаблении, динамическом равновесии и естественном дыхании (Stebbins 1885). Стеббинс критиковала гимнастику и балет за то, что они рассматривают тело как объект, а не как источник жизненной кинетической энергии, и не развивают воображение. Она выступала с публичными лекциями-демонстрациями, на которых объясняла принципы гармонического движения и сама иллюстрировала их, принимая позы, подобные позам эллинских статуй. Эти выступления часто проходили под музыку, а смена поз напоминала театральную пантомиму или танец. Занятия по системе Дельсарта открывали женщинам из среднего класса путь в мир танца как искусства.

Ранние выступления Дункан перед избранной публикой в Нью-порте, штат Род-Айленд, сочетали декламацию и танец и тоже преподносились как «Дельсартовские утренники». Она включила дельсарттианские позы в общий поток движения, превратив их в танец. Соотечественница Дункан танцовщица Лой Фуллер также видела свой пластический идеал в античной скульптуре — в частности, статуэтках из Танагры. Небольшие по размеру керамические статуэтки (забегая вперед, скажем, что именно к ним чаще всего применялся термин «пластика») изображали изящно задрапированных женщин

в грациозных позах. Наиболее известные из них Фуллер копировала в своих танцевальных композициях, где также большую роль играли покрывала и драпировки. Она и сама стала сюжетом множества изображений — скульптурных, живописных, фотографических.

Младшая современница Дункан, балерина Тамара Карсавина прославилась в равной мере как талантливая танцовщица и очень красивая женщина. Благодаря этим данным она солировала во многих «импрессионистских» балетах Михаила Фокина и ориентальных постановках дягилевской антрепризы. Ее поклонников восхищало в ней абсолютно все и не в последнюю очередь — красивые плечи и изящная постановка головы. В балетной терминологии существует специальный термин — *épaulement* (от фр. *épaule* — плечо), когда голова танцовщика повернута в сторону плеча, а конкретное ее положение зависит от позиции танцовщика по отношению к зрителю или плану танцевального зала. Карсавина сама указывала на важность эпольмана в подготовке классических танцовщиков (Eliot 2026: 211). Однако на многочисленных фотографиях балерины видно, что постановка головы у нее своя, индивидуальная, и больше, чем следует законам эпольмана, напоминает изящную статуэтку или «головку Грёза» (художник XVIII века Жан-Батист Грёз был известен идеализированными женскими портретами).

Такой «неправильный эпольман» мы уже встретили, говоря о движении плеч Улановой, рассмотренном в интимной обстановке. Не в этом ли секрет его воздействия? Возможно, движение напомнило смотрящему визуальный образ, подобный северской статуэтке или девушке Грёза. На его глазах обыденное движение преобразилось, превратилось в эстетический объект, вызвало в воображении соответствующую «формулу чувства».

Пластика модерна

Стремясь отделить свое искусство от балета и пантомимы, Дункан придумала для него особое название: пластический танец. Так она назвала основанную ей в парижском пригороде школу — *L'École de danse plastique*, школа пластического танца. Усовершенствовав технику Дельсарта, сделав ее более динамичной, Дункан создала танец, в чем-то противостоящий классическому балету, а в чем-то его дополняющий. Она развивала качества движения, неизвестные классической школе — *danse d'école*. Кроме нее, системе Дельсарта следовали американцы Рут Сен-Денис и ее партнер Тед Шон, основатели школы Денишон, и другие представители европейского и заокеанского модерна.

Слова «пластика», «пластичный» происходят от греческого *plastikos* — годный для лепки, податливый, вроде пластилина или пластмассы. Согласно автору энциклопедической статьи с таким заглавием, пластичность в искусстве — это «скульптурность, выпуклость, отчетливость... и вообще гармоническое единство образа, наглядное, осязаемое явление прекрасного» (Кантор 1975: 645). А применительно к движению и танцу, пластичность — изящество, плавность, сходство со скульптурой. Итак, «пластика» в танце — метафора того, что человеческое тело, его осанка, позы и жесты тоже могут быть сформованы, вылеплены или отлиты, как скульптура из бронзы. Мы уже видели, что эллинское искусство предоставило широкий выбор «форм для отливки» или моделей для воплощения, или лекал, и послужило отправной точкой для составления канона «гармоничных», «эстетических» поз и жестов.

Кроме скульптурности, выпуклости образа, в понятие пластичности входит плавное, поочередное разворачивание движений. В отличие от балета — «танца ног», техника Дельсарта задействовала все тело и больше подходила для передачи чувств. Дельсарт учил, что движение должно быть целостным и слитным. Достигается это тогда, когда оно берет начало в центре тяжести тела — торсе, а голова и конечности за этим следуют. Танцую в легких струящихся туниках, часто с длинным шарфом, Дункан еще более подчеркивала движение, распространяющееся из единого центра. Источник его она помещала в солнечное сплетение — область диафрагмы, орган дыхания. Начавшись в верхней части торса от вдоха, движение передавалось конечностям, как будто разливаясь по телу. Это придавало движениям Дункан мягкость, текучесть и пластичность, отличая их от резких прыжков и геометрических па балета. Техника Дункан основана на мягких, льющихся, свободных движениях, на сочетании расслабления и напряжения. Гибкость верхней части тела, повышенная подвижность головы, бóльшая устойчивость босых ног по сравнению с пуантами, введенные Дункан позы *par terre* (на полу, «в партере») — все это значительно расширяло репертуар движений и меняло хореографию. Так рождался современный танец, который тогда называли «модерн».

Чтобы подчеркнуть важность пластичности и текучести движений, Дункан даже ссылалась на теорию эволюции, цитируя Чарльза Дарвина и Эрнста Геккеля. Эволюционируя подобно природе, танец «рождает в бесконечном совершенствовании все высшие и высшие формы, выражение высших идей и мотивов» (Дункан 1989: 23). Движения в танце, утверждала она, должны повторять природные

формы и следовать друг за другом, подобно разворачиванию лепестков цветка или струению его аромата. Так Айседора проводила линию между «естественным» танцем и балетом, где «ни движение, ни поза, ни ритм не рождаются... из предыдущего и... неспособны дать импульс последующему». Напротив, в пластике каждое движение «несет в себе зародыш, из которого могли бы развиваться все последующие» (там же: 24).

Растительные мотивы, орнаменты из переплетающихся линий, похожие на ветви и травы, приобрели популярность благодаря стилю модерн. Округлые, змеевидные, спиральные движения использовала в своем танце предшественница Дункан Лой Фуллер. Костюмы и сценография Фуллер были выполнены в модном стиле ар-нуво, а движения повторяли излюбленные в модерне закругленные линии, подражая формам цветка, движению крыльев, колыханию пламени (Mester 1997).

Во французском и русском языках существует понятие «пластические искусства», *les arts plastiques*. Обычно оно охватывает визуальные и пространственные искусства, но не искусство слова (литературу) или звука (музыку). Однако «пластику» можно понимать и в широком смысле — как это делал, например, Александр Бенуа, открывая своей статьей первый номер журнала «Аполлон». Он писал: «вся пластика повседневности должна обновиться и озариться, вся она должна исполниться плясового ритма» (Бенуа 1909: 9). Журнал издавался объединением «Мир искусства», в которое входили не только художники (все три его основателя — Бенуа, Дягилев и Дмитрий Философов — по первому образованию были юристами). В этой цитате под «пластикой» Бенуа понимал общее качество, свойственное произведениям разных жанров и жизни в целом.

Эпоха модерна тяготела к синтезу, и пластика стала общим знаменателем многих искусств, включая театр и кино, частью синтеза искусств и синестетического (например, цвето-музыкального) восприятия и творчества. В структуру пластического образа вошел материал языка — буква, слово и текст, что сделало возможным говорить о пластическом образе в музыке и литературе. Стиль модерн в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, дизайне стремился к синтетическому пониманию пластической культуры. Модерн стал единым «большим» стилем, в который органически вошли и монументальная живопись, и архитектурно продуманная скульптура, и дизайн как художественная обработка материальной среды, и вестиментарная культура, и танец.

Пластика и балет

Наметившийся в эпоху модерна союз пластики и танца, Дельсарта и Дункан, оказался чрезвычайно успешным и популярным. Если балет служил развлечением высших слоев общества, то нарождающийся средний класс открыл для себя модерн. Вслед за Дункан молодые девушки и юноши устремились в студии и школы пластического танца, снимали обувь и затрудняющую движения одежду и надевали свободные туники и хитоны. Уже в начале 1900-х годов Алексей Бобринский открыл при Малом театре студию для изучения греческой пластики и древних обрядов, и сам двигался там босиком и в тунике. В мейерхольдовской труппе «изучали пластику древней Греции по статуям, фрескам, барельефам, посещая Эрмитаж и знакомясь с литературными источниками» (Веригина 1974: 132). В 1908 году дунканистка Элла Рабенек открыла классы пластики в Москве. В пореволюционный период пластика набирала популярность. «Нет учреждения, нет железнодорожного управления, — писал в 1921 году Сергей Волконский, — где бы после канцелярских часов служащие не собирались в „студию“ — и начинается урок пластики или танцев, или репетиция „Марата“, или „Вихря“, или какого-нибудь „Пожара“» (Волконский 1992: 296). Один критик описывал встречавшихся ему на улицах города девушек, спешащих на занятия по «классике, пластике и акробатике» с чемоданчиками, набитыми танцевальными принадлежностями. В результате, шутил он, «производство чемоданов значительно возросло» (Ивинг 1923: 942).

Расцвет пластического танца в России был бурным, но недолгим и закончился в годы Великого перелома. Однако еще в послевоенные годы пластика понималась однозначно — как грациозный танец, движение для здоровья и красоты. «Бодрость духа, грация и пластика», — пел Владимир Высоцкий в своей шуточной песне «Утренняя гимнастика» (1968).

Хотя Дункан вслух критиковала гимнастику и балет за то, что они тренируют тело механически и не затрагивают душу, она многое почерпнула из балетного экзерсиса, а в школах Дункан всегда существовал урок гимнастики. Поэтому словосочетание «пластический балет» — вовсе не оксюморон.

Летом 1912 года поэт Максимилиан Волошин, писатель А. Н. Толстой, танцовщица Инна Быстренина и пианистка В. А. Попова дали серию концертов под названием «Вечер слова, жеста и гармонии». Их турне по Крыму широко освещалось в местной печати. В Севастополе одним из зрителей стал будущий советский писатель Лев Никулин, оставивший описание одного такого вечера (Никулин 1966:

260–261). Когда Быстренина, единственная танцовщица среди участников, создала собственную труппу, то назвала ее «пластическим балетом» (Сироткина 2021: 128–129). Такое же название дала своей студии танцовщица и преподавательница пластики и танца Клавдия Исаченко (по сцене Соколова) (Issatschenko 1935).

И наоборот, в балете начинали ценить пластику. Под влиянием модерна олд-скульный балет осовременился. Упомянутая выше балерина Карсавина получала комплименты за свою пластику и сама превозносила это качество, говоря о «непрерывном потоке движений — бельканто пластической мелодии» (Karsavina 2010: 37). Пластичность в балете она понимала как трехмерность, объемность, скульптурность поз, а также текучесть, плавность движений, перечисляя именно те качества, которые воплощала в танце Дункан.

Наполненность жеста. Присутствие

У танцовщиков существует понятие о «наполненном» движении, или жесте. Это слово подразумевает, что под внешней физической оболочкой скрывается некое содержание, «наполнение», эмоционально-смысловая глубина. Интериорность не требует масштабного жеста и может выражаться с помощью минимального физического движения. Это прекрасно знают драматические актеры. Знаменитая французская актриса Сара Бернар «увлекала совсем не эффектными моментами, а тихой, глубокой печалью... потрясли слезы Сары Бернар, обливавшие ее неподвижное лицо» (Веригина 1974: 131). Итальянка Элеонора Дузе славилась тем же. Дункан была ее страстной поклонницей. В одном из спектаклей Дузе стояла неподвижно, но у зрителей возникало полное впечатление того, что ее фигура увеличивается в размерах, становится более значительной, растет. Айседора сказала себе: «Когда я смогу выйти на сцену и встать неподвижно, как стояла этим вечером Элеонора Дузе, и при этом изобразить колоссальную силу динамичного движения, тогда я стану величайшей танцовщицей в мире» (цит. по: Курт 2007: 272). Это ей блестяще удалось. По свидетельству одного из зрителей, в вагнеровском «Полете валькирий» Дункан, почти не двигаясь, умела «магической силой жеста вызвать представления о целой толпе воинственных амазонок Валгаллы, стремительно несущихся вперед»¹. А мейерхольдовская актриса Валентина Веригина вспоминала свое первое впечатление от Айседоры: «не стало ни эстрады, ни зрительного зала, когда в луче света появилась босая женщина в белой тунике без малейших признаков грима. В ее

выходе не было ничего эффектного, и вначале она даже не танцевала. Казалось, она жила своей жизнью, поглощенная мыслями и чувствами, далекими от настоящего. Она будто бы принадлежала другой цивилизации, на которую мы смотрели как бы издалека» (Веригина 1974: 132). В новом танце «жить своей жизнью», жизнью тела, впервые столь открытого, обнаженного взглядам, и стало удивительным явлением на сцене, самоценным зрелищем.

Говоря о Дункан и Карсавиной, критики использовали эпитеты «поэзия движения», «танцевальный лиризм», «поэтичная мягкость»; находили, что в их движениях проявляется внутренний мир (Зозулина, Куликова 2026: 67–71). Журнал для женщин *La vie heureuse* («Счастливая жизнь») писал об исполнении Карсавиной партии Жар-птицы в балете Игоря Стравинского: «каждое ее движение отражает внутреннее переживание, выражает чувство в его элементарной чистоте»². Видимо, тихое движение плеч Улановой, столь растрогавшее наблюдателя, того же рода: оно — про внутреннее переживание больше, чем про заботу о внешнем впечатлении.

Близко к понятию «наполненности» жеста — понятие «присутствия». Философы, такие как Михаил Бахтин и Жак Деррида, определяют его как наличность, полноту, простоту, самоидентичность, самодостаточность и сосредоточенность, здесь и сейчас, настоящее как вечно присутствующее (Автономова 2011). Присутствие — состояние полной эмоционально-смысловой вовлеченности исполнителя и зрителя, момент экстатического слияния с миром, такого, как в самозабвенном танце. «В пляске, — пишет Бахтин, — все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя *наличность*... моя *софийность*, *другой* пляшет во мне» (Бахтин 1986: 127; курсив Бахтина).

Драматические актеры и художники танца мечтают вызвать такое состояние у своих зрителей. Хотя спектакль — всего лишь мимолетная реальность нашей жизни, но он может заставить нас почувствовать вечность. Если у зрителя возникнет ощущение присутствия — это показатель того, что спектакль в художественном отношении удался.

Исследовательница перформативных искусств Эрика Фишер-Лихте называет присутствие перформативным качеством, которое возникает благодаря процессу воплощения, работе актеров над своим телом и движениями (Фишер-Лихте 2015: 176). С помощью пластического жеста актеры приобретают способность овладевать пространством и вниманием зрителей, а зрители могут ощутить исходящий от актера поток энергии, почувствовать особую интенсивность, «экстаз

вещей». В такой момент случается нечто чудесное — наш обыденный, прозаический мир проникается поэзией, «происходит новое оволашебствление мира» (там же: 374).

Итак, почему же скромное движение плечом Галины Улановой вызвало у наблюдателя больший эффект, чем ее виртуозный танец? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы предположили, что наблюдатель воспринял это обыденное движение как пластический жест. Жесты, как мы убедились в начале статьи, бывают разными: конвенциональными, намеренными и общепонятными (жест-1), но также и случайными, непроизвольными и неосознанными (жест-2). Между этими двумя полюсами стоит жест не вполне конвенциональный и полусознанный (мы назвали его жест-3). Его форма может не быть отчетливой, и тем не менее она может вызвать в воображении смотрящего визуальный образ, устойчиво связанный с какой-либо эмоцией, — «формулу чувства». Конечно, «для танго нужны двое» — смотрящий должен быть соответствующим образом подготовлен, иметь достаточный культурный багаж для восприятия такого жеста. Тогда жест сможет перевести режим восприятия с публичного на приватный, интимный, поскольку указывает на интериорность, индивидуальность совершающего его человека.

Чтобы достичь эффекта, жесту вовсе не требуется быть «эффектным» — широким и театральным, рассчитанным на публику задних рядов партера или галерки. Совершаемое при этом физическое движение может быть минимальным, если оно указывает на интериорность и отсылает к определенной «формуле чувства». Такой жест может изменить режим восприятия, переключить его с публичного на внутренний, индивидуально-психологический. К этой категории относится «психологический жест», о котором в свое время писал драматический актер, режиссер и педагог Михаил Чехов (Чехов 2008). Сюда же можно отнести и пластический жест. Он более свойственен модерну — современному танцу, начало которому положила Айседора Дункан и ее поколение танцовщиков, и реже встречается в балете. Вернемся теперь к эпизоду, с которого мы начали эссе. Скорее всего, скромное движение плечами Улановой в примерной взволновало смотревшего именно по контрасту с конвенциональными балетными па и публичным режимом восприятия, свойственного балету. Возможно также, что этот пластический жест вызвал в его воображении определенную «формулу чувства», хотя мы не беремся сказать, какую именно.

Литература

Автономова 2011 — Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011.

Античный 2006 — Античный профиль танца. Василий Ватагин, Матвей Добров, Николай Чернышев. Каталог выставки / Сост. Е. Грибосова-Гребнева, Е. Осотина. М.: Галерея Г.О.С.Т., 2006.

Бахтин 1986 — Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

Бенуа 1909 — Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 7–10.

Блок 1987 — Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987.

Булгакова 2005 — Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Веригина 1974 — Веригина В.П. Воспоминания / Вступит. ст. С.А. Цимбала, примеч. Т.В. Ланиной. Л.: Искусство, 1974.

Волконский 1992 — Волконский С.М. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. Родина. М.: Искусство, 1992.

Дункан 1989 — Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан / Сост. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 23–27.

Зозулина, Куликова 2026 — Зозулина Н.Н., Куликова Е.А. Образ балерины Т.П. Карсавиной в петербургской критике Серебряного века (к 140-летию со дня рождения балерины) // Манускрипт • Manuscript. 2016. Т. 19. Вып. 1. С. 66–73 (67, 69, 71).

Ивинг 1923 — Ивинг [Виктор Иванов]. О Пифагоре, Чингис-хане, звездах и чемоданчиках // Театр и музыка. 1923. 28.

Кантор 1975 — Кантор А.М. Пластичность (пластика) в искусстве // Большая советская энциклопедия. Т. 19. М.: БСЭ, 1975. С. 645.

Курт 2007 — Курт П. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007.

Никулин 1966 — Никулин Л. Годы нашей жизни. М., 1966.

Пастернак 1992 — Пастернак А. Метаморфозы Айседоры Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 328.

Рутберг 2011 — Рутберг И.Г. Опыт и исследования Ф. Дельсарта, продуктивные для искусства пантомимы // Академия пантомимы: теория и практика. Вып. 1. М.: АПРИКТ, 2011.

Сироткина 2021 — Сироткина И. Свободный танец в России: история и философия. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

Фабрикант 2005 — Фабрикант М.И. Жест // Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–1929 гг. / Под ред. И.М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Ното, 2005. С. 156–157.

Фишер-Лихте 2015 — Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play & Play; Канон+, 2015.

Цивьян 2010 — Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Чехов 2008 — Чехов М. А. О технике актера / Предисл. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.

Brandstetter 2015 — Brandstetter G. Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes. N. Y.: Oxford University Press, 2015.

Claid 2021 — Claid E. Falling. London: Bloomsbury, 2021.

Eliot 2026 — Eliot K. Alighting from the Air: Tamara Karsavina, Dancer and Writer. N. Y.: Oxford University Press, 2026.

Issatschenko 1935 — Issatschenko C. Le ballet plastique et la culture physique esthetique // Archives Internationales de la danse. 1935. Vol. 5. P. 5–6.

Karsavina 2010 — Karsavina T. «La Fille mal gardée» at the Mariinsky // La Fille mal Gardée. Ed. Ivor Guest. London: Dancing Times, 1960; rpt. Alton: Dance Books, 2010.

Mester 1997 — Mester T. A. Movement and Modernism: Yeats, Elliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1997.

Rasmussen 2023 — Rasmussen S. Karsavina, Mallarmé, and Maclair: A literary *pas de trois* in early twentieth-century dance criticism // Historical Reflections. 2023. 49 (1). P. 103–125.

Stebbins 1885 — Stebbins G. Delsarte System of Expression. N. Y.: E. S. Werner, 1885.

Примечания

1. Свидетельство танцовщика Александра Румнева цит. по: Сироткина 2021: 330. Справедливости ради надо сказать, что способность к «невидимому движению» отмечалась и у танцовщиков прошлого. Историк балета Л. Д. Блок приводит место из мемуаров Казановы, где тот пишет о балетном танцовщике Дюпре: «Он выходит на авансцену и останавливается в позе, прекрасной по контуру... Вдруг я слышу сто голосов, говорящих в партере „Ах, боже мой! Боже мой! Il se developpe, il se developpe“ [он растет, он растет — фр.]». Зрителям казалось, что тело танцовщика эластично и что, развертывая позу, он словно вырастал (Блок 1987: 192)
2. «Chacun de ses gestes traduit un mouvement intérieur, exprime un sentiment dans sa pureté élémentaire» (цит. по: Rasmussen 2023: 111).

