

Елизавета Суриц

## Н.С.Позняков и Е.В.Яворский

*Работа в области теории и практики танца*

Хореологическая лаборатория ГАХН была создана в 1923 году по инициативе А.И.Ларионова (который и стал ее заведующим) и А.А.Сидорова<sup>1</sup>. В проекте положения о лаборатории от 27 апреля 1923 года, подписанном Ларионовым, говорится о ее целях и задачах: «...Изучение художественных законов движения тела, а также связанных с этим проблем, как-то: экспериментальное изучение художественной конструкции в области пластики (проблема разложения позы, проблема художественного заполнения пространства, проблема пластически-живописных соответствий и проч.) и распространение найденных выводов на соприкасающиеся области искусствознания, как-то: области конструктивной скульптурных, графически-живописных, музыкальных и архитектурных»<sup>2</sup>.

Лаборатория объединила вокруг себя людей, занимающихся изысканиями в самых разных областях знаний, а отнюдь не только хореографии. Сидоров был искусствоведем широкого профиля, специалистом в области книговедения и книжной графики, хотя иногда писал и о танце. Ларионов вообще непосредственно к танцу отношения не имел — главным предметом его интереса была символика во всех видах искусства и быта, что включало и жест. Те, кто пришел в лабораторию непосредственно от танца, никогда не были мастерами балета (казалось бы, наиболее популярного в России вида танцевального искусства), но представляли разные направления «свободного» танца и близкие ему ритмику и спорт. Николая Степановича Познякова и Евгения Викторовича Яворского привел в Академию также интерес к проблемам анализа «художественного движения» (термин, используемый в ГАХН). Позняков пришел от музыки и так называемого ритмопластического танца; Яворский — от драматического театра, кино и физкультуры.

Н.С.Позняков родился в Курске в богатой дворянской семье и принадлежал к тем интеллигентам начала XX века, которые, будучи увлеченными новыми эстетическими идеалами, видели цель жизни в служении искусству. Позняков избрал музыку. Он поступил в Московскую консерваторию, которую окончил в 1905 году по классу фортепьяно. Параллельно два года изучал орган и теоретические дисциплины. Одновременно писал стихи, о которых много лет спустя

вспоминают знавшие его в 1930-х годах ученики. Они привлекали внимание не литературным образом, а прежде всего звучанием. Повтор одних и тех же звуков, их противопоставление, ритм, иначе говоря, музыка слова — были главным. «Так, например, попадалась ему на глаза чернильница, он начинал стихотворение с буквы „ч“. Закончив, он помещал его в специальную алфавитную тетрадь на соответствующее начальной букве стихотворения место»<sup>3</sup>, — вспоминает эти странные стихи Г.П.Седова. Выступал Позняков и на сцене — например, в Доме Интермедий у Мейерхольда (1910).

Однако постепенно на первое место среди его интересов выходит танец. Тому способствовала, по-видимому, и внешность — изящная, несколько женственная. «В молодости его называли Дорианом Греем, влюбленным в себя Нарциссом», — пишет дочь художника В.А.Серова — О.А.Серова. Она же, рассказывая о том, как Позняков пришел к ее отцу с просьбой написать его портрет, характеризует его как «музыканта, поэта, человека с большим и тонким вкусом»<sup>4</sup>. Помимо В.А.Серова, создавшего хранения сейчас в Третьяковской галерее портрет Познякова (полулежащего на кушетке), его писал и К.А.Сомов.

Обладая немалым состоянием, Позняков мог позволить себе годами заниматься танцем для собственного удовольствия. Он начал учиться у М.М.Мордкина — главным образом, характерному танцу. Классический его не увлек: «Быть поддерживателем, трафаретно прыгать, корсетить спину, после того, как характерный танец сделал меня эластичным и выразительным, мне казалось чудовищным»<sup>5</sup>. Вероятно, не без влияния Дункан его потянуло к античности. В течение трех лет он занимался исключительно тем, что изучал закономерности пластики на примере греческой скульптуры в музеях Европы. Одновременно пытался выработать собственную теорию и практику танца. Первыми зрителями подготовленной им в 1913 году танцевальной программы были Максимилиан Волошин и Вячеслав Иванов. Но из-за травмы ноги публичное выступление не состоялось.

Мировая война прервала занятия искусством. Некоторое время Позняков служил братом милосердия. Революция окончательно изменила его жизнь. Источником существования стали в основном уроки музыки, а иногда и танца. В 1918—1919 годах Позняков работал в Воронежской консерватории, затем — в Харькове, куда его пригласили заведовать хореографической частью. Там же он преподавал движение в студии войск внутренней охраны и открыл собственную студию ритмопластики. В июне 1921-го студия представила первую программу: сонату №1 Бетховена, этюды Шумана, Шопена. В том же году Позняков начал вести занятия в Москве, в Институте ритмического воспитания, и организовал там же студию, выступление которой состоялось весной 1923 года.

Позняков был человеком большой культуры, влюбленным в искусство, особенно античное. Его отличала особая музыкальность, присущая также поэзии и искусству движения. В стихах, которые он сочинял, главенствовали ритм фразы, звуковой смысл. О танце Позняков сказал так: «Музыка пронизывает тело. Она звучит, поет, живет в ритме. Никакого шапта. Тело — любой стиль, любая эпоха. Идеал — чистый танец»<sup>6</sup>. Прекрасно охарактеризовала Н.С.Познякова Е.Б.Эгиз, художница, жена Е.В.Яворского:

«Все, что Позняков делал, отличалось точностью, огромной музыкальностью, безукоризненно высоким вкусом, изысканным изяществом. Сам он был таким — невысокий, пропорциональный, очень смуглый, с темными глазами и бровями в контраст с темно-серебряными волосами: причесанными на косой пробор. Взгляд у него был ласковый, но в глубине глаз всегда была немножко смеха и еще что-то горящее, что вот-вот могло перейти в глубокую грусть. Двигался неспешно, мягко и свободно, как двигается обычно хорошо сложенный человек. Двигался просто. Какие-то на нем всегда были курточки темно-синие и темно-коричневые, очень простые, вневременные и вечно модные. В нем все гармонично сочеталось в красках, его внешность и одежда... Помню одну реплику Николая Степановича о вкусе: „Мне говорят — Николай Степанович, зачем Вы носите в петлице эту гадость? Вы бросьте! Не понимаю Эх!“ А в петлицу была воткнута веточка осенней груши, буро-серебристая»<sup>7</sup>.

Даже автобиографию, написанную для отдела кадров ГАХН, Позняков облек в форму, отнюдь не соответствующую обычному канцелярскому стилю: «Изучал на себе тайны античной пластики... Творческий аскетизм, однако, не захотел шума. Мне надо было уйти в самого себя...». Да и называется она не «Автобиография», а «Жизнеописание свободного художника Николая Степановича Познякова»<sup>8</sup>.

Те формы, которые этот эстетизм принимал, многих привлекали, но некоторых могли и отвращать. Необычайно резко высказался о Познякове Андрей Белый («седой херувим с перехваченной талией, позы планируя как балерина...»<sup>9</sup>). Но все те, кто общался с Позняковым в 1930-х годах, когда уже после закрытия ГАХН он пошел работать в самодеятельность, вспоминают о нем с благодарностью, даже восхищением.

С.А.Баруздин, сосед Познякова по квартире, рассказал о нем в книге «Повторение пройденного». Рассказал с любовью, благодарностью. Он цитирует стихи Познякова, «какие писали давным-давно классики: сонеты, романсы, акростихи»; вспоминает коммунальную квартиру, где «помимо нас жило сорок шесть жильцов, восемнадцать семей», и комнату Познякова, где стоял рояль и молодежь с восторгом слушала его игру, а все остальное место занимали книги. Эти книги (от античных авторов до Саши Черного) Позняков давал читать будущему писателю. В своем романе Баруздин придумал для Познякова и символическую кончину: он описывает воздушные налеты 1941-го и старика, задавленного свалившимся на него шкафом с любимыми книгами (в действительности, по сведениям учеников, Позняков умер от рака в 1941 или 1942 году).

В ГАХН Позняков проработал с 1924-го до ликвидации Академии. Он был назначен исполняющим обязанности заместителя заведующего Хореологической лабораторией. В заявлении, подписанном Г.Г.Шпетом и А.А.Сидоровым, говорится, что Позняков разработал «метод координации пластических движений и музыкальных форм, признанный соответствующим органом Наркомпроса»<sup>10</sup>. Прося о зачислении Познякова сотрудником ГАХН, Шпет и Сидоров подчеркивают, что он имеет высшее музыкальное образование.

Вот далеко не полный перечень докладов, сделанных Позняковым в ГАХН: «Ритмопластика» (1924; тогда же в ГАХН выступили танцовщики его студии); «Опыт систематизации позиций искусства движения» (1924); «Опыт координации пластических и музыкальных форм» (1925; в отчете уточняется, что Позняков работал с группой из семи девушек); «Аналитическая система записи движения» (1927); «Разновидности симметрии и ее роль в организации художест-

енного движения» (1927); «Экспериментальное исследование по координации звука и движения» (1928); «К проблеме возникновения танцевального образа» (1928 или начало 1929).

В архиве ГАХН сохранились также другие его отчеты о лабораторных занятиях по соотношению движения и музыкальных форм. Позняков постоянно фигурирует и как руководитель занятий по анализу и записи движений — в протоколе №56 (август 1925), например, перечисляются следующие: занятие по разработке записи статических моментов и их систематизация и анализ; запись выяснившихся законов проведенной аналитической работы; аналитическая расшифровка нормальных и сдвиговых осевых положений и т.д. Здесь же — схемы и диаграммы, составленные Позняковым<sup>11</sup>.

Как видно из перечисленных докладов и отчетов Познякова, один из главных аспектов работы Хореологической лаборатории — анализ телодвижений, и как следствие — попытки создать систему их фиксации, поскольку в ГАХН считали, что именно отсутствие способа записи является главным препятствием при исследовании движений. Так, в связи с проведением выставки «Искусство движения» в «Бюллетенях ГАХН» (№1) говорилось: «Основной идеей, объединившей достаточно многочисленные экспонаты выставки, было искание возможных способов фиксации движения, отсутствие которых являлось до сих пор главнейшей помехой в деле научного анализа всех разновидностей движения»<sup>12</sup>. Ряд сотрудников лаборатории, а также специалисты со стороны, пожелавшие участвовать в экспериментах, разработали каждый свою систему записи, а для первой выставки «Искусство движения» записали поставленный Позняковым танец. Одни системы назывались синтетическими, другие — аналитическими. К синтетическим, наряду со всеми старинными, где движение изображалось графически — иногда следами на полу, иногда с помощью «скелетиков», — относилась и попытка стенографирования движения, предложенная А.А.Сидоровым. Способ записи Познякова был аналитическим — т.е. движения анализировались, из анализа рождалась некая система, и, основываясь на ней, осуществлялась запись. Из архива ГАХН явствует, что, прежде чем представить свой проект, Позняков работал над анализом движений с танцовщицами 200 учебных часов. Система записи А.И.Ларионова в «Бюллетенях ГАХН» была названа «Композиционным анализом заполняемых движением кадров»<sup>13</sup>.

Над этими же проблемами работал и другой сотрудник ГАХН — Е.В.Яворский.

Евгений Викторович Яворский родился в 1900 году в семье московских интеллигентов. Рано увлекся театром, занимался «дикцией, декламацией и различными видами сценической тренировки тела. Сезон 1918—1919-го работал в качестве актера во Втором Передвижном театре М.С.Р.Д. Призванный в Красную Армию, в 1919—1922 годах работал как инструктор драмкружка. В 1922-м работал в оперной студии в качестве преподавателя и постановщика»<sup>14</sup>.

За фактическими сведениями, взятыми из автобиографии Яворского, скрываются интенсивные поиски новых форм в искусстве, что было свойственно всей молодой творческой интеллигенции 1920-х годов. В памяти сестер Е.В.Яворского сохранились спектакли, которые он ставил до революции дома или в дачных условиях, затем (в 1918 году) — в гимназии М.В.Преклонской.

Это был «Пир во время чумы» Пушкина, в котором проявилось влияние художников-супрематистов. Так, во всяком случае, восприняли его участницы — гимназистки, находившие общее между спектаклем и оформлением площадей, Охотного ряда, осуществленным к первой годовщине Октября левыми художниками. Декорации (художник Лопатин) были абстрактные; посреди зала — черно-красный куб, на сцене — только кулисы. Костюмы — комедияль арте (Председатель — Арлекин, Мери — Коломбина). Музыка — самая левая (И.П.Шишов). Яворский ставил своей задачей слияние слова, движения и музыки. «Слова выражались движением в ритме, широким утрированным, почти гротесковым жестом. Под Камерный театр, хотя все же по-своему»<sup>15</sup>.

Некоторое время Яворский работал в студии Таирова и в ХПСРО под руководством Ф.Ф.Комиссаржевского, также экспериментировавшего в области синтеза драматического, вокального и хореографического искусства. С какой-то труппой самостоятельно ставил «Золотую банду» В.В.Каменского — по воспоминаниям сестры, «хулигански-балаганно, сверхгротесково с нагромождением немыслимых ситуаций в самой фантастической форме». Одна деталь: «Нат Пинкертон и Ник Картер в бешеной погоне за перуанцами, укравшими золото, по очереди ездили верхом друг на друге и по ходу перемен положения переставляли „лошади“ соломенный хвост. Словом, спектакль-буфф, весь на ритме и в бешеном темпе, на джазовой музыке, кажется, собственного сочинения»<sup>16</sup>. Сохранилась информация и в «Красной газете»: «В Москве группой театральной молодежи под руководством Е.В.Яворского поставлена буффонада В.Каменского „Золотая банда“. Спектакль принят к постановке „Странствующим энтузиастом“, но после просмотра отвергнут. Руководители театра побоялись показать неповской публике буффонаду, щедро раздающую ей пощечины»<sup>17</sup>.

В студии оперного ансамбля И.П. Шишова Яворский поставил «Фауста» в костюмах и обстановке 1860-х годов (т.е. исходя из эпохи Гуно, а не Гёте). «Мефистофель был то ли шарлатан, то ли шулер, то ли гипнотизер, а может быть, все же дьявол. Креста во всяком случае он пугался: подняв фалды фрака, сворачивал их жгутом, чтобы закрыть лицо, и на полусогнутых ногах ускользал за кулисы»<sup>18</sup>.

Одновременно с режиссурой Яворский занимался теоретической работой: «вел наблюдения над влиянием звука и слова на движение актера», — поясняет он в автобиографии и добавляет: «Результаты наблюдений были изложены впоследствии в докладах и выступлениях в Хореологической лаборатории ГАХН». Он изучал движение как компонент спектакля и фильма, разработал цифровую аналитическую запись, которая демонстрировалась уже на первой выставке по искусству движения ГАХН в 1925 году. В 1926-м Яворский стал сотрудником ГАХН (до 1928 года — временным, в 1928—1929 — постоянным).

В числе докладов, прочитанных Яворским в Хореологической лаборатории ГАХН, упоминаются следующие (по некоторым сохранились отчеты, протоколы): «Аналитическая система записи телодвижения» (1925)<sup>19</sup>; «Основы теории физкультурного танца» (1926); «Теория композиции движения как элемента зрелищных искусств» (1926); «Основы теории конструкции движения» (1929). Сам Яворский в автобиографии так писал о своей работе в ГАХН:

«Главнейший компонент спектакля и фильма — движение — никогда не изучался, как художественно-техническое явление; поэтому с 1924 года я начал заниматься разработкой этих вопросов. В целях анализа и фиксации сложного движения была изобретена цифровая аналитическая запись, которая в январе 1925 года демонстрировалась на 1-й выставке по искусству движения в Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН). В январе же 1925 года в Хореологической лаборатории ГАХН был сделан [доклад], в котором я классифицировал существовавшие ранее записи движения и обосновывал мною предложенную. С 1926 по 1929 — научный сотрудник ГАХН. В дальнейшем работа идет по двум направлениям: 1. Разработка вопросов композиции движения. 2. Социология художественного движения.

1. По вопросам композиции движения сделаны доклады: в секции Художественного движения при Научно-методическом кабинете Высшего Совета Физической культуры (декабрь 1926) и в Хореологической лаборатории ГАХН (октябрь 1927 и май 1929). В схемах по художественному движению (в 1928) и в последнем докладе движение рассматривалось как в условиях трехмерного пространства (на сцене), так и в условиях третьего иллюзорного измерения (на экране). Таким образом, последние работы приводят вплотную к разработке техники композиции фильма (работа 1930).

2. Вопросы композиции движения близко соприкасаются с вопросами социологии художественного движения. Работы по социологии художественного движения изложены в докладах, читанных при НМК ВСФК (декабрь 1925 и ноябрь 1928), в Хореологической лаборатории ГАХН (1926) и в секции Художественного движения при НМК М. обл. СФК (1930)...»

Что же касается системы записи движения, предложенной Яворским, то достаточно подробное ее описание сохранилось в архиве ГАХН<sup>20</sup>. Это была аналитическая цифровая запись. Яворский использовал своего рода стан (по образцу нотного), только на 20 линеек. На первой линии отмечался ритм, на второй — темп, на третьей — направление движения танцовщика, на четвертой — положение корпуса, затем — плеч, головы и рук (от 7-й до 12-й), ног (от 14-й до 19-й) и пальцев (20-я).

В ГАХН много занимались также фотосъемкой и киносъемкой (в том числе танцев). Любопытен эксперимент, когда танец снимался киноаппаратом, а одновременно сотрудники (авторы систем записи) записывали этот же танец — каждый с помощью своей системы. Затем все сопоставлялось, обсуждалось.

В ГАХН вели интереснейшую работу как теоретического, так и практического характера. Причем специалисты по танцу и движению интересовались не столько традиционной формой сценического танца — балетом, сколько разными формами свободного танца. Не случайно единственная книга о свободном танце 1920-х годов написана А.А.Сидоровым. Не случайно и увлечение немецким *Ausdruckstanz* — на эту тему были подготовлены доклады, поддерживались танцевальные коллективы близкого к нему направления. Да и само внимание к теории тоже отвечало интересам зарубежного свободного танца, ведь наиболее распространенная в мире система записи танца — «Лабанотейшн» — принадлежит Рудольфу фон Лабану — также представителю немецкого свободного танца.

Однако направление деятельности сотрудников ГАХН не совпадало с официальными тенденциями. Уже в 1924 году был издан указ о закрытии большинства танцевальных студий в Москве (за исключением школы Большого театра, школы Дункан и нескольких групп, которые вошли в состав театральных

техникумов). ГАХН помогла выжить нескольким студиям — в частности Людмилы Алексеевой и Инны Чернецкой, которые присоединились к ГАХН. К концу 1920-х годов работа ГАХН начала осложняться и к 1930 году прекратилась.

Одно из исследований, которое я в свое время предприняла, помогло мне получить некоторые сведения о дальнейшей судьбе сотрудников ГАХН — Познякова и Яворского. Оно касалось школы и труппы «Остров танца» в Парке культуры и отдыха им. М.Горького. Как ни странно, именно в парке Горького в начале 1930-х годов сотрудники ГАХН нашли пристанище. И здесь работа была сосредоточена вокруг обучения танцу и создания номеров и спектаклей, но какое-то время они продолжали начатое в ГАХН, хотя, конечно, в несравненно меньших масштабах.

Секция художественного движения ЦПКиО проводила обсуждение показов студий (некоторые стенограммы сохранились в архиве «Острова танца» в РГАЛИ). Здесь Яворский читал лекции по социологии танца и организовал выставку «Танец и общество». При школе, в состав которой входили два отделения — классического танца (им руководил А.В.Шатин) и ритмопластического (во главе с Н.С.Позняковым), — работала также «Центральная методическая хореографическая лаборатория». Однако главным стало обучение молодежи танцам (в школе учились подростки) и создание репертуара для театра «Остров танца», который помещался на острове Голицынского пруда в парке.

Школа была организована в 1933-м, первые представления на острове состоялись летом 1934 года. Каждое отделение показывало свои спектакли или концертные программы.

Все направление педагогической и постановочной работы Николая Степановича Познякова на «Острове танца» было связано по-прежнему с идеей координации движения и музыки. У него была своя система тренажа, который, как и у многих представителей свободного танца, велся босиком. Позняков не настаивал ни на выворотности классического танца, ни на виртуозности — главным была связь с музыкой. На занятиях отработывали маленькие отрывки, которые постепенно превращались в танцевальный этюд с четкой формой, соответствующей музыкальной. В программу первого выступления на острове входили «Динамический этюд», «Этюд на мягкость», «Этюд с луком» и др.

Собирая материалы по «Острову танца», я попросила бывших артистов написать воспоминания. Галина Седова (до замужества Большакова) — одна из солисток и любимых учениц Познякова — рассказала о нем как человеке: как Позняков занимался с учениками, как старался их образовать (ведь это были подростки, иногда — из малоинтеллигентных семей) — играл для них на рояле, давал читать книги, водил по выставкам. Г.Седова пишет об исключительной музыкальности Познякова и подробно описывает его постановки — все на основе классической музыки — Моцарта («Rondo alla turca»), Бетховена («Этюд с воображаемым мячом»), Мендельсона («Козленок»), Мусоргского («Мартышка и очки») <sup>21</sup>.

После концертных номеров в школе перешли к цельным спектаклям. В 1935 году поставили балет «Сказка о царе Салтане» (использовав музыку Римского-Корсакова). Декорацией служил остров с его кустами и деревьями. Открывалась сюита эпизодом «Волнь»: скрытые за голубыми полотнищами, изрезанными по краям бахромой, танцовщицы заставляли их двигаться, вздыматься и опадать.

Из-за полотнищ появлялись и богатыри. В сцене «Город» исполнители, располагаясь на разных уровнях, то зажигали, то гасили фонарики. Движение огоньков отвечало развитию мелодии — они передвигались, исчезали, снова загорались соответственно изменениям в музыке. В сцене «Белочка» танцовщица на щите, который выносили шуты, плясала под мелодию «Во саду ли, в огороде», весело грызла орехи, бросая скорлупу. Царевна-Лебедь в костюме, напоминавшем картину Врубеля, исполняла плавный танец с элементами русской пляски. Руки танцовщицы двигались в разных темпах: одна вела широкую мелодию, другая делала короткие движения-всплески — т.е. рождался своеобразный пластический канон.

В следующем, 1936 году была показана сюита «Руслан и Людмила» (на музыку арий из оперы М.И.Глинки). Каждый персонаж получал пластическую характеристику. «Очень интересно был трактован Фарлаф — этакий пузатый веселый медный самовар. Он пускался вприсядку и крутил «мельницу» (на музыку рондо Фарлафа) в таком темпе, что только пятки мелькали. Очень он пугался Нанны, дрожал от страха в мелком тремоло... В самом деле, Нанна была романтически „страшная“, не то в черно-сером плаще, не то в лохмотьях, похожая на зловещую ворону с клюкой»<sup>22</sup>, в устрашающей маске. Черномора танцевала самая маленькая девочка. У нее была маска-голова с громадной бородой, четыре многометровые пряди которой держали комические слуги Черномора. Все танцы исполнялись ими впятером.

Но особенно интересно решил Позняков образ Людмилы. В балете их было две: Людмила Белая — веселая резвая девушка на свадебном пиру и Людмила Черная, ее двойник, возникающая в момент похищения. Черная олицетворяла все горестное, что происходит с Людмилой, ее мрачные мысли, тоску, страх. «Появлялись на сцене они иногда врозь, а иногда и вместе (Черная как тень Белой). Замечательно был построен танец этой Черной Людмилы, почти в унисон с танцем Белой, но с небольшим сдвигом (опозданием). Почему-то этот сдвиг в движениях создавал впечатление чего-то зловещего. Черная Людмила появлялась и отдельно от Белой, как предвестник беды, черной тенью мелькала среди других персонажей, может быть, как чье-то предчувствие»<sup>23</sup>.

Балет «Руслан и Людмила» прошел на «Острове танца» всего 10 раз. В альбоме, содержащем перечень представлений (с датами, указанием количества зрителей и другими сведениями), отмечена последняя дата — 10 июля 1937 года. И рядом приписка: «просмотр реперткома». Участники спектакля вспоминают, что спектакль сняли «за мистику». Впрочем, и раньше в прессе о постановках Познякова отзывались недоброжелательно. Формальные искания хореографа, его стремление создавать танцевальный образ не повествовательными средствами, а через выразительность пластики расценивали как «эстетство», писали о «формалистическом уклоне», называли и его номера «безделушками», которые «не волнуют, не захватывают»<sup>24</sup>. Спектакль 10 июля стал и последним представлением ритмопластического отделения, которое с осени было расформировано.

Такой финал был предопределен всем ходом развития хореографического искусства в стране. К середине 1930-х годов все направления (кроме классического танца и сценического народного) были объявлены «вне закона». Позняков проработал дольше других (отчасти благодаря поддержке директора школы и

одного из основателей труппы «Остров танца» Е.В.Яворского) и умер своей смертью в 1941 или 1942 году.

Судьба самого Яворского оказалась более трагичной. Придя в Секцию художественного движения Центрального парка культуры и отдыха, Е.В.Яворский, как указывалось выше, пытался наладить научную работу в ее Методической хореографической лаборатории, отчасти продолжавшую ту, что велась в ГАХН. Он проводил обсуждения танцевальных программ, организовывал выставки. Одновременно Яворский выступал и в качестве режиссера большинства спектаклей отделения классического танца, работая, как правило, с балетмейстером А.В.Шатиным. Шатин возглавлял отделение и стал одним из трех (наряду с Яворским и Позняковым) руководителей школы и театра «Остров танца».

Яворский был либреттистом и режиссером-постановщиком трех спектаклей «Острова танца» — балетов «Волшебная флейта» (1934) и «Марко Бомба» (1936) и оперы-балета «Кашей Бессмертный» (1935).

«Волшебная флейта» и «Марко Бомба» являлись переделкой известных старых балетов. Первый имел прототипом спектакль 20-х годов XIX века и более поздний, 1892 года, с музыкой Р.Дриго, которая была сохранена в постановке «Острова танца». Второй, хотя и повторял основные сюжетные перипетии одноактного балета, поставленного Жюлем Перро в 1854 году, был переработан полностью (С.А.Халатов написал даже новую музыку). В обоих случаях разыгрывались веселые спектакли, изобилующие остроумными комедийными, подчас на грани буффонады эпизодами, в которых участвовали многочисленные как главные, так и эпизодические персонажи. Некоторые из них были заново придуманы Яворским и работавшей вместе с ним «ассистентской группой» учащихся. Каждому, даже самому неподготовленному участнику представления находилось дело: в танцевальных номерах (которые ставил Шатин), мимических сценах, цирковых эпизодах, при построении декораций, создании костюмов, исполнении бутафорских вещей.

Ставя оперу-балет «Кашей бессмертный», Яворский преследовал цель создать «синтетический» спектакль, осуществив тем самым идею, которая давно его занимала. По-видимому, многое ему удалось. Все было подчинено единому замыслу — танцы, которые под руководством Яворского ставила В.Я.Шабшай, декорации и костюмы, которые создали Е.Б.Эгиз и И.С.Манухина, строго придерживаясь его указаний. В противоположность балетным комедиям, где господствовал традиционный для балета номерной принцип (т.е. танцы и мимические сцены существовали раздельно), в «Кашее» удалось достичь их слияния. Как вспоминала Эгиз, «роли проживались драматически, но в танцевальном изложении». Средствами характеристики персонажа служили одновременно музыка, текст арий, телодвижение, мимика, костюм, а также маски, игравшие немалую роль в спектакле. Так, маска Кашея становилась элементом оформления, появляясь на костюмах, на декорациях подвала-погребца, где томился Буря-Богатырь, на запертых огромным замком воротах. Кашей представлял мертвенно серо-зеленым, с руками, удлинненными крючковатыми пальцами, точно когтями. «Это колдун-заклинатель. Он старается обольстить Аленушку; не путать ее, а завлечь, уговорить. Улещивает, кружится вокруг нее с притопом. Движения — острые, угловатые, порывистые, с прыжками и остановками. А старость подступает под коленки»<sup>25</sup>. Кашеевна — черная с золотом: обтягиваю-

шее тело черное платье, сзади удлиненное; небольшой шлейф, как хвост у змеи; при движениях ярко-красная подкладка мелькала, точно языки пламени. Она передвигалась мягко, вкрадчиво, хищно, ступая с пятки на носок, и собирала яд, плывя на полусогнутых ногах вокруг цветов, прячась за ними. Аленушку, которая в балете заменила Царевну, постановщик изобразил крестьянкой и характеризовал с помощью движений, близких русской пляске. В сцене метели она появлялась среди девушек в белых сарафанах с лицами, закрытыми вуалями, чьи фигуры просматривались нечетко, потому что в это время бил фонтан-занавес. «Выплывала из-за их групп на пуантах и шла на публику, раздвигая белое наваждение волшебного вихря с протянутыми как бы в мольбе руками»<sup>26</sup>.

Яворский оказался самым молодым из трех руководителей театра «Острова танца» — в 1933 году, когда он пришел в театр, ему исполнилось всего 33 года. Он был талантлив, изобретателен, эрудирован и полон энергии. Нет сомнения, что в его замыслах было создать еще не одну новаторскую постановку, продолжить исследования в области танца и кино, писать статьи. Но в 1936 году всем мечтам пришел конец. Евгений Викторович Яворский был арестован, сослан на пять лет на Колыму, где и умер два года спустя.

Имя Е.В.Яворского исчезло с афиш «Острова танца», вместе с Н.С.Позняковым ушли и его спектакли. Наряду с именами многих сотрудников ГАХН, тоже репрессированных либо лишенных возможности продолжать свои исследования, их имена были вычеркнуты из истории науки. Вместе с хореографами, руководителями закрытых, преданных анафеме танцевальных студий они были забыты и историками танца. Сейчас многое утеряно безвозвратно: пропали все фильмы, созданные в ГАХН, запечатлевшие танцевальные выступления студий и эксперименты исследователей, большинство фотографий, многие тексты. Но сохранившиеся материалы — в архивах ГАХН и «Острова танца» (оба в РГАЛИ), у родственников, учеников, исполнителей — позволяют сейчас, более чем через полвека, вспомнить о сделанном ими.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об А.И.Ларионове и А.А.Сидорове см.: *Николетта Мислер*. Хореологическая лаборатория ГАХН. — Вопросы искусствознания. XI (2/97). С.61.
2. РГАЛИ. Ф.941. Оп.1. Ед.хр.8, л.132.
3. *Седова Г.П.* Николай Степанович Позняков. Рукопись. Архив Е.Я.Суриц. Благодарю Г.П.Седову за то, что она написала по моей просьбе свои воспоминания о Познякове.
4. *Серова О.В.* Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.—Л., 1947. С. 82.
5. РГАЛИ. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.433, л.15.
6. Там же. Л.16.
7. Воспоминания Е.Б.Эгиз. Личный архив И.С.Манухиной. Благодарю И.С.Манухину, любезно предоставившую мне сохраняемые ею материалы.
8. РГАЛИ. Ф.971. Оп.10. Ед.хр.433, л.15.
9. *Белый Андрей*. Между двух революций. Л., 1934. С.244.
10. РГАЛИ. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.483, л.14.
11. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.12, л. 5, 11, 18—21, 26—29.
12. Бюллетени ГАХН. 1925. №1. С.37.
13. Там же.
14. *Яворский Е.В.* Автобиография (примерно 1930 года). Архив сестры Е.В.Яворского Н.В.Яворской. Благодарю сестер Е.В.Яворского — ныне покойную Нину Викторовну и Галину Викторовну, позволивших мне воспользоваться материалами их архива.

15. Из воспоминаний Н.В.Яворской.
16. Приложение к автобиографии Е.В.Яворского, написанное женой Яворского Е.Б.Эгиз.
17. Художественный дневник. — Красная газета (вечерний выпуск). 24 апреля 1923. №91 (172). С.3
18. Из воспоминаний Н.В.Яворской.
19. Сохранились стенограмма и подробные тезисы доклада в архиве ГАХН: РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.5, л.26, 43, 46—47.
20. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.5, л.43—45.
21. Ознакомиться с подробными описаниями спектаклей как Познякова, так и Яворского можно по моей статье: *Elizabeth Souritz. Moscow's Island of Dance.* — *Dance Chronicle.* 1994. V.17. №1. P.1—92.
22. Воспоминания Е.Б.Эгиз. Рукопись хранится в архиве семьи Яворских. Е.Б.Эгиз была художницей спектаклей «Руслан и Людмила» и «Кашей Бессмертной».
23. Воспоминания Е.Б.Эгиз.
24. *Туркельтауб М.* Смотр искусства танца. — Клуб. 1935. №8. Апрель. С.58.
25. Воспоминания Е.Б.Эгиз.
26. Там же.