

Моск. консерватория,
1978, 27 июня

«...НИМФА»



«СОЛИМПА»

МИРОВАЯ хореография отметила 100-летие со дня рождения танцовщицы и хореографа Айседоры Дункан. Недавно в память об искусстве Дункан бельгийским балетмейстером Морисом Бежаром был поставлен балет «Айседора» для советской балерины, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии Майи Плисецкой.

После премьеры балета на сцене Большого театра в беседе с журналистами Т. Бодровой и А. Гальпериным Майя Михайловна Плисецкая сказала:

— 100-летие со дня рождения Айседоры Дункан — большое событие не только в истории хореографии, но и в живой жизни сегодняшнего танца. До Дункан танцу, балету придавали истинное значение лишь профессионалы-танцовщики. Самая же широкая публика относилась к этому роду искусства с некоторым пренебрежением. Но после Айседоры многое, если не все в этой позиции, изменилось. Дункан подняла сценический танец почти до ритуального уровня. Тем самым ей удалось возвысить отношение аудитории к танцу, сломав столетние традиции. А может быть, и тысячелетние — ибо Дункан вернула хореографии то место, которое она занимала в античном мире. Ведь в древности танец являлся чем-то вроде священнодействия. Терпсихора занимала первое место среди муз. Но античность в танце для Дункан означала еще и простоту, непосредственность, отсутствие украшательства. И сама Айседора — обычно это имя произносят как Изадора — танцевала именно так: просто, естественно, без декораций (на сцене были только драпировки), фигуру танцовщицы сопровождал лишь световой луч. Одежда — туника и шарф. Обувь — балетные туфли — была сброшена, и здесь следование античной традиции было точным. Зато максимальной сложностью отличалась музыка танца Дункан. И новаторство Айседоры заключалось в том, что она выбирала музыку для своих танцев из числа лучших произведений величайших композиторов всех времен.

— Пример ее программы...

— Ну возьмите хотя бы ее вечер в Большом театре 7 ноября 1921 года. Программа начиналась с Шестой симфонии Чайковского, которую Дункан танцевала целиком! Затем шел «Славянский марш» — также Чайковского — и «Интернационал», исполнявшийся самой Айседорой, ее первой дочерью Ирмой и почти 150 детьми 5—6-летнего возраста. Кстати, частично именно от Ирмы Морис Бежар узнал, что именно и как именно танцевала Дункан на протяжении многих лет. Несколько этих возрожденных номеров получили новую жизнь в маленьком балете «Айседора». На той же сцене Большого театра я танцевала этот балет в хореографии Мориса Бежара. И мой танец — это напоминание, рисунок, силуэт движений Айседоры. Она оказала большое влияние на режиссерскую работу Станиславского. И Станиславский писал, например, о такой частности, как пластика кистей рук: «Я не люблю, — писал он, — пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красоты, чем красоты... нам лучше обратиться за помощью к школе Айседоры Дункан. Там лучше справляются с кистями рук...». Станиславский делил все разнообразие человеческих походок на три типа, из которых один целиком отводился шагу «а ля Айседора Дункан».

Но эти подробности были лишь технологическим достижением и словесной формулой сути хореографии Дункан, очаровавшей Станиславского своим «чистым искусством и вкусом». Он называл ее «божественной нимфой, спустившейся с Олимпа, чтобы сделать нас счастливыми».

И она была первым человеком, который перенес, — как я уже сказала, на балетную сцену Чайковского, Шуберта, Вагнера, Бетховена, Брамса, великие революционные напевы «Марсельезы» и «Интернационала». И можно спорить или сомневаться в дункановской трактовке частей, скажем, в той же «Патетической симфонии» Чайковского. Но все свидетельства говорят о глубине, возвышенности ее танца.