

Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И.

## Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика

**Аннотация:** Предметом настоящего исследования является феномен музыкального движения, рассматриваемый в трех аспектах: как метод эстетического воспитания, как практика культурно-исторической психологии и как художественная практика нового типа. Предпринята попытка осветить «биографию» метода музыкального движения и студии «Гептахор» в культурно-психологическом ключе. Возникшее изначально «по вдохновению», найденное интуитивным путем, музыкальное движение со временем оформляется в стройную систему, метод, который стремится к порождению живого непосредственного чувства – эмоционально-двигательного отклика на музыку. Музыкальное движение в своей практике выявляет лик человека и возрождает явление хора как единства личностей, индивидуальностей. Настоящее исследование выполнено в гуманитарном ключе, основу его методологии составляет принцип диалогичности (М.М. Бахтин), нашедший оригинальное воплощение в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского. Музыкальное движение является уникальной и неповторимой практикой, имеющей свое собственное направление, место в культуре и линию развития. Полифоничность человеческой культуры находит свое воплощение в феномене музыкального движения. Его специфика, определяемая как целостность подхода, проявляет себя буквально во всех аспектах практики. Но, возможно, самым удивительным и одновременно решающим моментом является то отношение к духовным, «классическим» ценностям, которое мы встречаем в музыкальном движении. Стремление к возвышению души человека через музыку составляет ее суть и смысл.

**Review:** The subject under review of the present article is the phenomenon of musical movement being viewed in respect of the three aspects: as the method of esthetic education, as a practice of cultural-historical psychology and a new type of art. The researcher makes an attempt to cast light on the 'biography' of the method of musical movement and the studio Heptachoir in terms of cultural psychology. Musical movement was first created by inspiration and intuitively but later it acquired a coherent system and turned into a method that strives for generation of an emotional response to music in a form of a movement. Musical movement discovers the face of human and revives the phenomenon of choir as the unity of personalities and individualities. The present research was carried out in terms of the humanities and the research methodology was based on the dialogism principle offered by Mikhail Bakhtin and developed by Lev Vygotsky in his cultural-historical psychology. Musical movement is a unique and one-of-a-kind practice that has its own targets, place in culture and pat of development. Polyphony of human culture is very well expressed in the phenomenon of musical movement. Peculiarities of musical movement come out literally in all aspects of musical movement practice. However, the most amazing and crucial aspect is the attitude to spiritual, or 'classical' values in musical movement. Aiming for the rise of the human soul trough music is the essence and meaning of musical movement.

**Ключевые слова:** культура, диалог, психология искусства, образ человека, пластический канон, музыкальное переживание, импровизация, музыкальное движение, музыкально(вокально)-пластическое действие, хор, лик, Гептахор.

**Keywords:** culture, dialogue, psychology of art, image of human, plastic canon, musical experience, improvisation, musical movement, musical (vocal) plastic action, choir, face, Heptachoir.

А.М. Айламазьян

**Музыкальное движение:  
педагогика, психология,  
художественная практика**

*К 100-летию музыкального движения*

**М**ы открываем серию публикаций, посвященных практике музыкального движения и ее столетней истории. Музыкальное движение является традицией, которая по праву может считаться культурным наследием и достоянием нашей страны. Это уникальное направление свободного импровизационного танца сумело пережить периоды гонений и показало свою жизнеспособность во времена духовных кризисов.

Музыкальное движение возникло в студии «Гептахор», которая вела свою деятельность в начале прошлого века в С.-Петербурге, потом Петрограде и Ленинграде. Годом основания студии считается 1914, закрыта государственная студия «Гептахор» была в 1934 году. Однако разработанная студией система движения и подход к обучению музыкально-двигательной импровизации, названные студией *методом музыкального движения*, не были утрачены и нашли свое широкое применение в области эстетического воспитания и развития детей в 40-50-ые годы прошлого века. Силами педагогов-энтузиастов под руководством Стефаниды Дмитриевны Рудневой создавался материал для занятий, разрабатывалась методика, печатались учебные пособия. Во времена оттепели ученицей С.Д. Рудневой Эммой Михайловной Фиш была открыта студия «Смотрите, музыка!», ставшая ярким явлением в истории 60-х. В это же время к работе над осмыслением метода музыкального движения были привлечены психологи. На факультете психологии МГУ им. М.В.Ломоносова был организован семинар по музыкальному движению, который вела С.Д. Руднева, а ее ученики занимались с детьми в Доме культуры МГУ. Экспериментальные занятия с детьми велись и на площадках Института дошкольного воспитания. В 80-ые годы другая ученица С.Д.Рудневой Ольга Кондратьевна Попова в течение многих лет вела факультатив по музыкальному движению в Институте имени Гнесиных. Начиная с 90-х годов музыкальное движение выходит из «подполья», открываются студии и центры, в



А.М. Айламазьян © М. Бурыгин

которых преподается музыкальное движение для детей и взрослых, в том числе для пожилых людей и детей с особенностями развития.

Интерес у специалистов к практике музыкального движения всегда был неизменен, как неизменна и та высокая оценка, которая ей давалась. Музыковеды, музыкальные педагоги, психологи, философы обращали внимание на *целостный подход к человеку*, свойственный практике музыкального движения, на *полное слияние движения с музыкой*, на удивительную *органичность и неповторимость каждого участника*, всех занимающихся.

Что же такое музыкальное движение? Педагогика будущего? Новая психологическая практика? Область художественного творчества, доступная непрофессионалам? Новое театральное искусство? Справедливо каждое из утверждений, по-своему отражающее один из ликов практики, одну из ее сторон. Но только в своем *единстве* они создают уникальный **феномен «музыкального движения»**,



Этюд «Птички» на музыку  
К. Черни.

Постановка

Аиды Айламазьян.

С.-Петербург, 1998.

© «Гептахор» / А. Удалов.

занимающий свое место в отечественном и мировом культурном пространстве.

Музыкальное движение **как метод эстетического воспитания** стоит в одном ряду с такими системами, как ритмика Э. Жак-Далькроза, элементарное музицирование К. Орфа, система музыкального воспитания З. Кодая и др.

**В области обучения** подход музыкального движения соотносим с принципами активных методов обучения, а также с теми идеями, которые развиваются в *школе культурно-исторической психологии* в работах Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, П.Я. Гальперина и др. Музыкальное движение расширяет горизонты культурно-исторической психологии, предлагая метод обучения музыкально-двигательной импровизации и организации эмоционального отклика на музыку, эмоционального восприятия музыки. По своей систематичности, продуманности и глубине оно далеко превосходит имеющиеся аналоги в отечественной и мировой практике.

Наконец, **как художественная практика нового типа** музыкальное движение прямо смотрит в XXI век. Связи музыкального движения с поисками, которые велись в театральном искусстве в XX веке, можно хорошо проследить. Так же, как система К.С. Станиславского, оно направлено на создание психотехники театральной игры – в данном случае танцевального и пластического действия. Во

главу угла музыкальное движение ставит *«работу над собой»*, превращая ее в главный *инструмент психотехники переживания*. Так же, как в биомеханике В.Э. Мейерхольда, в музыкальном движении создается система выразительного движения, разрабатывается *техника выразительного движения*. Идеи музыкального движения близки театральному эксперименту Ежи Гротовского, его поиску нового сценического существования, требующего *полноты личного присутствия* актера «здесь-и-теперь». В современном художественном пространстве стала ярко себя проявлять тенденция к соединению усилий профессионалов и непрофессионалов, к коллективному творчеству. Музыкальное движение так же возникло как *искусство, позволяющее каждому участвовать в художественном процессе*.

Однако при всех переключках и параллелях музыкальное движение остается **уникальной и неповторимой практикой**, имеющей свое собственное направление и линию развития. Специфика музыкального движения, определяемая как целостность подхода, проявляет себя буквально во всех аспектах практики. Но, возможно, самым удивительным и одновременно решающим моментом является то отношение к *духовным, «классическим» ценностям*, которое мы встречаем в музыкальном движении. Стремление к *возвышению души человека через музыку* составляет ее суть и смысл.



А.В. Ганешин  
(1928 – 2013)

**Вступительное слово на открытии Фестиваля «Терпсихора в Тавриде – II»,  
Херсонес, 2008**



А.В. Ганешин.  
Херсонес, 2008.  
Фото из архива М.А. Ганешинной

Да, действительно я находился в последнее время в среде тех, кто будет вам сегодня представлять свое искусство. И, к сожалению, несмотря на все мои причастности в Москве к архитектуре, я здесь впервые. Я очень рад, что это было поводом попасть сюда, куда дотянулась Античность и оставила здесь удивительные следы своего расцвета.

Мне хотелось высказать буквально несколько построений в отношении этих связей. Дей-

ствительно, Античность дала нам познание единства и гармонии мира: именно свободное общество, которое тогда сформировалось на базе рабства, однако дало гражданам или, скажем так, обитателям античного государства, такие возможности <другим?> быть свободными, т.е. проявить свою индивидуальность. Это значит познать самое себя, свою индивидуальность, и путем познания своей индивидуальности познать и свою причастность к обществу, ко всем <людям>. Когда общество свободно от тех или иных забот, которыми связано общество более поздних эпох, это давало возможность одновременно, развивая индивидуальность, развивать и *общности индивидуальностей*, потому что только тогда она и проявляется, когда есть эта общность.

Здесь довольно ясно прослеживается та закономерность, на которой и держится Вселенная, ее единство в ее гармонии, а гармония не проявляется вне движения – это определенное, скажем так, динамическое равновесие. А движение только <тогда и> возникает, когда есть противодействующие силы, т.е. оно возникает в преодолении. И вот эта закономерность движения, порождающего гармонию и единство, она именно связана и с преодолением.

Теперь если коснуться памятников Античности, то именно Античность породила так называемые архитектурные ордера, т.е. закономерности, гармонии разных соотношений (это я так все упрощаю). И вот в архитектуре, казалось бы, нет движения физического, но на самом деле оно в скрытой форме присутствует во взаимодействии и направленности сил. <?> И на этом построена структура классической архитектуры (это колонны, балки и все прочее), которая как раз и <соз>дает образ этого взаимодействия, <пере>дающего ощущение преодоления тяжести. Эти ордера строятся на разной степени этих преодоле-

ний, создаются более мощные и более облегченные пропорции, и все эти пропорции были очень обстоятельно уже осознаны и проработаны и дали такой задел для будущих эпох возрождения этих направлений в классической архитектуре. Я не читаю сейчас лекцию по истории, теории и т.д. – просто напоминаю, чтобы мы все могли как-то соединить архитектурную страницу Античности с теми видами ее проявления в музыкальном движении: это закономерности, которые были разработаны на ощущении, на понимании *живого* начала и естественного взаимодействия, проистекающего из единства природы и человека. И мы знаем, насколько мы не можем видеть, как это проявлялось в действиях самих участников того времени, но мы знаем скульптуру, запечатлевшую мгновения этих движений – как они гармоничны! – и мы видим гармонию еще и в архитектуре.

Но эти отработанные четкие соотношения пропорций и т.д. затем возрождались уже в ином общественном пространстве, и тогда в большей степени воспринималась уже как бы внешняя сторона этого внутреннего взаимодействия, внутреннего, скрытого движения усилия, направленности противоположных сил. И поэтому уже в классические, более поздние эпохи, помимо тех новых динамических находок, в том числе в архитектуре и других искусствах, в какой-то степени схематизировалась эта закономерность, порожденная *живым* ощущением взаимодействия. И затем, как известно, это несколько раз возрождалось, повторялось, и уже в XIX веке (это уже был псевдоклассицизм и т.д.) брали чисто внешние формы, хотя опять же талант архитектора мог породить свое интересное, динамичное и живое ощущение архитектуры. В архитектуре, как мы знаем, в конце XIX – начале XX века появился так называемый модерн, потом современный модерн <?>, в котором, видимо, архитекторы пытались вернуться к природе, каким-то истокам, понимаемым так, как это тогда было возможно. В архитектуру вводилась растительная тематика: не в орнаментально схематизированном виде, а как *живое*, как живая составляющая архитектуры.

И в этот же период появляется и то, о чем уже было сказано <предыдущими выступающими><sup>1</sup>: движение, самовыражение через движение *музыкальное*, в том числе и <на> классическую музыку, которая формировалась в XVI –

XVIII веках. Тогда именно в самом музыкальном материале были найдены свои устойчивые закономерности, передающие это развитие, динамику взаимодействия, но уже в большей степени отражающие взаимодействие между людьми, их внутренние взаимоотношения. Гармонию этих взаимоотношений выражала все в большей и большей степени эта музыка.

И поэтому эти два истока, которые вышли из *живого материала* и потом были выстроены уже в определенные четкие *структурные системы*, они тут как бы сливаются в *единое*.

И очень важно теперь, в завершение, сказать о том, что именно умение найти в себе естественное начало, вытекающее от наших изначальных корней в культуре и в природе, изначальное ощущение *себя в природе и культуре* и того, как выразить свою индивидуальность, естественно сливает людей в какие-то коллективы, потому что корни общие. Потому что, если они <корни> естественны, индивидуальность обязательно рождена естественной основой, на которой вызревает эта внутренняя свобода.

И поэтому сегодняшние участники, которые в высшей степени индивидуальные личности, занятые совершенно разными делами и профессиями, иногда и не музыкальными в основе своей, а пришедшие туда к этой музыке и этому движению, они сливаются в *единое* такое, как бы это по-гречески, *сообщество*, не теряя своей *индивидуальности*. А ведь в значительной степени классическое в общепринятом понимании искусство как бы угнетает индивидуальность своими общими закономерностями. Даже столь развитое искусство танца, которое выражено в балете, требует очень жесткой внутренней расписанности всех движений и действий, и оно так или иначе неизбежно сковывает. Там все взаимодействие построено на правилах этого взаимодействия. А здесь, мне кажется, это взаимодействие она <танцовщица?> рождает совершенно естественно, как в народном танце: там никто никого не учит, как точно поставить ногу, построить жест и т.д. Оно вытекает из естественного общего настроения, общих исходных корней, и это дает гармонию народного движения, народного танца, мне кажется. И вот сегодня, по-видимому, можно сказать, тоже такой эпизод, когда студийцы как раз воплощаются в этот народный танец и тем самым как бы иллюстрируют нам эту естественность каждой индивидуальности, естественность совместного действия.

<Расшифровка записи – Ташкеева Е.И.>

<sup>1</sup> Речь идет о студиях свободного танца, возникновение которых в России было вдохновлено искусством Айседоры Дункан. – Е.Т.



А.М. Айламазьян

**Ольга Кондратьевна Попова – педагог музыкального движения**



*О.К. Попова. Дмитров, 1950е гг.  
Фото из архива О.К. Поповой*

Подготавливая публикацию к печати, мы много беседовали с Екатериной Игоревной Ташкеевой. Образ Ольги Кондратьевны вставал передо мной зримо, мне хотелось передать ее интонации, слова, мысли, особый строй ее личности.

Наверное, я была пристрастной, но как быть беспристрастной к человеку, которого

называешь своим Учителем, который дал тебе вторую жизнь. Обычно диалог, начатый при жизни, не кончается и после смерти Учителя, он происходит в глубине твоей души, иногда просишь совета, поддержки, а иногда стоишь перед строгим взором и ждешь приговора.

А взгляд Ольги Кондратьевны был действительно строгим, серьезным и пронизательным. Умела видеть потаенные движения души, удивительно тонко чувствовала эмоциональное состояние человека и умело пользовалась рычагами, помогающими человеку раскрыться, высвободить «настоящее» в себе.

Бескомпромиссная, сильная, яркая, талантливая – как было ей вписаться и вместиться в советскую и постсоветскую жизнь! Бездарность и серость людей рядом с ней становилась такой заметной, такой очевидной, что невозможно было ее прикрыть ученостью, должностью, профессионализмом. А она не щадила: вопрос ставила

всегда прямо и по существу, обнажая лукавство, выверты, притворство, безграмотность, поверхностность. А ведь у Ольги Кондратьевны не было Университетов за плечами, откуда такая острота ума, ясность мысли, точность слова? Все было в ней не выученное и не вымученное, а какое-то природное, исконное, какое-то народное.

И она к этой простоте и правде, естественности людей вела. Она говорила: «будь живой», отвергая позерство, жеманство, сухой форма-

лизм. Могла расположить человека, и тогда становилась такой родной, близкой, а на уроках тепло буквально исходило от нее, и в поле этого излучения ты купался и резвился как ребенок, душа ликовала, грелась, ласкалась, трепетала. Опыт совместного танца забываем, прикосновение, мягкость рук, почти невесомость, легкость движения, загадка, тайна обаяния.

С ней было все интересно: гулять по улице, смотреть на окружающих людей, разглядывать фотографии, картины, совсем какие-то бытовые предметы, говорить о книгах, обо всем на свете. Ее взгляд и мнение были неожиданны, небанальны, она видела какую-то энергетическую сущность живого.

Об этой способности видеть живое надо говорить особо, потому что она определяет многое в мировоззрении Ольги Кондратьевны, в ее словах и в способе понимания своей работы. Иногда мне казалось, что она воспринимает мир магически, и идет это не от головы, а глубоко изнутри ее существа. Вещи и идеи обладали для нее силой, они несли на себе память касавшихся их рук, память об их обладателях, от них шли послания и энергии. Музыка для Ольги Кондратьевны являла собой квинтэссенцию таких сил, была прямым излиянием благодати. Ольга Кондратьевна неоднократно подчеркивала, что музыка открывает другой мир, но очень важно понять, что за музыка перед тобой, откуда она идет, из какого мира. К подбору музыки для уроков музыкального движения Ольга Кондратьевна относилась очень строго, не допускала музыкальных произведений, которые несли в себе духовный упадок, дисгармонию и болезнь. Она так и говорила: это призыв к болезни. Весь урок был направлен на подъем душевных и духовных сил, прививал любовь к здоровью, душевному и физическому.

А нам, людям современного мира, действительно любовь к здоровью и душевной гармонии, красоте и покою надо прививать, а пристрастие к безобразному, извращенному и деструктивному – из себя изгонять. Ольга Кондратьевна не щадила учеников, когда видела в их движении, да и в жизни, проявление душевного упадка, уныния, отчаяния, самолюбования или пустого позерства – все это она называла кривлянием, «хлипью», «свернутостью», «скукоженностью», «женской неудовлетворенностью», и никакими ссылками на самовыражение ее было не провести. Она требовала не самовыражения, а душевной работы, просветления всего существа через ка-

сание, прикосновение к музыке. Здесь Ольга Кондратьевна стояла крепко и нестигаемо. Когда в 90-ые годы на нее обрушилось «современное искусство», в том числе танец-модерн, ее оценка была весьма категоричной: не туда пошли, зашли в тупик.

Ах, какой соблазн, какие слова: свободное тело, свободное самовыражение. Ведь мы все так жаждали свободы, хотели отмены советского режима, поддерживающего в людях ложь и посредственность. И вот долгожданная свобода! И... встреча с искусством, в котором присутствует настоящий культ безобразного, человек и человеческое растоптано, и говорится много «умных» слов в оправдание содеянного. Ольга Кондратьевна такую свободу не принимала и называла вещи своими именами, она подчеркивала, что опасно замыкаться на теле (как бы его при этом не понимать), дух человека телесное преобразует, преображает, и в этом состоит путь музыкального движения, а не в раскрепощении только телесных аспектов человеческой жизни.

Тело человека, его движения – средство, а не самоцель, но средство должно быть совершенным для выражения тончайших душевных движений, музыкальных переживаний. Как хорошо настроенный инструмент, оно должно откликнуться на вибрации музыки и «зазвучать» в ответ. Вопрос техники музыкального движения чрезвычайно волновал Ольгу Кондратьевну, и она редко бывала довольна увиденным. Планка стояла очень высоко. Никогда не забуду меткого замечания по поводу одного выступления: «Покушение с негодными средствами». Это отрезвляло, опускало на землю и не позволяло как-то облегченно относиться к нашей работе. А опасность такая есть, и та критика, которая слышится со стороны балета в адрес «босоножек», часто обоснована: однообразие и примитивность выразительных средств. Ольга Кондратьевна пыталась показать, к чему надо стремиться, какой изощренной, необычной, утонченной и мощной должна быть наша техника, как точны средства выразительности.

Ее отношение к сценическому показу музыкального движения было скорее отрицательным. И не только техническая неподготовленность была причиной. Ее смущал сам факт «открытости» исполнителя как состояния, к которому она целенаправленно стремилась и которого добивалась на уроке. Для нее это было самым ценным в занятиях, условием наполненности движения, условием музыкаль-

## Художественная культура и творчество

ного переживания, но такую обнаженность чувств трудно сохранить на публике, она может быть противоестественна или опасна для человека, не готового к прилюдной исповедальности. Вопрос серьезный и известного однозначного ответа на него нет. Очевидно, что люди, выходящие на сценическую площадку с такой «открытостью», должны быть хорошо подготовлены и обладать психологической, личностной зрелостью и здоровьем. А вот то, что происходит с человеком на уроке, было для Ольги Кондратьевны более значимо и бесспорно: реальное воздействие на душу, приведение человека к целостности и полноте, включение подсознательных, интуитивных механизмов восприятия и чувствования. И все это может происходить только при кропотливой и правильной работе, в которой отсутствует нацеленность на немедленный внешний результат, в которой отсутствует деление на «звезд» и остальной ансамбль, на солистов и кордебалет. На уроках музыкального движения должна выращиваться другая система ценностей.

Можно сказать, что Ольга Кондратьевна переставила акценты: если для С.Д. Рудневой высшим устремлением была художественная работа, которую можно было выносить на сцену, то Ольга Кондратьевна считала самым важным опыт, полученный отдельным человеком на занятиях. Только такой опыт может привести к реальным изменениям человека.

Ольга Кондратьевна была мастером урока в самом высоком смысле этого слова. Работала она так виртуозно, что создавалось впечатление какого-то естественного и легко организованного процесса, как будто педагог ничего не делает. В особенности поражало, когда в работе с детьми на уроке не было слышно дисциплинарных указаний, никаких окриков, педагог говорил почти шепотом, дети точно и бесшумно передвигались по залу, следуя за музыкой. Что это?! Ольгу Кондратьевну обвинили в гипнозе – было и такое в ее жизни. Человеческие отношения в коллективе (тогда это был клуб «Орленок» при МГУ имени М.В. Ломоносова) – вещь сложная, и не будем разбираться в их перипетиях; возможно коллеги (включая С.Д. Рудневу) действительно не смогли понять того, что она делала, им казалось это невероятным.

Честно говоря, не понимаю, о чем могла идти речь: гипноз предполагает введение людей в определенное состояние, для его оценки требуется медицинская и психологическая

экспертиза. Если же речь идет о подавлении воли ребенка, каком-то запугивании, через которое достигается послушание, то это прямо противоречит тому результату, которого она добивалась на уроке – тонкому следованию за музыкой, тонкому управлению движением, подчиненным музыке. В состоянии подавленной воли и суженного сознания такие регуляционные и самостоятельные задачи решить невозможно.

Движение под гипнозом, в том числе танцы под гипнозом, описаны в литературе и изучались еще в конце XIX века. Такая характерная деталь: в них отсутствует эмоция радости. Ну и, наконец, для объективности картины можно напомнить, что работа Ольги Кондратьевны проходила на глазах многих профессиональных психологов и педагогов. (Достаточно вспомнить, что в течение нескольких лет Ольга Кондратьевна вела занятия с детьми в Институте дошкольного воспитания, занятия проходили как открытые уроки, до сих пор участники тех семинаров вспоминают о полученных впечатлениях, среди них наши известные методисты и психологи).

В 80-е годы по просьбе С.Д. Рудневой Ольга Кондратьевна стала вести факультатив музыкального движения в Гнесинском институте с преподавателями и студентами. Занятия регулярно проходили в течение восьми лет и получили самую высокую оценку у профессорско-преподавательского состава (можно назвать постоянную участницу семинара, заслуженную артистку РФ, профессора Марию Степановну Гамбарян).

Ольгу Кондратьевну приглашали работать вместе и известные педагоги-музыканты, которые занимались ранним обучением игре на музыкальных инструментах (например, А.Д. Артоболевская), обучением вокалу (Д.Е. Огороднов), психологи и логопеды, работающие с больными детьми (Ю.Б. Некрасова) и многие другие. Отказывалась, уходила, когда видела несовместимость со своей работой и неприемлемость того, что делалось с детьми. Так, отношение к Ю.Б. Некрасовой, применявшей гипноз в работе с подростками и взрослыми, было резко отрицательным. И А.Д. Артоболевскую не пожаловала – увидела умелое натаскивание одаренных детей, очень для них вредное и ненужное.

Ольга Кондратьевна была не гипнотизером или фокусником, а гениальным педагогом, овладевшим в совершенстве методом музыкального движения и сумевшим раскрыть его потенциал. Сама она старательно подчерки-



вала, что ее работа – не результат какого-то таинственного наития, а следствие хорошо продуманных и обоснованных методических приемов. Она неоднократно повторяла, что музыкальное движение – это система, метод.

В основе мастерства Ольги Кондратьевны лежало видение душевных движений человека, необыкновенно тонкое и пронизательное их понимание. А, с другой стороны, она достигла такого глубокого постижения музыки, когда сложные интонационные процессы и музыкальные смыслы открывались прямо и непосредственно в восприятии. Когда ее спрашивали, как это возможно, она неизменно отвечала, что музыка ей «открылась» в музыкальном движении, *в работе над собой*.

Удивительной была и способность подводить человека к переживанию музыки. Как будто точно следуя методическим указаниям С.Д. Рудневой, она в совершенстве владела приемами проведения урока. Механической работы над движением или музыкой у О.К. не было никогда, простейшие упражнения выполнялись на большом эмоциональном накале, с полной отдачей. Любовь у нее к тренажу была искренней, и она открывала его секреты как величайшее таинство.

Глубокая погруженность в музыку далека от эмоциональной избыточности и от холодной аналитичности. Сколько было таких Сцилл и Харибд, между которыми надо было проплыть: уйти от заикленности на своих переживаниях, перестать зависеть от оценки окружающих и не работать на публику, повернуться к другому, перестать всем навязывать себя, довериться, избавиться от страха, научиться существовать для музыки. Самым главным итогом работы Ольга Кондратьевна считала то осознание необходимости «работы над собой», которое приходило в ходе занятий. Не просто телесное совершенствование, а внутренний, душевный труд – к этому вела Ольга Кондратьевна своих учеников. Она учила *овладевать* своими состояниями готовности к восприятию музыки, вскрывая пласт психологической работы внутри практики музыкального движения. С.Д. Руднева писала в своих работах о формировании *готовности* к восприятию музыки. Такую задачу и цель обучение редко ставит, с точки зрения дидактики привычно формировать навыки и знания, здесь же ситуация открытая, речь идет о способности породить незаданное движение, т.е. подразумевается самостоятельность и творческое восприятие музыки.

Вопрос о том, как прийти к такой готовности, оставался в значительной степени открытым. Ольга Кондратьевна хорошо разглядела те внутренние, психологические препятствия, которые мешают человеку дать двигательный ответ на музыку, и процесс овладения состоянием включенности в музыку приобрел ощутимые формы, наполнился содержанием. Ольге Кондратьевне нравился термин «состояние» как характеристика целостности человека. Можно говорить о состоянии включенности в музыку, об особом душевно-приподнятом состоянии, состоянии сосредоточенности и собранности всех душевных сил, актуализации предельных возможностей. Еще раз хочется повторить: работа по овладению своим состоянием велась не рядом с музыкальным движением, не рядом с музыкой, а внутри двигательного ответа на музыку. Ольга Кондратьевна неоднократно демонстрировала, как подсказка содержится внутри музыкального произведения, трансформирующего эмоции человека.

Нельзя не затронуть в связи с обсуждаемой темой и такого вопроса: как изменяется в целом человек, занимаясь музыкальным движением, распространяется ли «работа над собой» за пределы урока и класса. Ольга Кондратьевна считала, что личность человека едина, «работа над собой» – это реальный жизненный процесс, он происходит и в повседневной жизни. Как-то, обсуждая Айседору Дункан, я спросила: но ведь Дункан в творчестве и в жизни разная, как это совместить? Ольга Кондратьевна была неумолима и непреклонна: «Айседора не стояла на пути, и в этом ее трагедия». Возвращались к теме не раз: личность в искусстве и в обыденной жизни, вечная тема «гения и злодейства». Со слов Ольги Кондратьевны, Стефанида Дмитриевна была склонна разделять человека в творческих проявлениях и в его личных отношениях, сама же Стефанида Дмитриевна была человеком чрезвычайно цельным и ясным, прямолинейным и увлеченным, жизнь ее, внятная и последовательная, с четкой нравственной позицией, без остатка была отдана любимому делу.

О себе Ольга Кондратьевна говорила так: «Учись у меня на уроке, в жизни я обыкновенная, тут у меня учиться нечему». Это не означает, что она эту ситуацию легко принимала, она хотела таким образом подчеркнуть свое человеческое несовершенство. А в уроке оно преодолевалось, и проявлялось лучшее, высшее. Ольга Кондратьевна себя

## Художественная культура и творчество

целенаправленно изменяла и рассказывала об этом. Она не скрывала, как тяжело дается ей смирение, как больно ранит непризнание или неупоминание ее имени учениками и коллегами. Имея от природы сильный, лидерский характер, владея ораторским искусством, она могла сделать комсомольскую карьеру (предложения такие к ней поступали). Отказывалась, выстаивала.

Когда я спрашивала, как же удавалось Вам столько работать в школе, тащить колоссальную нагрузку и одновременно воспитывать детей, ухаживать за мужем, нести весь бытовой пласт жизни, она отвечала просто: «Сильная была». И семья получилась большая, дружная, с глубокими человеческими привязанностями и взаимными обязательствами, и скрепляющим центром этой семьи была Ольга Кондратьевна, ее энергия, забота, мудрость.

Нельзя понять Ольгу Кондратьевну, не зная ее мучений и борений с собой, преодолений. Можно сказать, что это был добровольный отказ от «применения силы» в пользу сострадания, жалости (а характер был мощный, волевой). А ведь начинала Ольга Кондратьевна как комсомольский вождь, убежденный в коммунистических лозунгах и идеях. Представьте себе, какая эволюция была проделана!

Ольга Кондратьевна пришла и к религии, вере. Она крестилась (не будучи уверенной, что была крещена в детстве), венчалась со своим мужем уже в преклонном возрасте (по просьбе детей, захотевших быть «законными»), каждый день читала молитвы, однако не помню, чтобы часто ходила в храм (возможно, ей было физически сложно, в последние лет десять ей было тяжело пользоваться транспортом). Не знаю. Ее отношение к церкви не могу назвать простым и до конца сформированным. Будучи человеком очень умным и наблюдательным, она хорошо различала притворство, ханжество, ограниченность в людях, не взирая на их сан и положение. Однако к самой религиозной культуре отношение было благоговейное. И там, где видела душевную чистоту и простоту, духовную ясность, всегда отмечала эту просветленность облика человека, даже его благодатность.

Она удивительно видела и понимала лица людей, и в ее комнате было много чудесных фотографий, репродукций и, конечно, ликов на иконах. Она понимала, что такое «лик» человека. На лице самой Ольги Кондратьевны отражались и бурный, бушующий темперамент, и лучащаяся доброта, сила натуры и

эмоциональная отзывчивость, сосредоточенность и живость одновременно.

Ольга Кондратьевна жила трудной, достойной и скромной жизнью. Вот отдельные факты ее биографии: репрессированные родители, детство в детском доме, работа пионервожатой сначала в детском доме, потом в школе. Ее безвестность, обыденность, жизненная незаметность составляют важную часть ее портрета и отражают выбранную ею судьбу. Она жила среди нас в общем обыкновенной жизнью со всеми ее тяготами, напастями, материальными лишениями. Но вместе с тем от нее исходило таинственное знание и магия мощной личности, незаурядной, «посвященной». Не выделенная, не отмеченная наградами, положением в обществе, званиями, даже нормальной пенсии у нее не было. Как будто провоцировала: видишь, я никто в этом мире. И кому-то так казалось: смешная, юродивая, наивная. Но это была ее позиция, которая дает нам возможность разглядеть в ней другое – великое, неизбывное, посланническое.

Заканчивая портрет Ольги Кондратьевны, нельзя не сказать об ее отношении к слову печатному и об истории предлагаемой публикации. Она не особенно верила в возможность фиксации живого опыта, каким является практика музыкального движения. Слово вне конкретной ситуации может быть не точно понято, возможна подмена живого чувственного опыта словом, и тогда человек лишается возможности пройти «путь», совершить внутреннюю работу. Ольга Кондратьевна часто говорила, что современный мир запутался в словах и чрезвычайно лукав. Она отказывалась и от предложений заснять упражнения тренажа музыкального движения на пленку, боялась тиражирования. Те немногочисленные интервью, которые она согласилась дать, постигла та же участь, что и другие предложения по публикациям. Не разрешила печатать: ее не устраивало то, что получилось на бумаге.

И тем не менее судьба распорядилась иначе. В тех папках, которые были мне переданы мужем Ольги Кондратьевны Леонидом Григорьевичем Поповым после ее смерти (по ее завещанию), среди нот и текстов С.Д. Рудневой по методике музыкального движения оказались и интервью самой Ольги Кондратьевны. И нам захотелось донести до всех ее слово, такое емкое, хлесткое, образное, неповторимое. Мы убеждены, что через высказывания Ольги Кондратьевны многим приоткроется скрытое от глаз содержание практики музыкального движения.

### Беседы с Ольгой Кондратьевной Поповой (1928 – 2009)

В публикацию вошли отрывки из 3-х бесед с Ольгой Кондратьевной и ее собственные небольшие рукописные заметки, которые мы условно сгруппировали по темам, таким образом, объединив в один разные тексты. Одна из бесед проходила в формате интервью для журнала «Виноград» (интервьюер Фарид Савельева), другая осталась неидентифицированной, третья происходила в 1988 году в режиме круглого стола, в котором принимали участие Д. Чегодаев, Н. Чегодаева и Т. Князева.

Текст подготовили к печати А. Айламазян и Е. Ташкеева. В <треугольные скобки> вынесены купюры и пояснения редакторов-составителей.

#### Вступление Ф. Савельевой к интервью для журнала «Виноград»

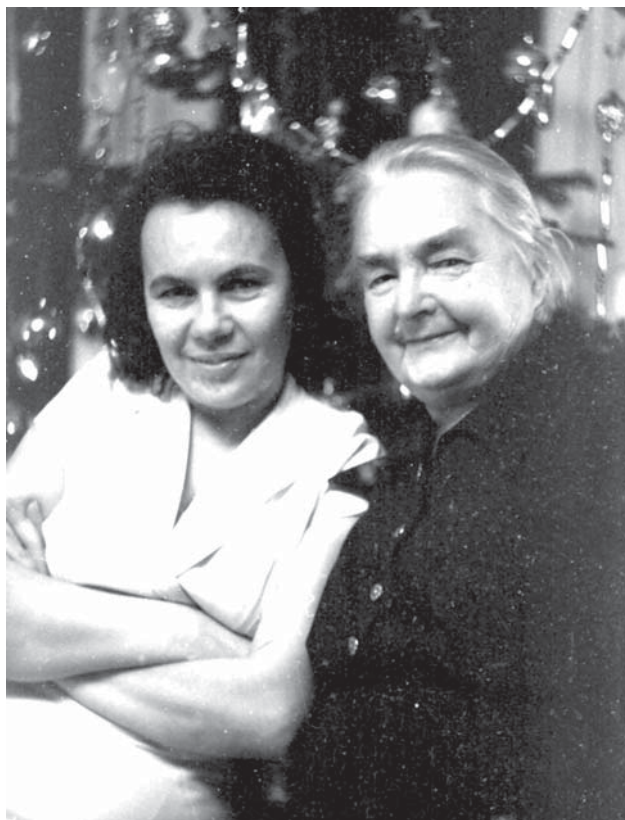
Жизнь человека невозможна без движения. Культура человека начинается с движения. Понаблюдайте за современными малышами: многие из них перестали скакать с ноги на ногу при ходьбе. «Перестали – и перестали», – скажут некоторые в ответ. Однако и специалисты усматривают в исчезновении поскока у детей тревожный признак. Детский поскок естественен, он выражает у ребенка радость, открытость, беззаботность. И уже разрабатываются специальные способы возвращения того, без чего, кажется, дети и не растут: естественности движения.

Сегодня, к сожалению, все большее количество детей относятся к категории проблемных – малыши зажаты, скованы или, наоборот, гиперактивны и расторможены. Однако методики раннего развития детей все больше и больше вытесняют из жизни простые игры детства.

Может ли помочь в решении педагогических задач, связанных с этой проблемой, искусство? Тесная связь музыки и движения не вызывает сомнений даже на уровне здравого смысла, представления об этой связи нашли свое отражение в педагогике музыкального движения.

Методика музыкального движения в России имеет почтенную историю – ее активно разрабатывали и применяли в России в 20е–30е годы. Ведет она свое начало от студии «Гептахор», которую открыли выпускницы Бестужевских курсов, одной из них была (называвшая себя «счастливым человеком») Стефанида Дмитриевна Руднева. И ныне существуют и активно работают ее последователи.

Сегодня мы беседуем с Ольгой Кондратьевной Поповой, ученицей Стефаниды Дмитриевны.



О.К. Попова и С.Д. Руднева. Москва, 1960е гг.  
Фото из архива О.К. Поповой.

#### Об искусстве

– Предыдущий номер журнала «Виноград» был посвящен теме искусства: «Спасет ли красота мир»? Ваше мнение?

О.К.: Искусство очень действует на человека, очень. И воспитывает, и воздействует во всю силу. И обязано воспитывать душу человека – это его задача.

То, что происходит с искусством сейчас – это безответственность. Культура... обрушилась. Все, что мы видим вокруг, порождено теорией антиэстетики, всюду уродство с утра до ночи – кривляющиеся лица, дергание. Все, что показывают по телевизору, больше похоже на сумасшествие.

Всюду критикуют телевидение, но почему-то оно продолжает показывать то, что показывает и почему-то еще шире разворачивает это уродство с экрана. Где сердцевина этой антиэстетики? Как спрятана она, что якобы и найти невозможно! По-моему, какой-то мистический центр нашей цивилизации настроен на то, чтобы у человека воспитывать уродливое сознание. Знаете, это дело рук врагов рода челове-



## Художественная культура и творчество

ческого. Вот говорят: каждый волен сам выбирать, что ему смотреть и что ему потреблять... Это неправильно, не так считалось испокон веков. Почему в Древней Греции было запрещено изображать уродство? Законом запрещено! Вы представляете себе? Если я смотрю на Венеру Милосскую, у меня не возникает никакого эротического влечения. Никакого, потому что там воспроизведена человеческая чистота и красота... Я на это настраиваюсь. А возьмите хоть современный мультик, хоть литературу – детям нашим с рождения предлагается уродство! Вот сидит мой правнук перед телевизором и созерцает вот это уродство, и я ничего не могу сделать, это же не укараулишь просто!

Нас не будет, если с человеком будет продолжаться это уродство.

\* \* \*

Я стою на позиции, что искусство должно нести людям понимание того, что жизнь и мир, данный нам богом, прекрасен, и жить нужно в любви, в добре, в красоте. То, что происходит сейчас в мире искусства, это болезнь, и она пройдет. Но это и темные, злые силы, которые вышли на борьбу. Как же противостоять этому? Работать над воспитанием детей и взрослых. Одной из таких возможностей работать над воспитанием души человека является метод музыкального движения.

\* \* \*

Такой метод существует: это метод музыкального движения. Оказывается, что воспринимать музыку и переживать ее нужно учить. Одним это дано природой, но большинство людей требует обучения. Одно из первых правил в методе музыкального движения звучит так: обратить внимание ребенка (или взрослого) на музыку. Сразу возникает вопрос: музыка звучит, значит, на нее обращают внимание. Обращают как на звуковой сигнал. А как услышать все остальное? В концертном зале сидят слушатели, но только часть из них способна музыкально переживать. Многие слушают по разным мотивам, воспринимают разное.

#### *Об истории «Гептахора»*

– Ольга Кондратьевна, может сначала немного об истории самого метода, чтобы наши читатели смогли себе представить временные и исторические рамки зарождения и становления «музыкального движения».

О.К.: Непосредственным толчком, источником развития нашего метода явилось искусство танца Айседоры Дункан.

Дункан приехала в Россию впервые в начале 1905 года. Во время ее выступления в Петербурге в Мариинском театре в числе ее зрителей оказались молоденькие слушательницы Бестужевских курсов – С.Д. Руднева с подругами. Выступление Айседоры Дункан оказало на них столь сильное воздействие, что впоследствии С.Д. Руднева посвятила всю свою жизнь развитию искусства, заложенного в танце Дункан.

Впоследствии эти семь поклонниц Дункан организовали свой кружок – студию «Гептахор». Сама же система получила название «музыкальное движение» по мере развития и разработки. Примечательно, что Айседора Дункан знала о существовании «Гептахора» и даже переписывалась с С.Д. Рудневой. Метод формировался в течение всей ее жизни, и даже самые последние годы Стефанида Дмитриевна, будучи прикованной к постели и слепой, продолжала работать над его совершенствованием, систематизацией и описанием. Да, но о Рудневой и «Гептахоре» – это целый отдельный разговор, здесь несколькими скупыми строчками ничего не скажешь.

#### *О сущности метода музыкального движения*

– Ольга Кондратьевна, что такое «музыкальное движение» – вид сценического искусства или педагогический метод музыкального и физического развития? Нам хотелось рассказать читателям, какие задачи решает эта методика. В чем главное отличие вашего метода от танцевального искусства, например, балета?

О.К.: Я всегда считала, что, хотя этот метод может иметь сценический вид как таковой, он нужен для развития человека, а не для искусства. О музыкальном движении скорее следует говорить как о серьезном педагогическом методе – методе раскрытия души человека и направления развития этой души.

Есть две вещи, которые надо иметь в виду, говоря о нашем музыкальном движении. Во-первых, это не только телесная деятельность, это целостное психофизическое состояние, то есть мы идем к человеку целиком, к его психике. Можно ли сказать, что я движением ловлю музыку? Очень было бы простое объяснение. На самом деле нет. Сначала включается что-то, о чем мы говорим так: психика и движение идут вместе, а что между ними? какой проводник? Душа. В душу идет сигнал, оттуда идет

посыл для движения, и движение рождается из души. И во-вторых, и это самый главный наш принцип, музыка никогда не является фоном, музыка – основа. Я захожу в этот музыкальный мир и выражаю в моих движениях то, что я чувствую, реализую свое переживание восприятия музыки в этих движениях.

Ни в коем случае нельзя музыку прослушать, а потом двигаться, что делают абсолютно всюду. Музыка звучит, а ты двигаешься.

На первых уроках я абсолютно четко знаю, какую дать музыку, – маленькую, яркую, энергичную, чаще всего без каких бы то ни было затруднений: бегать – так бегать, прыгать – так прыгать, скакать – так скакать... Дальше музыка усложняется, и ты ничего не должен прослушать, ты должен подчиниться ей сразу. То есть, представляете, какой механизм работает!

\* \* \*

Отличие метода в том, что вся традиционная наша школа – я имею в виду все обучение, всему на свете – дает человеку какие-то навыки, какие-то кусочки, надеясь, что когда-то возникнет какая-то целостность. Я так примитивно это говорю.

Наш метод предусматривает, что я должна погрузить и ребенка, и взрослого в целостность. Звучит музыка. Я должна, пользуясь и своими собственными возможностями, и всем тем, что я имею, благодаря этому методу, погрузить его целиком в музыку, *це-ли-ком*. Он окунуться должен в нее. И должен получить от нее сразу сильное, целостное воздействие, воспринять ее и ответить так же целостно и сильно. Вот самое главное. Я сразу стремлюсь к переживанию того, что с ним сейчас произойдет. Дальше я начинаю уже работать с ним, я буду готовить его к тому, чтобы он смог что-то сделать в этой же музыке, т.е. идет какая-то работа по кругу. Ну, схема такая: я рассчитываю на подсознательное восприятие, потом довожу до осознания, а потом должно возникнуть вместе. То есть это настоящий творческий процесс. Но я обращаюсь к подсознанию. Я должна своими всеми методами воздействовать на подсознание. Что я хочу? Я хочу, чтобы ребенок – будем говорить о ребенке – получил какие-то очень сильные моменты сильного переживания. Эстетического переживания. И в ответ чтобы я получила эстетическую деятельность. Чтобы он делал не по образцу: вот я показала па, а он повторил, – этого у нас не может быть. Я должна вызвать у него ответ, вызвать эту деятельность

в ответ на то, что я ему предлагаю. Ну, вы знаете сами, как растут наши дети: всего нельзя. Понимаете? Это вся наша жизнь. Мы все время приучаем с рождения ребенка, что мы его чему-то научим или: он должен что-то совершить только по нашему разрешению или по нашему указанию. А вот в работе с детьми – и это будет на протяжении всей нашей деятельности – мы стремимся вызвать ответ и собственное воспроизведение того, что я хочу получить. Мы даже оговариваем между собой такие вещи, например, я говорю <детям>: «Ну, вот сейчас будет музыка, мы можем с вами плясать – с колокольчиками, платочками...». Звучит музыка, они ничего не видели и не знают, и я кидаюсь в пляску. Они – за мной, то есть я увлекаю их в то, что происходит сразу, не давая обдумывать и снимая с них все эти оковы, которые на них уже надеты. Он уже не думает, справляется он, не справляется, что у него получается, что не получается. Он видит меня, он страшно радуется – звучит музыка, я перед ним еще пляшу, увожу его куда-то, и он вместе со мной все это делает. Значит, я стремлюсь снять с него все эти оковы, освободить его, и в конце концов, предоставить ему свободу. На первых порах самое трудное – это вызвать яркий ответ. У всех – и у детей, и у взрослых – яркий ответ, то есть какую-то энергию употребить, какую-то силу, дать себе волю. Мы этого совсем не можем. Мы все время такие вот скрюченные, поджатые, мы ждем указания, ждем разрешения. А еще лучше – когда мы образец получим, когда нам покажут, и мы будем повторять его тысячу раз, и в конце концов что-то выучим. Наша работа предусматривает все наоборот: дать яркое переживание, помочь родить что-то и в этом – жить. Жить в этой музыке, жить в этом уроке, жить в эту минуту.

\* \* \*

Ребенку не дается готовая форма, нет фиксированных форм движения, я ему даю восторг, который он переживает под воздействием музыки и в этом восторге я его организовываю на собственную деятельность. Вот от этого возникает чувство свободы.

\* \* \*

В этом случае – поет душа. Вот они корявые все, видите? Я не учу их стать изящными – этого ни в коем случае я не трогаю. Я учу, чтобы запела душа, а для этого нужно создать обстановку. Самое мощное средство – это музыка. Тело – это инструмент. И разрешив в этой обстановке поступать так, как ты чув-

## Художественная культура и творчество

ствуешь, я обращаюсь к твоей душе, вызываю какое-то душевное движение. Очень просто, да? И очень непонятно.

\* \* \*

И вот у нас существует такое понятие «наполненность». <...> Я у С.Н. Булгакова прочитала, что для того, чтобы Бога видеть, надо иметь орган религиозный. Очень все просто. Для того, чтобы видеть наполненность у нас, надо тоже орган иметь, которым ты это уловишь. Потому что даже люди, которые пробовали у нас заниматься, спрашивали: «Как это, вы говорите «в музыке» или «не в музыке». Как это?» Я не могу сказать, как это. Но я с этим работаю очень серьезно, я знаю, что это есть. И знает тот, кто со мной работает. А для человека просто со стороны... Может быть, и хорошо, что так мало видно.

### О методике занятий

– Вы упомянули о наличии упражнений, специально разработанной системе. Это что, какая-то цепочка последовательного подобранного и отрабатываемого материала, упражнений, или это нечто отличное от того, что мы имеем во всех танцевальных и ритмических системах?

О.К.: Я недаром упомянула не просто о существовании и наличии упражнений, а именно о системе, о целостной системе. Надо сказать, у нас долгий путь – путь выращивания, а не научения. Наш метод прежде всего требует траты необычайной как физических, так и душевных сил. Упражнения же, специальный тренаж являются лишь мостиком, своеобразной формой, в которой найдено соответствие движения с данным конкретным музыкальным отрывком; в них вы соприкасаетесь с музыкой, сливаетесь с ней, а дальше уже наращивается легкость, сила, способность к эмоциональному восприятию и переживанию.

\* \* \*

В методике музыкального движения используются разные приемы: словами, подсказ собственным участием в движении и показ сложных упражнений. Во всех случаях главной задачей является: включенность в музыкальный процесс, т.е. душевный труд.

– Как происходит сама работа?

О.К.: Наш метод психофизический, мы сразу обращаемся к психике ребенка и включаем в движение целостно. Например, стоит

передо мной кучка детей. Звучит музыка, я спрашиваю, кто умеет лучше топать. Сама я ничего не делаю, ничего им не показываю. Я буду показывать потом, а сейчас они должны «родить» это движение в этой музыке, не соединить движение с музыкой, а родить! Это очень трудно понимается. Я должна создать условие, я должна образами, словами, особенно на первых порах, открыть для ребенка возможность произвести это движение, не заставить ребенка повторить, что делает вся наша педагогика, а вызвать у него это движение. В этом проблема. Родители приходят к нам – дети все прыгают, бегают, а родители спрашивают, когда же мы будем показывать что-то? Но у нас все кардинально наоборот.

В чем же смысл? Вот они топают. И, конечно, кое-как, они не в такт музыке топают, ноги пока у них корявые, загибают – внутренние мышцы слабые. Из урока в урок я буду повторять эту музыку с наводящими вопросами, буду добиваться, чтобы ребенок точно воспроизвел это движение. А что происходит с ним? Он сам заставляет работать свои группы мышц. Мало того, он настраивается на слышание музыки и ответ. Услышать и ответить, услышать и ответить. Польза для ребенка невообразимая, от этой работы она в миллион раз сильнее, чем от постановки ему такого же движения обычным способом.

Наверное, видели, как работают в балетных группах – в юбочках, в балетных тапочках, бантиках. Красиво. Встали, построились, ножка вперед, ножка назад и т.д. <...> Я спрашиваю детей: «А кто хочет побегать?» Зазвучала музыка, и побежали с радостью, удовольствием... Музыка очень мелкая, мышечная система так работает, чтобы эти маленькие детские шаги уложить в этой мелкой музыке. А дальше «мячики», «мячики» запрыгали...

\* \* \*

Я спрашиваю детей – кто хочет побегать? И сразу звучит музыка. Дети побежали. А потом начинается работа, с моей стороны, направляющая внимание ребенка к музыкальному процессу, а детям (или взрослым) предстоит встать на *путь душевной сосредоточенности*. Тогда появится слышание того, что происходит в этом музыкальном произведении: насколько легко, неторопливо, весело и очень удобно двигаться. На каждом следующем уроке будет уточняться,



что мы слышим, и будет приспосабливаться тело, подчиняться этому слышанию. Самое главное, это то, что совершается эта работа не по показу, не повторяется выучивание этого бега, а *воспроизводится*, рождается движение, которое выражает душевное переживание и *собственное* действие.

Приходит время обучения, и я решаю дать музыку Бетховена «Лендлер». Говорю ученикам: сейчас прозвучит музыка, в которой мы услышим, как ветер играет веточками дерева. Но играет он по-разному: попробуем услышать, *как*. Это работа над ответом на *forte* и *piano* – но это моя задача, а для моих учеников это переживание прекрасной музыки. Помогая себе ее услышать простейшими движениями рук и корпуса, изменяя интенсивность в связи с *forte* и *piano*, остается главной задачей включение *душевной сосредоточенности*. Я двигаюсь первый раз вместе с учениками, потом оставляю их.

Весь процесс урока подчинен главному принципу: вслушивание <в музыку>.

– Давайте теперь перейдем непосредственно к самому уроку. Как он строится, какие Вы ставите перед собой цели, задачи?

О.К.: Здесь, наверно, надо начать с того, что передо мной когда-то встали два вопроса или, вернее, таких два плана: первый – это работать «на перспективу», т.е. на то, к чему ты хочешь привести человека, и другой – цена той минуты, которая у тебя с этим человеком есть. Когда я пыталась думать о перспективе и работать на перспективу, на то, что когда-то что-то будет, то у меня опускались руки и я ничего не могла. Но когда я пришла к тому, что ценностью является та минута, которая у меня есть с этим человеком, то у меня сразу стало получаться. Видимо, я думаю, в нашей жизни вообще была очень неверная установка на будущее счастье. Нас так воспитывали, да и вас тоже: ты сегодня что-то совершай, а когда-то придет какое-то счастье, и кому-то, и за что-то, и почему-то. Но я поняла вот какую вещь: есть сиюминутная ценность, ценность данной минуты. И когда я лет 15 тому назад эти вещи говорила окружающим меня людям, то мне отвечали прямо из книги Николая Островского «Как закалялась сталь». Но я говорила, вы это оставьте себе, насчет того утверждения, что «надо жить сегодня так,

чтобы...»<sup>2</sup>. Мне же кажется, что надо жить сегодняшним днем, этой минутой жить, и очень скоро поняла, что это имеет значение и в уроке. Главное не то, что я задумала, что с вами произойдет через год, а то, что если я за эти полтора-два часа «умыла» человека – вот это ценность невероятная. Вот такая минута, в которой есть люди пришедшие, есть педагог, который способен привести их в иное состояние, «обрезать» у них все представления, что я должен стать «каким-то». Ведь мы все время тужимся стать кем-то, чем-то, и так редко бываем самими собой.

– <Об учениках> Есть ли для вас способные и неспособные, талантливые и бездарные?

О.К.: Для нас каждый человек это самоценность. У нас разделение, если вам это так необходимо, может идти совершенно по другому критерию: способен ли ты к затрате, к той трате сил, о которой я говорила выше.

#### *О воспитании детей и особенностях детского урока МД*

– Нынешние дети или сильно скованы или, наоборот, раскрепощены. Часто наблюдаем у них либо неконтролируемое неумное движение, либо скованность, косолапость у каждого второго. Можно ли с этим работать? И каков механизм вашего метода?

О.К.: Вспомните, воспитание греков начиналось с обучения движению, музыке, а только потом начиналось обучение грамоте, наукам.

Метод наш таков, что в нем нет обязательных установок, как в гимнастике или хореографии... Но у нас есть определенный объем движений, которыми ребенок должен овладеть. Эти движения естественные, данные ему природой. Никаких «па» мы не разучиваем. Это бег, это поскок, это прыжок, это подпрыгивание – «пружинка», и вот этот объем естественных движений мы должны развивать.

<sup>2</sup> Цитата из романа Н.А. Островского: «Самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не была мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое, чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире – борьбе за освобождение человечества».

## Художественная культура и творчество

– Выше Вы упомянули, что были занятия с детьми и даже есть специально разработанный цикл для детских садов и начальных классов школы?

О.К.: Благодаря Стефаниде Дмитриевне Рудневой, детская работа была достаточно сильно поставлена в Москве. Был разработан целый методический сборник с упражнениями и их описанием для детских садов. В те годы эта методика была известна не только в Москве, но и распространялась по Союзу... У меня же в то время <1960е годы> были 1 – 4 классы в школе.

Кстати, многие упражнения из нашего сборника делаются и сейчас в детских садах, но <исполняются> совершенно неверно, ведь там совсем другой подход: показываем – повторяем, и все идет покорно, маленькие такие машинки.

– Работа с детьми в чем-то, конечно, отличается от работы со взрослыми?

О.К.: Да, абсолютно другое, иной подход. Когда я работаю со взрослыми, одна из задач – это открыть, сделать искренним человека (что при нашей жизни не так-то легко), сделать так, чтоб он мне доверился, а у ребенка все иначе: я должна сначала якобы ему все позволить, до конца его расстроить всего, в то же время это должна быть <особая> организация этого позволения и «растрясения», я его должна «уиграть», увлечь до невероятия, а потом заставить серьезно стоять, сосредоточиться, вникать и погружаться. Безумно сложно, во всяком случае, для меня.

#### *О работе над отдельными упражнениями*

О.К.: Как мы начинаем учить ребенка? Даем два разных произведения, законченных. Одно из них – «медведь», а другое – «заяц». Но это два произведения разных. Т.е. что значит – разных? Значит два процесса. Вот это начало. Проходит какое-то время – я даю в одной пьесе два состояния. В одной уже пьесе. Состояние этой же вот силы или бодрости и состояние тишины, покоя.

Я просто рассказываю сам путь, методику, а не то, когда и что. Например, почему нет замены раухвергеровскому маршу «Кто умеет лучше топтать?» Представляете, вот пришли дети, встали, стоят кучей, я к ним только что пришла и мне нужно сразу лишить их

этой боязни, страха и добиться энергии, и я спрашиваю: «Кто умеет лучше топтать?» Пианист знает, и сразу: БАМ! И я топаю, и они топают. Никто не задумывается, понимаете, никто. Маленькая, две строчки, музыка Раухвергера, и вот за все эти годы замены ей мы не можем найти. Чтобы вот так, «бамкнул» – и они затопали.

Но вот когда-то придет момент, когда я даю одну музыку, и в ней будет контрастность размыта. Понимаете? Переход от мощной, сильной – во-первых, она будет не такая мощная, во-вторых, она будет не такая тихая – и смена их, контраст размыт. Вот начинается то-онкое приведение... И они должны услышать эту смену. Это поразительные вещи, как быстро дети идут по этому пути! А когда-то будет такая <музыка>, которая будет почти вся одинаковая. А эмоции меняются. Понимаете, какая идет тонкая работа? Необыкновенно тонкая. А потом – к развернутой пьесе.

<...>

Я таким образом подсказываю, что-то сказала, что-то намекнула... Но к этому моменту они очень готовы, это уже два года хорошей работы, вот тогда я даю им знаменитое «Летчики, следите за погодой» Раухвергера. Идет пьеса потрясающая, мотор урчит – тра-та-та-та, и потом полет начинается, они все летят. И я им объясняю игру: будет погода ясная или будет ураган. И вот в середине пьесы есть место, где одна нота меняется, одна нота повернулась! Эта нота повернула или на «ясно», или на «ураган». И вот буквально с первого же урока или со второго, вот эта нотка завернулась и вся группа – хоп! – села на пол. Они одну ноту слышат, которая все изменила и повела в другой путь. Понимаете, не тогда, когда уже тихая музыка пошла, нет – а вот эта нотка в аккорде свернулась...

Это вдруг так приятно, когда звучит музыка и ты слышишь, как это. Я прямо всегда стою, меня такой трепет обурекает, когда вдруг эта нотка одна сыграна. И пианист еще когда с тобой, когда он эту нотку подает не ясно, а так, чуть шепоточком. И они на этот шепоточек все – плюх! – и сели. Или же – никакого внимания, понеслись дальше. Значит, вот такой путь работы... Это вещь совершенно замечательная, таких замен даже и не найдешь, потому что она и сделана по заказу. Изумительная совершенно. И рядом с этим, точно такая же, как и у взрослых, дается маленькая-маленькая музыка: ответь, ответь сам, ответь.

*О детских танцевальных композициях*

О.К.: До появления постановок коллектива областного Дома <художественного воспитания> дети все были маленькими балеринками. Они танцевали те же танцы, которые танцуют взрослые, – какие-то народные пляски чаще всего. А вот областной Дом под руководством Стефаниды Дмитриевны родил детский материал, т.е. постановки на тему детской жизни. Потом хореография их взяла и стала уже всю делать. То, что вы видите сейчас, когда они там с шариками, с флажками <танцуют>, то это именно идея, которая была рождена у Стефаниды Дмитриевны, что дети должны танцевать о своей жизни. И была масса постановок таких: это были и сказки народные, детские, и просто настоящие постановки: например, «Догонялки», «Прыгалки», «Корзиночка с игрушками» – то, что я помню. И впечатление было от этих постановок *абсолютной импровизации в очень четкой форме*. <...> Например, «Корзиночка с игрушками»: это была корзиночка, построенная из детей, круг. У них были такие шлицы пушкинских времен, и «татьянки», и совершенно было впечатление – сама девочка, как корзиночка, и корзиночка эта двигается по сцене. Потом она открывается – оттуда выскакивают медведь с мужиком, молотом бьют (знаете, детская игрушка) и танцуют, <а потом> закрывается. Потом выскакивают (уже сейчас не помню) бычки какие-то, потом еще кто-то, еще что-то... Вот такая постановка. Значит, форма была четкая, и движения были четкие, девочки были на высоких полупальцах. Вот эта корзиночка двигалась, но в то же время это было такое свободное движение, такое раскрытое, мягкое, игрушечное такое... <Или> «Догонялки» <на музыку> Моцарта: две девочки выскакивают на сцену, одна мчится и у нее в руках прыгалки, которыми она крутит. А потом они начинают догонять друг друга и в конце концов прыгают через прыгалки. Вот такой сюжет, собственно. «Догонялки» эти были – как раз то, о чем я говорила: абсолютная импровизация на сцене, т.е. повторить там ничего нельзя. Как ветер несутся по сцене эти девочки, прямо ветром их носит. Какова была музыкальность их – это же можно сделать только на том уровне, когда они могут любой изгиб музыки <воплотить>...

*О процессе работы со взрослыми*

О.К.: Понимаете, как я учу? Вам очень комфортно, вы стоите передо мной, я над телом поработала, вас расслабила <...> Потом дается музыка, в которой вам предложен уже способ, тело ваше – инструмент, и вам дается средство – движение – выразить свое переживание этой музыки. Там идеальная форма, она четкая. Это упражнения. Что я делаю этими упражнениями? Я, во-первых, вас уверяю в ваших силах, доставляю вам величайшее удовольствие, величайшее. Благодаря этому движению, которое найдено, вы соприкасаетесь вплотную с этой музыкой, сливаетесь с ней. Из урока в урок это слияние все ближе и ближе, вы испытываете настоящее эстетическое наслаждение – разной степени, вы можете дойти до очень высокого <уровня>, можете остаться где-то... благодаря вашим уже возможностям. И я <их> у вас наращиваю, во-первых, снимаю страх – вы можете, вы умеете, вам хорошо; одновременно работаю над всем телом в этой музыке прекрасной, вызываю желание, стремление к музыке приближаться. А потом даю: ответьте, минуточку, сами. И человек скользит, не замечая, что он сделал. Он буквально скользит. Я его подготовила. А дальше – наращивается, тренаж все серьезней и серьезней, работа над ним все углубленнее, т.е. снимаются всевозможные зажимы, совершенствуется тело, постигается очень большой объем музыки, жизни в ней, и каждая музыка – как капля, в ней сконцентрировано что-то очень сильно. Это как романс, все в нем. Вот в этой точке – все в ней. И посложней раздвигаются рамки самостоятельной работы.

\* \* \*

Мы должны пытаться дать такую музыку, которую они могут выдержать. А если кто-то из наших учеников вырастет, перерастет наши уроки и пойдет, то это уже будет степень его таланта и его роста. <...> Все время стараешься так, чтобы музыка была по силам растущим.

\* \* \*

Вот приходит ко мне человек, и начинается... Понимаете, ему дали музыку, эту обстановку, и все «нахлебанные» в его жизни состояния выливаются буквально в гримасы: на лице гримасы, в теле... Понимаете, перехлест все время. И я начинаю снимать этот перехлест: этого нет, это ложь, это рядом с музыкой, это твое личное.



## Художественная культура и творчество

И это как раз является предметом моей большой педагогической заботы, причем некоторым я объясняю, в чем дело, других не трогаю (знаю, что нельзя тронуть). Но моя задача – уравновесить переживание, оно должно быть правдиво, т.е. ровно столько, сколько можно здесь переживать. А не «по поводу» этого переживать. Понимаете? Можно «по поводу» этого переживать. И все это страдание на лицах постепенно уходит. Причем на уроке я поддерживаю тех, с кем могу общаться, кто очень умен и развит, объясняю: «Я буду на уроке говорить – у меня есть такое слово любимое во время урока – проще, а ну-ка, проще». Это слово для меня значит очень много. <...> Если мы говорим о том, что мы выращиваем, если я имею право такую ставить перед собой задачу, то я должна говорить о гармонии, к которой я приду. А гармония там, где я управляю своими чувствами.

\* \* \*

А дальше начинается разгребание этих пластов, начинается «снятие». Вот вы ответили <движением> на верхний слой <музыки>, <потом на> следующий... и – у кого какая степень таланта, насколько близко <к музыке> он подойдет.

<На начальных этапах работы ученики> будут жить в верхних слоях этой музыки. Если они будут над ней долго работать, то приблизятся очень близко к ее нутру, создав то, что уже является <произведением>.

*О технике и тренаже*

О.К.: На вопрос о нашей технике сложно ответить однозначно. Ведь золотой фонд нашего тренажа это и есть возможность включения в другие энергии, невидимые потоки. Но именно поэтому музыкальным движением нельзя легко овладеть. Почему у нас и могут работать те, у кого уже есть какой-то уровень. Музыкальное движение имеет, на мой взгляд, непосредственное отношение к невидимым вещам, к запретному, если хотите. У нас есть упражнения, которые вы будете делать, чтоб достичь совершенства, до бесконечности и далее. Кроме того, к любому упражнению надо прийти и быть к нему готовым. Ведь упражнение – это всегда небольшая музыка, хотя и отрывок, но достаточно законченный, то, что «вылилось». «Переминание» <упражнение на музыку Шуберта>

нельзя придумать... В нашем тренаже одна треть таких «вылившихся» упражнений.

В упражнениях всем дано средство. В большинстве случаев в танцевальных и пластических школах какой путь? Это подстраивание своих движений под музыку. Чтобы был другой путь, человек должен побывать в наших руках.

– Интересно, а с чего же Вы начинаете?

О.К.: Прежде всего, мы должны поставить человеку полное, естественное (нижнее) дыхание, то, которым йоги владеют, оперные певцы и т.п. И поэтому на целом ряде упражнений я учу, как здесь надо дышать. И есть целый ряд упражнений, где я уже ничего не говорю. Там уже дышишь, как дышится, но тут опять-таки включается естественное дыхание. И вы никогда не добьетесь того полного переживания, не овладев полным дыханием. Потому что дыхание есть эмоция. Это одно и то же. Почему я часто на уроке прошу пропеть тот или иной отрывок, упражнение?! Во время *внутреннего* пения будет работать правильное дыхание, будет та самая наполненность. Вот вам и техника – техника, связанная со всем нутром, наполненностью переживанием музыки, внутренним ответом на нее.

*О соотношении музыкального движения и других танцевальных традиций и систем*

– Имеется ли какая-то аналогия с гимнастикой, я не имею в виду европейские, так как там замыкается все в основном на физический уровень и хорошую тренировку тела, а с гимнастическими системами Востока?

О.К.: Да, несомненно, это китайские гимнастические школы, <восточная> философия, в какой-то степени, есть отношение и к западным течениям, таким как эвритмия, которая тоже работает с пространством, энергией...

– Все народы любят танцевать. Есть ли связь между народным танцем и музыкальным движением?

О.К.: Это, конечно, жизнь духа в таком пространстве радости, радости, и прежде всего радости. Вы «Тимоню» видели? Это курская пляска, по-моему... Вот выход, вот

оно преобразование, трансформация. Вот попробуй! Изнутри прямо бьет! <...> Звучит музыка, ее слышит душа, а в движениях, которые рождаются в душе, выражается это чувство.

Когда-то была на просмотре фильма по народным танцам, там присутствовал англичанин. Колоссальная площадь деревенская, и вот на этой площади стоит круг из троек: в каждой «Тимоня» – это «петушок», мужик, он впереди, две бабы сзади, у баб юбки вот с такими бантами сзади, как у курочек хвосты. И этот круг движется, и они приплясывают каждый по-своему. Вы видите свободный танец. Вот они пляшут, повторить вы ничего не можете, абсолютно... Англичанин ахал, но когда начинался этот же танец, сделанный ансамблем Моисеева или хором Пятницкого, не помню, он все кричал – «ноу, ноу». Народный танец, я думаю, ничем не заменить. Но сейчас... его просто нет. Возродить его нельзя. Помоему, потеряна та жизнь села, которая рождает народный танец. И к фольклору я отношусь очень осторожно. Чтобы почувствовать эту струю народной жизни и духа, надо быть семи пядей во лбу. Кликушеские вопли сегодняшних фольклористов неестественны. Как может человек нашей сегодняшней обстановки заголосить?

– В чем же особенность воздействия метода на физиологию ребенка?

О.К.: Любые виды физического развития сегодня связаны с показом, рейтингом. В бальном танце, например, рейтинг с первого года, мало того, что они занимаются пять раз в неделю по три часа, потом их вывозят в лагерь – занятия каждый день.

Любой тренаж для обычной жизни я считаю вредным. Почему? Там идет тренировка такого рода, когда тысячу раз повторяется одно и то же движение. Вы знаете это из своих наблюдений гимнастических занятий, когда тренируется какая-то одна группа мышц или суставов. Повторение одних и тех же движений страшно вредно для человека – для тела, для души, для головы, ведь эта работа доводится до автоматизма.

Чем занимается музыкальное движение? Мы занимаемся совершенно иным видом движения. Тут начинается другая жизнь нашего тела – возрождаются мельчайшие возможности тела: это касается со-

судов, это касается всех тончайших мышц, это касается дыхания в первую очередь. Я по себе это знаю.

<Отношение к модерну>

Тело мы развиваем и гимнастикой, и сложными формами упражнений, но не для того, чтобы оно придумывало движение, а для того, чтобы стало инструментом, способным воспринять и выразить переживание музыки. Я слышала, как кто-то из представителей танца модерн призывал: дайте волю вашему телу, пусть делает все, что захочет. Вот это путь в тупик, это путь в никуда. В нашей работе тело ничего не придумывает. В музыкальном движении нет свободы неизвестно от чего, наоборот, мы учим *дисциплине*: точно услышать и точно ответить. Свобода одна: пережить музыку так, как дано тебе твоим личным душевным талантом. На первых порах мы видим, как еще беспомощны тела учеников – но лица, осененные внутренним светом, говорят об успехе.

*О профессионализме и мастерстве*

– Можно ли говорить о профессионализме, о профессионалах вашего метода, или существуют какие-то другие определения для человека, овладевшего методом музыкального движения?

О.К.: Профессионализм... Нет, скорее мастерство. Ведь как у нас понимается профессионал – человек, овладевший техникой в той или иной области. Если же говорить о мастерстве, то владение техникой подразумевается как-то само собой. Например, я не могу сказать, что я и другие наши педагоги не профессионалы – могут быть у нас еще какие-то «непроникновения», недостатки, но мы профессионалы. Мы владеем, на мой взгляд, главным: умением совершенно спокойно чувствовать себя в любой музыке, способностью не потерять себя в незнакомом пространстве, умением владеть своим психическим состоянием, способностью отдаваться музыке, работая в ней полностью телом и душой. <...> Не тот профессионал, который (как в аэробике) запрограммирован, выйдет и сделает свой комплекс. Я так себе понимаю. Самое главное не изображать, они не будут изображать собой музыку. <...> Умение мгновенно на подсознательном

## Художественная культура и творчество

уровне (то, что является признаком творчества) включиться в незнакомую музыку и работать в ней душевно, показывая свои переживания в этот момент.

Ведь главный вопрос нашей методики – это мгновенное включение, первотолчок, движение сразу и одновременно глубокое постижение. Это очень высокая степень <мастерства>.

### *О «старой школе»*

– Ольга Кондратьевна, Вы – педагог по образованию и вели свои занятия в школе. Как в школе коллеги-учителя относились к Вашему предмету?

О.К.: Вся школа меня поддерживала, особенно учителя начальных классов – каждый стоял на страже этого урока. Представьте себе, уроки проходили в открытой рекреации, куда входят двери классных помещений. Но тишина на занятиях такая, что только музыка звучит, а шума нет, и в классах идут контрольные работы. Учителям нравилось, как идет урок, что я делаю. Без такого внимания коллег мне не удалось бы что-нибудь сделать. Очень хорошо понимаю то значение коллектива, которое было в старой школе, и которое сейчас отвергнуто и утеряно.

– Кажется, что потеряно что-то важное из старой школы. Что было хорошего в ней по Вашему мнению?

О.К.: В старой школе было одно очень важное обстоятельство, когда каждый работающий в ней нес ответственность за то, что происходит в школе. Во всяком случае, к этому стремились, такова была негласная установка. Понимаете, я не могла идти мимо детей, например, в вестибюле или в зале, а они бы там безобразничали. Вот что было замечательно в старых учителях: вся жизнь ребенка была под их вниманием. Все имели отношение к поведению, к жизни детей, в разной степени, но все.

Дальше, не затрагивая вопросов обучения, замечу, что еще мне кажется очень важным в школе: организация учебного процесса. Например, внешний вид учителя – он был стандартным. Придерживались очень старого педагогического правила, что внешний вид учителя не должен отвлекать внимание учеников. Это не был вопрос эстетики или какого-то положения в жизни, это был правильный учет психо-

логического фактора. Вот в чем все дело: не в том, красиво это или нет, а в том, что не должно отвлекать внимание учеников на посторонние вещи – они должны быть сосредоточены на чем-то другом. Помню, когда пришла к нам на практику математик (наверное, в 70-х) в короткой юбке, без чулок, педикюр на пальцах, босоножки – это был взрыв на всю школу! Признаться, я тоже страшно любила, как только солнце пригреет, сбросить чулки, но в школу я не могла, не смела прийти в таком виде (с голыми ногами).

То же самое о форме учеников.

Конечно же, я начинала работать в школе, когда не было формы. Ее ввели позже. Ученики ходили, кто в чем мог, но я помню, когда ввели белый фартук и коричневое платье – это был такой праздник! После тяжелых военных лет это было возвращением изысканного мира. Считаю, что это тоже очень важно в смысле организации процесса.

Хочу сказать еще об одном утерянном правиле – об учителе нельзя было сказать худо или неуважительно даже в разговоре между взрослыми, а уж при детях тем более. Сейчас учителя и дома «раскладывают по косточкам», так? Что же в этом плохого? Я вам скажу, что это вносит в головы разброд, ненужное мучение. Потому что, когда ребенку говорят, что перед тобой стоит нехороший учитель, то естественно он будет не об уроке думать, а оценивать самого учителя.

### *О работе с пианистом-концертмейстером*

О.К.: Вот приходят ко мне работать музыканты и играют они обыкновенным образом. Начинается моя работа в две стороны: одна сторона сюда, другая – в зал, одновременно. И вот музыкант начинает расти, он не подозревает об этом, и я стараюсь сделать так, чтобы он никогда и не догадался об этом. Музыкант начинает подругому играть. <...> Сидит человек, играет, я начинаю давать указания в зал, и если он человек умный и тонкий, он эти указания моментально принимает и посылает на инструмент. И развивается потрясающе.

<Мне говорят>: «Боже, какой у вас пианист!» Это я всю жизнь слышу. Меня на уроке нет. Я работаю так, что меня не вос-



принимают: а что я тут делаю, вообще? Я тут стою и так тихо: то-то-то... А они все плывут, бегают, скачут, – но музыкант!.. <Или так> было: уходит человек с урока и не смотрит даже на меня, меня вообще нет здесь, понимаете? Он говорит: «Господи, что же у вас за инструмент!» А сказать, что это то, что мы делаем, что это результат нашего метода... Никто и не верит в это. А это как раз делается: делается и с музыкантом, и с тем, кто стоит в зале.

### О музыке

О вы! С жестокими сердцами,  
Придите внять ее на час!  
В восторге скажете вы сами:  
«Что музыка – небесный глас!»  
Сей глас, что смертных побуждает  
К добру, смягчая нравы их!

Поэт XVIII в. Петр Иванович Шаликов  
<из записей самой О.К.>

– Я знаю, что в студиях музыкального движения занимаются под классическую и народную музыку, и обязательно под аккомпанемент фортепиано. Почему так важна «живая» музыка?

О.К.: В обычной жизни ребенок сталкивается в основном с механическим воспроизведением музыки, «живая» музыка воспринимается по-другому. Для того, чтобы музыка воздействовала на ребенка, он должен ее услышать, над этим нужно работать. Мы работаем с классической музыкой, с музыкой романтиков. Такая музыка настраивает ребенка на светлое восприятие мира.

Я лично не поворачиваюсь в сторону музыки изломанного мира, уверена, что нужно воспитывать в детях восприятие музыки, умение отличать прекрасное от безобразного (в искусстве, природе, обществе).

Что такое музыка, звучащая на уроке? Глас, послан с Небес – идет музыкальный столп, будто колонна, состоящая из нитей. Каждый раз я эти нити «разгребаю», приближаясь все больше к сердцевине, к тому чувству, которое родило эту музыку.

Чего я как педагог добиваюсь? Во-первых, вхождения в эту музыку ребенка, т.е. воспитываю способность слушать музыку, воспитываю настрой на этот глас, который идет к нам через музыку. Пони-

маете, многие сидят в концертном зале и знают части, абзацы музыки, которую слушают, композитора – чего только об этой музыке они не знают! И ничего не воспринимают – это касается основной массы людей.

А ведь настоящая музыка – это послание с Небес. Моя задача научить ребенка входить в это послание, принимать его. Это очень трудно. Будет звучать музыка, а дети будут трудиться душевно. Это приведет к их творческому раскрытию. Они не просто руками-ногами помашут, но будут трудиться с тем, чтобы музыка их наполнила.

Почему рок такое распространение получил? Во-первых, рок идет совсем не с Небес, как раз наоборот. Это сигнал четко целенаправленный и из противоположного источника. Если настоящая музыка наполняет нас духовно красотой и благодарностью в восприятии мира, то рок-сигнал направлен на разрушение души. Это все знают, это не секрет. И это не закончится просто так – это гибель полная, ведь ее еще проповедают налево и направо.

– Что понимается под «содержанием» музыки и существенно ли это для вас?

О.К.: Да, я знаю разные точки зрения. Но для меня содержание музыки конкретно, хотя многие считают, что оно абстрактно.

Что такое для меня конкретное содержание музыки? И что такое музыка? Музыка – это живое чувство, закодированное в звуках, оно и есть конкретность. Человек, творец, его переживания, которые выражаются в нотных знаках, мелодии как бы закодированы, а музыка есть код, то, что звучит, есть код, а живым является то чувство, которое вложено в эту музыку. Вот добраться до этого чувства – это и есть вершина всех исполнителей, всех творцов. Почему, с другой стороны, она абстрактна? Так это естественно. Сегодня это образ летающей бабочки, завтра игра в догонялки, а состояние одно и то же, ядро одно: живое чувство человека, а если серьезно, то и космическое. Почему и возможно каждому переживать по-своему, потому что сам мир абстрактен и каждая индивидуальность выражается доступными ей средствами. Двигаться в своем личном пространстве – вот истина, но к ней надо прийти, и тут никакие слова не помогут.

## Художественная культура и творчество

\* \* \*

Музыка – это общение, общение с миром, друг с другом, с небом. Музыка – это общение. И вот мы постоянно работаем на этом общении, мы во время урока даже говорим: «Посмотрите друг на друга, обратитесь друг к другу, протяните друг другу руки».

*О значении музыкального движения в жизни самой Ольги Кондратьевны*

О.К.: Я была ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность –

это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния.

*Ольга Кондратьевна  
о Стефаниде Дмитриевне*

О.К.: Если вам показать Стефаниду Дмитриевну в возрасте восьмидесяти лет – каков был способ общения у наших, у тех, кто уже ушел... Понимаете, вот я смотрю на вас, у меня открытый взгляд, да? Но мне далеко до того взгляда, которым обладали наши учителя: когда она смотрела на тебя, то душа совершенно к тебе отправлялась. Я испытывала постоянно, когда я попала к ней, и когда она кидалась ко мне навстречу, когда в музыке были вот такие броски, когда она начинала «Вальс» Ланнера, когда она кидалась, то я испытывала, я хорошо это помню... Все мои фибры дрожали, я не могла воспринять этого: вы понимаете, ко мне распахнулось все навстречу и несется.



*С.Д. Руднева и О.К. Попова во время урока музыкального движения.  
Москва, 1981.*

*Фото из архива О.К. Поповой.*

Ташкеева Е.И.

### К 100-летию «Гептахора»: культурно-психологическая история метода музыкального движения



Е.И. Ташкеева © Е. Глотов

В 2014-ом году исполняется 100 лет студии *Гептахор* и созданному ею методу *музыкального движения (МД)*. Его «сердцевиной» является идея развития личности через искусство – в первую очередь, через музыку и движение. Сущность метода МД находится в фокусе внимания в работах одной из основательниц исторической студии *Гептахор* С.Д. Рудневой, исследователей Г.А. Ильиной и А.В. Пасынковой, психолога и художественного руководителя современной студии *Гептахор* А.М. Айламазян<sup>3</sup>.

Музыкальное движение является оригинальным методом обучения свободному танцу и импровизации как самостоятельному двигательному ответу на музыку. Он был разработан исторической студией *Гептахор* (что значит «семеро пляшущих») в Санкт-

Петербурге в начале XX века. Его появление было вдохновлено выступлениями Айседоры Дункан в России, но уже с первых дней своего существования этот метод стал формироваться как оригинальная система, в которой работа с музыкой и движением – а главное, с самим человеком – ведется совершенно особенным образом. Нам бы хотелось продолжить и развить вопрос смыслового ядра этого метода со стороны его *культурно-психологической истории* – в особенности, его происхождения.

\* \* \*

Однако для начала мы обратимся к искусству А. Дункан, черпавшей вдохновение в культуре Древней Греции. По ее же свидетельству, много времени было посвящено ею античной скульптуре и вазописи в европейских музеях. Однако сама Айседора с самого начала ясно понимала, что ее танец, который все (вслед за ней) называли «греческим», был рожден природой Америки и берегами Тихого океана, историей ее семьи и философией Ницше, музыкой Вагнера и Бетховена:

«Когда мои танцы называют греческими, это часто вызывает у меня ... улыбку иронии, ибо я знаю, что они возникли из рассказов моей бабушки ...о том, как они вместе с дедом в 1849 году в крытом фургоне пересекли равнины. ... Она родила ребенка в этом крытом фургоне в тот день, когда происходила знаменитая битва с краснокожими... Когда наконец краснокожие были разбиты, дед, держа дымящееся ружье в руке, приветствовал своего новорожденного ребенка. ...Все это бабушка отражала в своей ирландской джиге, а от нее научилась тому же и я, вложив в танец мое собственное восприятие молодой Америки. Таково происхождение так называемого греческого танца, которым я заполнила весь мир <...>.

Он является танцем Америки будущего. Все эти движения – откуда взяли они свое начало? Они рождены великой природой Америки, шумящими хвойными лесами Сьерра-Невады, Тихим океаном, омывающим берега Калифорнии, долиной Иоземита, Ниагарским водопадом. На вершинах Скалистых гор мне открылась безупречная фигура танцующей молодой Америки <...>.

<sup>3</sup> Ильина Г.А., Руднева С.Д. К вопросу о механизме музыкального переживания. Вопросы психологии №5, 1971. С. 66-74. Руднева С.Д., Пасынкова А.В. Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения. Психологический журнал, Том 3, №3, 1982. С. 84-92. Айламазян А.М. Эстетика свободного танца. Вопросы психологии №1, 2012. С. 43-51. Айламазян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. Вопросы психологии №5, 2013. С. 35-43. и др.



## Художественная культура и творчество

Это было начало, корень, а впоследствии, очутившись в Европе, я приобрела трех великих учителей, трех великих предвестников танца нашего века – Бетховена, Ницше, Рихарда Вагнера. Бетховен создал могучий ритм танца, Вагнер – скульптурную форму»<sup>4</sup>.

Возникает вопрос: чем же в культурно-психологическом смысле был ее танец «на самом деле»?

Прежде всего, можно точно сказать, чем он не был – копированием увиденных изображений, внешним повторением поз, запечатленных античными художниками. Происхождение танца Айседоры было совсем иным – он возник из ее опыта телесного проживания музыки:

«Я пыталась найти и наконец нашла первоначало всякого движения, чашу движущей силы, единство, из которого рождены все разновидности движений, созидающие танец, ... источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце»<sup>5</sup>.

В психологическом и даже психотехническом отношении крайне важно следующее: свободный танец является действием совершенно особого типа – не повторением или реконструкцией, а переживанием во внешнем движении некоторого внутреннего состояния. Соответственно, и характер знака, характер самой художественной формы, рождающейся в свободном танце, будет совершенно особым, не изобразительным, – как указывает А.М. Айламазян, прежде всего это жест-состояние<sup>6</sup>. Однако это ставит новый вопрос: а есть ли в таком случае вообще какая-либо связь этого «нового» танца, открытого Айседорой, с древнегреческой культурой? Какова природа этой связи – просто ассоциативная, случайная или более глубокая? Ее поездки в Грецию были просто причудой или паломничеством «на Прародину» – не историческую, но культурную?

Ответ можно найти, обратившись к анализу двигательной техники свободного танца – она соответствует принципам телесной организации в классической античной греческой скульптуре<sup>7</sup>:

- вертикальность в теле имеет особый смысл: это не просто технический момент или физическое усилие, а требование танцующей души; символ устремления ввысь – физического и духовного;
- контрапост («противопоставление», «противоход») означает, что различные части тела динамически соотношены друг с другом: танцующее тело гармонично организовано по взаимодействующим осям;
- каждое движение исходит из солнечного сплетения, понимаемого как центр целостного движущегося тела (Айседора Дункан, стоя в пустой комнате и ожидая рождения первого импульса к движению, почувствовала и осознала его в солнечном сплетении);
- принцип динамического (неустойчивого) равновесия означает, что центр тяжести всегда подвижен и готов к движению в любом направлении;
- одно движение порождает другое, т.о. танец оказывается непрерывно дрящимся текучим движением, где есть паузы, но нет остановок;
- ни одно движение не может быть бессмысленным, у каждого жеста есть смысл.

Заметим в скобках, что эти принципы относятся именно к той ветви свободного танца, которая восходит к искусству А. Дункан. Однако главным ее свершением было открытие самой возможности *музыкального смысла танца*, обращение к музыке как к источнику и цели всякого танцевального движения. Поэтому все указанные выше принципы телесной организации, вся двигательная техника свободного танца служит решению этой главной задачи: благодаря единству психофизической работы тело «настраивается» прямо-таки как музыкальный инструмент для того, чтобы воплощение музыкальных переживаний в пляске стало возможным.

В своем манифесте, провозглашающем танец будущего, Айседора обращается к танцу далекого прошлого: «Танец будущего, если

<sup>4</sup> Дункан А. Моя жизнь // Айседора Дункан. Сборник. К., 1994. С. 40, 169, 212.

<sup>5</sup> Там же. С. 66.

<sup>6</sup> Айламазян А.М. Эстетика свободного танца. Вопросы психологии №1, 2012. С. 43-51.

<sup>7</sup> Айламазян А.М. Новая культура танца XX века и проблема личности // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазян. М., 2012. С. 20-67. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 1. М., 2009.

обратиться к первоисточнику всякого танца, – в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который всегда был и вечно остается неизменным»<sup>8</sup>. Однако она ни в коей мере не занимается «археологическими раскопками», напротив. Как бы пристально мы ни изучали вазовую живопись и античную скульптуру, мы не сможем узнать, как танцевали древние греки (еще и потому, что почти не знаем древнегреческой музыки) – мы можем только вообразить это или создать заново. Танец Айседоры Дункан и есть такое «вос-создание» – воссоздание, но не реконструкция<sup>9</sup>, это только мечта об античной Греции, гармоничном человеке и мире – не больше, но и не меньше. Это античная идея – идея *калокагатии* (др.греч. *καλοκαγαθία*), которая оживает в наши дни. В искусстве А. Дункан создается особый образ человека, знак которого – «возвышеннейший дух в безгранично свободном теле»<sup>10</sup>. И именно такой образ человека, в первую очередь, роднит свободный танец – явление XX века – с культурой Древней Греции, и уже во вторую – общие принципы телесной и двигательной организации, которые выявляются в ходе анализа при сопоставлении форм. Этот образ человека, воплотившийся в фигуре самой Айседоры Дункан, находит горячий отклик по всему миру, в том числе и в нашей стране.

\* \* \*

Сотворение нового человека как духовного существа – таков был фантастический идеал различных художественных практик, рожденных Серебряным веком. Педагогика и искусство пересекаются в этой точке и создают новую форму работы; это не просто школа воспитания//обучения или еще одно направление в искусстве: искусство здесь понимается как способ личностного возрастания – оно становится путем *художественного формирования личности* в ее полноте, целостности<sup>11</sup>. Такой была программа, положенная в основу практики; каким же было ее конкретное воплощение?

В России возникло множество студий пластического танца, или пляски. Пляска – не

случайное слово: его предпочитали последователи Дункан в России, желая подчеркнуть свободный характер *пляски* в отличие от строгих правил привычного всем классического *танца*. Однако впоследствии многие из этих студий увлеклись экспериментами с движением как таковым<sup>12</sup>, и лишь некоторые остались верны духу этой свободной пляски и тому античному идеалу человека, который возродила Айседора.

Среди многих других, на кого оказало влияние ее искусство, были слушательницы историко-филологического отделения Петроградских высших женских (Бестужевских) курсов. Лекции по античной культуре Ф.Ф. Зелинского и Б.В. Фармаковского и выступления А. Дункан воодушевили их на собственные поиски, из которых родилась студия *Гептахор*. Студийцам удалось подхватить главную идею Айседоры о музыке как источнике вдохновения в танце и пойти собственным путем: в ходе их работы и был создан *метод музыкального движения*<sup>13</sup>. Гептахорки не были прямыми ученицами Дункан, музыкальное движение как метод рождалось путем точно такого же внутреннего поиска, каким шла и сама Айседора: на «постепенно утвердившихся в нашей жизни “белых” собраниях, когда мы двигались, плясали – иногда под звучащую музыку, иногда под воображаемую»<sup>14</sup>. В ходе таких свободных импровизаций были выявлены закономерные связи музыки и живого естественного движения, составившие основу метода МД (его теоретическим осмыслением всю свою жизнь занималась С.Д. Руднева).

Крайне интересен следующий факт: метод музыкального движения в самом начале был найден интуитивным путем, в ходе как будто бесцельного поиска, он родился *из живого непосредственного чувства* единства музыки и движения, но впоследствии оформился в *стройную систему* (систему, которую в сущности не удалось создать Айседоре) со своей эстетикой, принципами и этапами работы, объективными критериями оценки (так, что можно сказать, отвечает движение музыке или «про-

<sup>8</sup> Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан. Сборник. К., 1994. С. 13.

<sup>9</sup> Пузырей А.А. Психология. Психотехника. Педагогика. М., 2005.

<sup>10</sup> Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан. Сборник. К., 1994. С. 21.

<sup>11</sup> Айламазян А.М. Новая культура танца XX века и проблема персональности // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазян. М., 2012. С. 20-67.

<sup>12</sup> Человек пластический. Каталог выставки 21 февраля – 30 апреля 2000 г. в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. М., 2000. Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. М., 2011. Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2011.

<sup>13</sup> Айламазян А.М. О судьбе музыкального движения // Балет №4, 1997. С. 20-23.

<sup>14</sup> Руднева С.Д. Воспоминания счастливого человека / Сост. А.А. Кац. М., 2007. С. 130.

## Художественная культура и творчество

махивается» мимо нее), со своей двигательной техникой и психотехникой. При этом сам метод музыкального движения, вся эта система имеет своей целью порождение у участника занятий такого же непосредственного *живого эмоционально-двигательного отклика на музыку*. В этом состоит парадокс, лежащий в основе метода и составляющий его сущностную черту.

В отношении двигательной техники система МД развивает принципы свободного танца, доводя их до уровня методической разработанности. Однако чтобы движение, пусть даже и выстроенное в соответствии с законами естественной пластики, стало действительно *музыкальным*, необходима совершенно особая психотехническая работа – целостная эмоционально-физическая включенность в музыкально-двигательный процесс. Она оказывается возможной благодаря принципу *дыхательности*: через дыхание соединяются музыка и движение в человеке. О том, как это происходит, пишет А.М. Айламазян: «Подчиненность дыхания логике музыкального развития и акцента, то есть смысловому наполнению музыкального произведения, и, с другой стороны, иницирующая и регулирующая роль дыхания в движении порождают такое качество, как *дыхательность*»<sup>15</sup>. Дыхание оказывается не только проявлением психоэмоциональной и телесной *целостности субъекта*, но и особой *художественной* характеристикой движения, выразительным средством.

Исторический *Гептахор* создал особый тренаж, который состоит из множества миниатюр, основанных на проживании целостного внутреннего образа. Речь не идет о простом повторении или копировании движения. Эти музыкально-двигательные формы дарят возможность некоторого эмоционального переживания именно благодаря глубинному единству музыки и движения, они оказываются средством, организующим получение этого опыта. Такая работа настраивает тело и душу особым образом – она готовит к тому, чтобы участник мог дать свой собственный импровизационный ответ на музыку движением. Тренаж направлен, с одной стороны, на развитие способности слышать музыку *целиком* (а не только мелодию, ритм, отдельные средства музыкальной выразительности), а с другой – на слышание различных *нюансов* в

музыке (акцентов, различий в исполнении и др.). Движение организует внимание к музыке, оно становится критерием точности музыкального восприятия и средством косвенной работы с ним. Таким образом, тренаж помогает понять смысл музыки в ее развитии и претворить его в танец<sup>16</sup>. Поэтому крайне важно, какая музыка звучит, ведь танец рождается именно из нее. Совместная работа над одним музыкальным произведением позволяет порадоваться чуду музыки и делает возможной коллективную импровизацию.

Благодаря особому пониманию музыки и танца *музыкальное движение* становится путем преобразования духовного мира человека: психологический опыт личности не только воплощается в музыке и движении, но преобразуется в художественную форму (в этом, пожалуй, и состоит главная идея «Психологии искусства» Л.С. Выготского<sup>17</sup>). Это является не просто самовыражением, а настоящей (и трудной) художественной работой; само искусство при этом не отвлеченно играет с различными формами, а глубоко лично затрагивает участника этого процесса. Таким образом, можно говорить об особой *психотехнике творческой работы* в случае музыкального движения: импровизация становится последовательным методом создания художественной формы со своими закономерностями и этапами, в ходе которых оказывается возможным «очищение» переживаний, *катарсис*. Работая над художественной формой, человек совершает работу над самим собой. Таким образом, идея психофизического единства осуществляется благодаря особому пониманию танца как целостности движения, музыки и души. Это и есть квинтэссенция метода музыкального движения.

\* \* \*

Реформатор балетного театра М.М. Фокин, искавший новых путей для любимого им классического танца, в искусстве А. Дункан узнал и направление своих собственных поисков. Но его волновала художественная судьба профессионального, виртуозного танца, ведущего свое происхождение из низового театра Античности и Средневековья. А. Дункан не была виртуозом-

<sup>15</sup> Айламазян А.М. Размышления о методе: взгляд изнутри // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазян. М., 2012. С. 95.

<sup>16</sup> Руднева С.Д. Основы техники музыкального движения // Перекрестки и параллели. Альманах №4. М., 2013. С. 76-90. Айламазян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. Вопросы психологии №5, 2013. С. 35-43.

<sup>17</sup> Выготский Л.С. Психология искусства // Анализ эстетической реакции (собрание трудов). М., 2001. С. 164-416.



профессионалом, она была мастером, нашедшим свой путь в искусстве и способным вдохновить других на творческий поиск. М.М. Фокин писал об искусстве Айседоры Дункан и ее последователей: «Босоножка имеет одну очень хорошую сторону. На босой ноге невозможно вертеться, прыгать на пальцах и т.д., а потому танцовщице, снявшей обувь, отрезан путь к техническим трудностям, фокусам, всему тому, что зачастую приближает танец больше к спорту, чем к искусству. В таком положении танцовщице остается искать одно: красоту»<sup>18</sup>.

Музыкальное движение как самостоятельное направление свободного танца стремится найти свой собственный путь к этой красоте: оно породило особый театральный жанр – музыкально-пластическое действие. Примером такого спектакля в жанре вокально-пластического действия является работа *Гептахора* наших дней, развивающего традиции исторической студии, над оперой К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» (2005). Вот как пишут о ней художественные руководители современной студии А.М. Айламазян и М.А. Ганешина: «Соединение пения и свободного танца при-

дает опере исключительную эмоциональную выразительность. Участники спектакля не “исполняют роли”, а делятся друг с другом и со зрителями радостью от совершающегося здесь-и-теперь сокровенного действия»<sup>19</sup>. Такой спектакль возникает в ходе множества совместных танцевальных импровизаций на определенную музыку, ведется работа по уточнению двигательного ответа. *Метод музыкального движения* оказывается основным инструментом творческой работы, он помогает найти наиболее точную художественную форму. Конечно, режиссерская работа тоже имеет место – в особенности когда речь идет о публичных выступлениях. Но принципиальной особенностью спектаклей *Гептахора* является то, что они никем не изобретаются, т.е. не являются «постановкой» в привычном смысле слова ни по способу работы, ни по ее итогу; они рождаются из музыки в ходе совместных физических, интеллектуальных и эмоциональных усилий<sup>20</sup>. Таким образом, каждый участник оказывается как бы соавтором (это подразумевает совершенно особое качество присутствия на сцене).



Вокально-пластическое действие «Орфей и Эвридика» на музыку оперы К.В. Глюка. Постановка А.М. Айламазян и М.А. Ганешиной. Школа драматического искусства Анатолия Васильева. Москва, 2005 © «Гептахор» / М. Бурыгин

<sup>18</sup> Фокин М.М. Против течения: воспоминания балетмейстера (статьи, письма). М., Л., 1962. С. 336.

<sup>19</sup> Перекрёстки и параллели. Альманах №1. М., 2012. С. 128-129.

<sup>20</sup> Сравн.: Тейдер Вал., Тейдер Вик. Гептахор – это семь пляшущих // Балет №3, 1995. С. 40-42, 48.

## Художественная культура и творчество

Спектакли *Гептахора* исполнялись на разных сценических площадках, но абсолютно созвучным этому действию местом по общему признанию зрителей и участников оказалась сцена древнего амфитеатра (в Херсонесе). Это не просто случайность, не имеющая значения. Весьма интересен тот факт в истории культуры, что развитие форм сценического действия шло вместе с развитием архитектурного пространства самого театра<sup>21</sup>. Поэтому попробуем понять, почему пространство амфитеатра наиболее соответствует такому действию? Как Айседора не занималась реконструкцией греческих танцев, так и *Гептахор* не пытается реконструировать античный театр, это невозможно: историк танцевального театра Л.Д. Менделеева-Блок писала, что мы никогда не узнаем, каким он был в действительности<sup>22</sup>. В сущности, мы не знаем древнегреческой музыки. Музыка, которая звучит в спектаклях *Гептахора*, – это музыка других эпох (как правило, европейская классическая музыка, реже – современные композиции)<sup>23</sup>. Сама форма театрального действия тоже совсем иная (это не древнегреческая трагедия, комедия или сатирическая драма). Таким образом, тут нет ничего буквально античного, больше того: эстетика спектаклей современного *Гептахора* созвучна театральному поиску XX и XXI веков (А.М. Айламазян отмечает созвучные принципы работы, общие требования к качеству присутствия на сцене участника-исполнителя с работой театра-лаборатории польского режиссера Ежи Гротовского). Можно сказать, жанр

музыкально(вокально)-пластического действия по некоторым признакам близок таким формам современного искусства, как перформанс (англ. *performance*) или хэппенинг (англ. *happening*). Но почему-то именно античный амфитеатр оказался тем местом, где музыкально- и вокально-пластические композиции *Гептахора* исполняются как на своей «родной» сцене, как будто амфитеатр для них и был предназначен. Итак, почему?

Свободный голос и свободный танец встречаются с архитектурным пространством древнего амфитеатра, и сама природа отвечает духу музыкального действия. Архитектор, специалист по истории архитектуры А.В. Ганешин, отвечая на схожий вопрос, указывает на несколько интереснейших моментов. Один из них состоит в том, что именно Античность дала нам познание тех общих закономерностей, на которых держится Вселенная, – динамического равновесия, которое возникает через преодоление, только когда есть противодействующие силы (а это, как и контрапост, является одним из главных принципов двигательной техники в системе МД!); единства и гармонии мира, которые не проявляются вне движения. Эти закономерности отразились в гармонии архитектурных соотношений – ордерах, которые являются одним из главных открытий и достижений античной культуры, которое не просто живет, а всюю работает на протяжении всей последующей истории человечества. Архитектурные ордера как явление, как работающий принцип рождены именно Античностью. А.В. Ганешин отмечает, что «в архитектуре, казалось бы, нет движения физического, но на самом деле оно в скрытой форме присутствует во взаимодействии и направленности сил», и вся структура классической архитектуры создает образ этого взаимодействия и передает ощущение преодоления тяжести. Эти же устойчивые закономерности, передающие развитие, динамику взаимодействия (не только в таком обобщенном виде, но уже в том, что касается мира чувств, внутренних человеческих взаимоотношений), были найдены в музыкальном материале и воплощены в классической музыке, формировавшейся в XVI – XVIII веках<sup>24</sup>. Может быть, сама эта идея движения, закономерно рождающего гармонию и единство из преодоления,

<sup>21</sup> История Западноевропейского театра. Выпуск 1 (художник Н.М. Диева, автор статьи О.А. Туркестанова, автор аннотаций О.Ф. Иващенко). М., 1983.

<sup>22</sup> Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987.

<sup>23</sup> Но, как отмечает А.М. Айламазян, древние греки оставили нам один из самых загадочных мифов – миф об Орфее, о таинственной природе музыки и ее силе. Миф, который отдается эхом и находит свое воплощение на протяжении всей истории европейской культуры. Заметим также, что именно образ Орфея продолжает жить в последующих веках, вызывая все новые и новые художественные отклики, в то время как Аполлон и Дионис как персонажи уходят со сцены, превращаясь в обобщенные тенденции – аполлоническое и дионисическое начала в творчестве (об этом ниже). Режиссер и теоретик кино С.М. Эйзенштейн, размышляя над своей Grundproblem, находит синтез этих начал «солнечно-мудрого и животнo-стихийного», их символическое объединение у тех же греков – именно в образе Орфея, артиста, певца искусств. См.: *Эйзенштейн С.М.* Орфей как синтез Аполлона и Диониса // *Метод*. Т. 2. М., 2002. С. 7.

<sup>24</sup> *Ганешин А.В.* Вступительное слово на открытии Фестиваля «Терпсихора в Тавриде – II» (Херсонес, 2008) // *Перекрестки и параллели*. Альманах №5. М., 2014. С. 116-117.



Вокально-пластическое действие «Орфей и Эвридика» на музыку оперы К.В. Глюка. Постановка А.М. Айламазян и М.А. Ганешиной. Школа драматического искусства Анатолия Васильева. Москва, 2005 © «Гептахор» / М. Бурыгин

является едва ли не универсальным принципом работы искусства. По крайней мере, Л.С. Выготский в своей работе по психологии искусства показал, как из преодоления материала художественной формой рождается квинтэссенция эстетического переживания – катарсис; как взаимодействие противоположных аффектов приводит к их преобразованию, трансформации<sup>25</sup>. И именно эти закономерности внутреннего взаимодействия, скрытого движения усилия, направленности противоположных сил нашли воплощение в методе музыкального движения, его двигательной технике и психотехнике. Таким образом, *смысловые инварианты* внутренней формы<sup>26</sup> архитектуры античного амфитеатра, классической музыки и метода музыкального движения оказываются общими.

Другой очень важный и интересный момент, который отмечает А.В. Ганешин, касается того, что эти закономерности (в античной архитектуре, классической музыке) были порождены *живым* ощущением и пониманием «естественного взаимодействия, проистекающего из единства природы и человека»<sup>27</sup>. Также, как «греческий» танец Айседоры Дункан

<sup>25</sup> Выготский Л.С. Психология искусства // Анализ эстетической реакции (собрание трудов). М., 2001. С. 164-416.

<sup>26</sup> Понятие, разрабатывавшееся Г.Г. Шпетом, о. Павлом Флоренским, В.В. Библихиным и др.

<sup>27</sup> Ганешин А.В. Вступительное слово на открытии Фестиваля «Терпсихора в Тавриде – II» (Херсонес, 2008) // Перекрёстки и параллели. Альманах №5. М., 2014. С. 116.

и метод музыкального движения, открытый гептахорками: они не восстанавливали давно исчезнувшее прошлое, не реконструировали его по крупицам – «отдельным частям единого художественного целого»<sup>28</sup>. Их ход был принципиально иным: не собирать по элементам, а найти новое единое целое, и поиск этот проверялся «внутренним чутьем», живым художественным восприятием. Крайне интересен следующий поворот: и архитектура, и скульптура, и музыка, и музыкальное движение, которые вышли из *живого материала*, потом были выстроены в определенные четкие *структурные системы*. В случае музыкального движения можно сказать, что сама эта *система*, сам *метод* направлен на то, чтобы создавать условия возможности каждый раз *нового живого* переживания музыки в движении.

Таким образом, античная архитектура, скульптура и европейская классическая музыка оказываются художественными истоками музыкального движения, и именно поиски начала XX века привели к тому, что они сливаются в *единое* русло. Образно говоря, музыкальное движение – это «древний танец наших дней»: *Гептахор* обращается к Античности, к ее идеалам и эстетике – вот почему этот танец приходит из глубины веков, но как явление, возникшее в XX веке и развивающееся в XXI-ом, музыкальное движение, конечно, ищет ответы на вопросы своей эпохи.

<sup>28</sup> Каллистов Д.П. Античный театр. Л., 1970. С. 27.



## Художественная культура и творчество

Мы можем обозначить очень интересный факт человеческой культуры: нечто новое по форме и совершенно «в духе со временем» по содержанию происходит из глубокого прошлого; дух ушедшей эпохи оживает в наши дни в новых формах, имеющих глубокие культурные корни. Музыкально(вокально)-пластическое действие как сценический жанр, *производный* от метода МД, оказывается близок античным представлениям не в буквальном смысле (опять же, это не восстановленная древнегреческая трагедия или комедия: как материал, так и форма спектакля совершенно иная), а по самим принципам своей художественной организации. Вот что пишет исследователь античного театра Д.П. Каллистов о том, что могло происходить на сцене в Древней Греции: «Спектакль этот с полным на то правом можно назвать и музыкальным и хоровым: музыкальным в том смысле, что весь строй его был подчинен законам музыкальной композиции и ритма; хоровым – потому что выступления хора с начала и до конца его понижывали... Пение стасимов сопровождалось движениями хора вокруг алтаря Диониса... От пения были неотделимы ритмические телодвижения хоревтов, переходившие в танец»<sup>29</sup>. С полным правом этими же словами (за исключением, разве что, «алтаря Диониса») можно описать и жанр музыкально(вокально)-пластического действия.

\* \* \*

Теперь попробуем ответить на вопрос, в чем состоит психологический смысл этого события – появления свободного танца и метода музыкального движения в культуре. Для этого нам придется сделать шаг назад и снова обратиться к танцу Античности и технике движения. В Древней Греции танцевать умели *все*. Историк танца Л.Д. Медлелеева-Блок в своем колоссальном труде «Возникновение и развитие техники классического танца» выявила две основные линии, по которым шло развитие танцевальной культуры в Древней Греции: это линия виртуозного танца (который относился к низовому театру искусников) и линия непрофессионального танца свободных граждан<sup>30</sup>. Обращаясь к культурологическим обобщениям Е.В. Харитоновой, можно сказать, что в двух линиях развития танца Древней Греции воплотились *разные* формы *осознанного эстетического* отношения к телесной природе человека. В одном случае красота понимается

как «нечто, не содержащееся в природе телесного движения, в самом телесном материале», ограничения которого должны быть преодолены или же возможности которого должны быть доведены до предела (как, например, в классическом балете, художественной гимнастике и др.). В другом случае тело выявляется «в его непосредственной природной координации», а «красота содержится в непосредственных свойствах материала, есть раскрытие этих свойств» (как в народном танце, свободном танце и музыкальном движении). В античном искусстве культивировались обе эти эстетические программы, получившие продолжение и развитие в последующих веках<sup>31</sup>.

Что они собой представляли и как развивались? «Принято считать, что *все* от античного танца потеряно безвозвратно, что сколько ни предавайся изысканиям, ничего себе представить достоверного о греческом танце нельзя. Да, это так и должно казаться, пока мы говорим об этой высокой орхестике – *она* потеряна, *она* ушла со своей эпохой и ее идеологией, плотью от плоти которых была», пишет Л.Д. Блок<sup>32</sup>. Сама она рассматривает, прежде всего, развитие профессиональной техники виртуозного танца, прослеживает ее трансформации на протяжении веков. В ходе такой кропотливой работы ей удается установить *буквальную непрерывную*, более чем 2000-летнюю, *преемственность* двигательной техники от танцоров-профессионалов низового древнегреческого театра до современного классического танца. Нас же в первую очередь интересует та самая высокая орхестика, которая «ушла со своей эпохой»: действительно ли она оказалась потеряна безвозвратно?

«Я открыла искусство, которое утрачено уже две тысячи лет», – провозглашает А. Дункан<sup>33</sup>. Да, древнегреческий танец был утрачен. И мы не станем утверждать, что Айседоре Дункан удалось возродить его в *буквальном* смысле, в смысле точного воспроизведения того, что было и прошло, – напротив, и об этом уже не раз было сказано выше. Если оставаться в плоскости вопроса о технике движения, можно лишь констатировать следующее. Танец

<sup>29</sup> Там же. С. 28.

<sup>30</sup> Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987.

<sup>31</sup> Харитонов Е.В. Пантомима в обучении киноактера. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // Слезы на цветах: сочинения. В 2-х кн. Кн. 2: дополнения и приложения. М., 1993. С. 64.

<sup>32</sup> Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 63.

<sup>33</sup> Дункан А. Моя жизнь // Айседора Дункан. Сборник. К., 1994. С. 40.

Айседоры созвучен принципам движения, выявляемым в классической греческой скульптуре, они согласуются, у них общий *пластический канон*<sup>34</sup>. Используемый ею репертуар естественных движений (шаг, бег, подскок, простые прыжки) означает лишь отсутствие виртуозной техники профессионалов-искусников, что, разумеется, не отменяет наличия культуры движения, и это сближает ее танец с танцами свободных граждан: преобразованное по законам красоты естественное движение, живое тело. Л.Д. Блок пишет о том, что они «в своей основе никогда не теряли преемственности или связи с ритуальными, культовыми танцами. Они были составной частью тройственной “хорейи”, никогда не отделимые от поэзии и музыки и занимали в жизни эллинов то высокое место, которое нам хорошо известно из учений философов»<sup>35</sup>. Таким образом, для танца высокой орхестики важна *другая* преемственность: не двигательно-техническая, а психотехническая (в данном случае исходно ритуальная). Это позволяет нам иначе ставить вопрос – о *формах* жизни сознания, которые находили свое воплощение в культовых танцах или танцах хора.

\* \* \*

Исследователи указывают на генетическое происхождение древнегреческого театра из культовых обрядовых игр и мистерий, каждая из которых имела свой ритуальный порядок, проходила в определенное время в году и имела свое место в календаре. Самыми крупными из них являются Великие Дионисии: они были «не днями праздности, а днями празднований», в которых принимали участие все жители полиса. Главным их назначением было «освободить его участников от оков будничного, ...наполнить их сердца радостным, возвышенным настроением», пишет антиковед Д.П. Каллистов: «В этом бурном веселье выступали магические черты празднования бога умирающей зимой и воскресающей весной природы, восходящие к глубокой древности. Во время таких празднеств, призванных разбудить

жизнетворящие силы природы и пробудить их к действию, все было дозволено. Обычные, будничные правила поведения переставали действовать, уступая место безудержному ликованию»<sup>36</sup>. В психологическом отношении важнейшей чертой этих празднеств, длившихся по несколько дней, был тот факт, что один из дней праздника был целиком посвящен не живым, а мертвым: «веселье, радость и тут же печаль по ушедшим из жизни – диаметрально противоположные переживания на протяжении одного и того же праздника»<sup>37</sup>. Эта же эмоциональная двойственность, контрастность переживаний, резкий перелом в настроении имела место и в празднествах, посвященных Деметре. Д.П. Каллистов указывает, что в основе обоих культов этих божеств, Диониса и Деметры, лежит еще более древний и общий для них образ Матери-земли, которая «относится с одинаковой материнской нежностью и к живым, которых она кормит, и к мертвым, которых она принимает обратно в свое материнское лоно»<sup>38</sup>. Поэтому почитание божеств плодородной земли, божеств жизни и смерти одновременно, было неотделимо от почитания мертвых. Ряд исследователей полагает, что в основе происхождения античной драмы лежат обряды драматизированного заупокойного плача<sup>39</sup>.

Д.П. Каллистов отмечает одну интересную особенность: в народе хтонические божества почитались гораздо больше, чем боги, олицетворявшие небесные сферы. И если почитание божеств небесного пантеона, Зевса и Аполлона, вылилось в форму Олимпийских и Пифийских игр, то обряды почитания божеств хтонических, Диониса и Деметры, породили впоследствии форму театрального действия и привели к образованию театра, в историческом лице которого одной из принципиальных черт является его массовость, народность<sup>40</sup>. Это весьма примечательный культурно-психологический факт, в особенности если за именами божеств увидеть не просто персонажей эллинской мифологии, а «огромную потребность, из которой возникло столь блистательное собрание олимпийских

<sup>34</sup> Харитонов Е.В. Пантомима в обучении киноактера. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // Слезы на цветах: сочинения. В 2-х кн. Кн. 2: дополнения и приложения. М., 1993. С. 60-78. Айламазян А.М. Новая культура танца XX века и проблема персональности // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазян. М., 2012. С. 20-67.

<sup>35</sup> Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 63.

<sup>36</sup> Каллистов Д.П. Античный театр. Л., 1970. С. 19, 22-23, 50.

<sup>37</sup> Там же. С. 52.

<sup>38</sup> Там же. С. 56.

<sup>39</sup> Ф.Ф. Зелинский выделяет как минимум четыре источника греческого театра (дионисийские хоры, сатирическую драму, драматизированные заупокойные плачи и элевсинские мистерии): «В этой реке, которую мы называем греческой трагедией исторической эпохи, соединились все четыре названных потока, не считая тех, о которых мы не знаем» (Цит. по: Каллистов Д.П. Античный театр. Л., 1970. С. 61).

<sup>40</sup> Каллистов Д.П. Античный театр. Л., 1970. С. 57, 64.

## Художественная культура и творчество

сущств»<sup>41</sup> – некоторую форму осмысления различных проявлений жизни (своей душевной жизни в том числе) древними греками. Ф. Ницше указывает на то, что такое осмысление может происходить «не только путем логического уразумения, но и путем непосредственной интуиции» и осознаваться «не с помощью понятий, но в резко отчетливых образах мира богов»<sup>42</sup>.

Какую же психологическую задачу решало искусство театра в жизни древних греков? Ницше пишет о том, что они знали и ощущали страхи и ужасы существования: взгляд эллина «проник в странное дело уничтожения, производимого так называемой всемирной историей, а также и в жестокость природы... Здесь уже не поможет никакое утешение...; существование отрицается во всей его целостности... В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия»<sup>43</sup>. Перед лицом этого экзистенциального переживания именно искусство оказывается способным «обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми ещё можно жить; таковы представления о возвышенном как художественном преодолении ужасного и о комическом как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым. Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства»<sup>44</sup>. Ницше прямо указывает на то, что «ближайшее действие дионисической трагедии заключается именно в том, что... все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превосходящим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы»<sup>45</sup>.

Такое действие трагедии оказывается возможным благодаря хору, который воплощает в себе это единство. Само явление греческой трагедии своим происхождением обязано именно хору, который, по слову С.М. Волконского, имеет значение «центра тяжести трагедии»<sup>46</sup>. Ф. Ницше настаивает на том, что «трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и не чем иным, как хором», поэтому, чтобы понять ее в самой сути, необходимо «заглянуть в душу

этого трагического хора»<sup>47</sup>. Танец и пение хора, рожденные «духом музыки», были одной из главных составляющих театрального действия. Интуиция философа и танцовщицы совпадают: «Родиной театра был танец и первым актером был танцор. Он плясал и пел. Тогда родилась трагедия», пишет А. Дункан<sup>48</sup>.

Исследователь и практик театра С.М. Волконский, задаваясь вопросом о природе и психологическом действии хора, находит близкий ответ:

«Хор – не лицо, он олицетворение. Олицетворение всегдашнего стремления человека из частного к общему; хор есть процесс обобщения, отвлечения, это вывод из действительности, это то, что над событием, выше факта, это воздействие действия... Хор – это зритель, это вы, это я... это впечатление от совершающихся событий, это оценка, это угол зрения; хор вне действия, вне времени: его время вовсе не какой-то век до Р.Х., а лишь то время, пока продолжается сценическое действие. Он не принадлежит к содержанию пьесы, – хор... так же мало фабула, как и я, зритель; он то непреходящее, постоянное, перед чем фабула проходит, он – Зритель. Но какой зритель! ... Хор – это реагирование на драму. ...И что же мое зрителиво реагирование в сравнении с реагированием хора? ... Да ведь хор мое улучшенное «я», то «я», до которого я никогда не дорасту, и он соглашается за меня говорить, он меня берет с собой, в свой страх, в свой ужас, в свою скорбь, в свою молитву»<sup>49</sup>. Перед этим, за сотни лет свершающимся событием он, хор, стоит тут, рядом со мной, – перед далью веков он сегодняшней час, он данное мгновение, мое личное, мне отпущенное мгновение, – углубленное, преумноженное»<sup>50</sup>.

Таким образом, всякая истинная трагедия способна подарить метафизическое утешение: «Жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна», – говорит Ф. Ницше<sup>51</sup>. Это утешение находит свое полное и ясное воплощение в явлении хора:

<sup>41</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинство и пессимизм / пер. с нем. Г.А. Рачинского, науч. ред. К.А. Свасьян. М., 2007. С. 40.

<sup>42</sup> Там же. С. 31.

<sup>43</sup> Там же. С. 62–63.

<sup>44</sup> Там же. С. 64.

<sup>45</sup> Там же. С. 62.

<sup>46</sup> Волконский С.М. Древний хор на современной сцене // Отклики театра: О естественных законах пластики. М., 2012. С. 78.

<sup>47</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинство и пессимизм / пер. с нем. Г.А. Рачинского, науч. ред. К.А. Свасьян. М., 2007. С. 58.

<sup>48</sup> Дункан А. Моя жизнь // Айседора Дункан. Сборник. К., 1994. С. 40.

<sup>49</sup> Сравн.: Василюк Ф.Е. Переживание и молитва (опыт общепсихологического исследования). М., 2005.

<sup>50</sup> Волконский С.М. Древний хор на современной сцене // Отклики театра: О естественных законах пластики. М., 2012. С. 77–78.

<sup>51</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинство и пессимизм / пер. с нем. Г.А. Рачинского, науч. ред. К.А. Свасьян. М., 2007. С. 62.



Вокально-пластическое действо  
«Орфей и Эвридика» на музыку  
оперы К.В. Глюка.

Постановка А.М. Айламазьян  
и М.А. Ганешиной. Школа  
драматического искусства  
Анатолия Васильева.

Москва, 2005

© «Гептахор» / М. Бурьгин



С.М. Волконский показывает, как именно он может поднять нас на новую высоту, «набросить новую окраску на прошлое, а над будущим прокатить новый зловещий раскат далекого грома, предчувствие. И, свыкнувшись с тем, что уже было, освоившись с миновавшим ужасом, вы как бы с освеженной впечатлительностью будете ждать возвращения героя, выходящего навстречу новому удару судьбы...»<sup>52</sup>.

Обобщая вышесказанное, можем сказать, что «психотехническое ядро» таких культурных форм, как древнегреческие мистерии и древнегреческий театр, составляли следующие принципиальные моменты:

- переключение сознания с профанного, обыденного состояния в сферу сакрального, необыденного;
- постоянное ритмическое обновление душевной жизни (катарсис) благодаря единовременности амбивалентных (двойственных, противоположных) переживаний;
- разделенность этого переживания всеми участниками, всеобщее единение в совместном действе.

Ту же психологическую функцию, то же назначение выполняли римские сатурналии, которые, по слову М.М. Бахтина, «мыслились как реальный и полный (но временный) возврат на землю сатурнова золотого века»<sup>53</sup>.

С концом античной эпохи такая форма жизни сознания искала новых воплощений на протяжении всей истории человеческой культуры. Поэтому эта традиция не прерывалась и жила далее, обретая новые формы. В Средние века эта идея вселенского обновления осуществлялась в культуре карнавала, сохранившего многие черты античных празднований: от-

<sup>52</sup> Волконский С.М. Древний хор на современной сцене // Отклики театра: О естественных законах пластики. М., 2012. С. 78.

<sup>53</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений. Том 4(2). М., 2010. С. 15.

личность времени и пространства карнавала от времени и пространства обыденной жизни, его всенародность и всеохватность, амбивалентность его образов (смерти и возрождения, обновления). М.М. Бахтин так характеризует общее карнавальное мироощущение: «Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей»<sup>54</sup>.

В последующие века эта глубочайшая человеческая потребность в постоянном обновлении души, в восстановлении разорванного единства между природой и человеком, его поступками и его душой, в праздничном единении с другими людьми реализовывалась во множестве самых разнообразных форм и практик, однако они потеряли свою всеохватность и всенародный характер.

\* \* \*

Отвечая на вопрос о том, что именно создала или же воссоздала историческая студия *Гептахор*, мы можем сказать, что музыкальное движение — это *новый танец нового хора*, который когда-то, почти 2,5 тысячи лет назад, составляли свободные граждане полиса, не-виртуозы, участники действия той самой высокой оркестрики, которая считалась похороненной вместе с Античностью. Поэтому обращение к культуре и эстетике Древней Греции оказывается оправданным. В отличие от свободного танца Айседоры Дункан, выступавшей преимущественно сольно, музыкально(вокально)-пластическое действо *Гептахора* подразумевает ансамбль участников. Попробуем понять, каковы черты этого современного хора и дать ему психологическую характеристику.

<sup>54</sup> Там же. С. 19.

## Художественная культура и творчество

Для этого обратимся сначала к самому понятию *хора*. Язык тонко улавливает и передает в плоти самих слов различные нюансы смысла. Искусствовед и балетный критик А.Л. Волынский пишет о хоре так: «Хором греки называли всякое сборище людей, шумящих, веселящихся, играющих, торгующих на базаре и даже сошедшихся по какому-нибудь печальному поводу. ... В настоящее время понятие хора связано обычно с представлением о людях, собравшихся и поющих в церкви или на сцене. Но под хором разумеется также и собрание оркестровых музыкантов. ... Делая из существительного глагол, греки придавали этому последнему все то широкое значение, какое заключало в себе существительное. По общему своему смыслу глагол этот в передаче на русский язык обозначал понятие *ликовать*»<sup>55</sup>. По слову историка русского языка А.В. Исаченко, церковнославянский язык произошел путем «метемпсихоза греческого языка в славянские морфемы»<sup>56</sup>. Автор словаря церковнославяно-русских паронимов О.А. Седакова указывает на «греческий смысл в плоти славянских звуков и морфем»<sup>57</sup> и отмечает сложные отношения русского и церковнославянского языков, их взаимодополнительность, одновременную «раздельность и слиянность», которая нередко оказывается источником множества смысловых ошибок и недоразумений<sup>58</sup>. Однако эти сложные отношения двух языков рождают одну интересную

особенность: «В некоторых случаях вчитывание русского значения в церковнославянское слово дает неожиданные и творческие культурные плоды»<sup>59</sup>. Интересно, что ни в одном из значений церковнославянского слова *ликъ* не говорится об *одном* человеке – только о сонме, сборище людей. Возможно, тот смысл, который теперь придается этому слову в русской культуре, и является примером такого неожиданно продуктивного «вращения» русского значения в церковнославянское слово: из значения некоторой множественной общности, хора, выдвигается новый смысл единичного человека; в русском языке происходит индивидуализация, персонализация слова *лик*<sup>60</sup>. Авторы рубежа XIX–XX веков определяют его как «истинное существо лица... нечто, ему вечно присущее» (А.Л. Волынский), «явленную духовную сущность, созерцаемый вечный смысл, пренебесную красоту некоторой действительности, ее горнего первообраза» (П.А. Флоренский)<sup>61</sup>. Славянское слово *ликование* вбирает в себя все богатство смыслов древнегреческой *хорейи*: «Здесь не только одно веселье имеется в виду, но и печаль, и душевная забота, и высокая меланхолическая дума... Веселье иного порядка, выражающееся в возвышенном горении духа»<sup>62</sup>.

Итак, А.Л. Волынский делает замечательное обобщение: «Итак, вот что значат эти три

<sup>59</sup> Там же. С. 17.

<sup>60</sup> Так, о. Павел Флоренский указывает на другой греческий прообраз для слова *лик* – *εἶδος, ἰδέα*. Это несколько расходится с данными словаря, согласно которому значениям греческих слов *εἶδος, ἰδέα* соответствуют церковнославянские – *видение, зраць, образъ* – и русские – облик, внешний вид, образ. Однако именно это позволяет уловить преобразование внутренней формы самого слова *лик*, понять ту смысловую трансформацию, которая с ним произошла в русском языке (ее можно обнаружить на примере: *лик святых* как сонм, собрание всех святых и *лик святого* как явленный в его лице образ Божий). Можно сказать, что в динамике языковых значений находит отражение реальный культурно-исторический механизм общественного происхождения *личности* как психологического явления. См.: Флоренский П.А. Иконостас // Собрание сочинений, Том I. Статьи по искусству. Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, 1985. С. 211. Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 80, 215.

<sup>61</sup> Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб., 2008. С. 14–15. Флоренский П.А. Иконостас // Собрание сочинений, Том I. Статьи по искусству. Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, 1985. С. 211.

<sup>62</sup> Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб., 2008. С. 15–16.

<sup>55</sup> Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб., 2008. С. 14.

<sup>56</sup> Цит. по: Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 12.

<sup>57</sup> Приведем здесь переводы древнегреческих слов на церковнославянский и русский соответственно:

- *χορευω* (глагол) – *ликовать* – петь хором, водить хоровод, плясать, торжествовать, веселиться;
- *χορεία* (сущ. «хорейя») – *ликование* – собрание, сонм; праздничное собрание; торжествование, изъявление радости или веселия;
- *χορός* (сущ. «хорос») – *ликъ* – собрание, сонм; хор, хоровое пение; хоровод, пляска; собрание поющих и пляшущих, веселое торжественное собрание; самая песнь, сопровождаемая пляскою; строй, отряд войска;
- *χορευτής* (сущ.) – *ликовникъ, ликовственникъ* – участник в хороводе.

См.: Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений). М., 1900. С. 283. Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 168.

<sup>58</sup> Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 13, 17.

слова: “хор”, “лик” и “ликовать”. Они переплетены между собою внутреннею связью и выражают в сущности одно явление – массовое чувство с оттенком радости и печали в одно и то же время»<sup>63</sup>. Он выявляет два принципиальных момента:

- противоположные чувства и смыслы, объединенные в одном переживании, – едва ли не базовый закон эстетической реакции, открытый Л.С. Выготским;
- разделенность этого переживания множеством людей, общественный характер этого чувства.

Оба они находят свое воплощение в практике музыкального движения.

Начнем с первого. Он возможен благодаря тому, что главным принципом творческой работы является рождение движения именно в ответ на *музыку*, несущую в самой своей форме противоречивые интонации и смыслы. О природе музыкального переживания и его интонационной составляющей пишет А.М. Айламазян: «Музыкальная форма, как правило, несет в себе потенциал большого обобщения какого-либо чувства или состояния, его «укрупнения», позволяющего переосмыслить и видоизменить узнаваемые бытовые эмоции. В музыкальной форме конкретного произведения можно найти часто противоречивые тенденции, интонационный процесс складывается из их переплетения и взаимовлияния: интонации бодрости и угасания, плача и восторга, агрессии и сдержанности, безумия и покоя присутствуют одновременно в разных слоях музыкального текста и создают новый смысл, новое переживание, возвышающее, многомерное, неоднозначное, преодолевающее однонаправленность аффекта»<sup>64</sup>. Музыка лежит в основе механизма трансформации, преобразования личных проективных переживаний в музыкальные: в ходе многократных попыток расслышать музыку целиком и приблизиться к ее интонационному содержанию делается возможным осознание своих личных эмоций и реакций на музыку; «таким образом, активное вслушивание в музыку и ее проживание в движении не только приближает к замыслу композитора и позволяет войти в диалог с музыкальным произведением, но и дает богатый материал для самопознания и понимания себя»<sup>65</sup>. Подлинные музыкаль-

<sup>63</sup> Там же. С. 16.

<sup>64</sup> Айламазян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. Вопросы психологии №5, 2013. С. 42.

<sup>65</sup> Там же.

ные переживания обладают преобразующей катарсической силой. Честная работа по приближению к музыке может стать, по слову о. Павла Флоренского, «подвигом подлинного самоустроения, художеством ваяния и чеканки нашего существа»<sup>66</sup>. Таким образом, музыка может стать средством художественной проработки человеческих переживаний и личности в целом. Музыкальное движение оказывается одной из множества «форм выявления человеческого лика»<sup>67</sup>, выработанных культурой на протяжении всей человеческой истории.

Педагог музыкального движения О.К. Попова говорила о том, что настоящая музыка – это «глас, посыл с Небес: идет музыкальный столп, будто колонна»<sup>68</sup>. Восхождение к такой музыке преобразует личность человека «сообразно глубочайшим заданиям собственного своего существа»<sup>69</sup>. Работа метода музыкального движения направлена на то, чтобы в движении, в этом отклике на музыку проявилось «истинное существо лица» (см. выше), некое ядро личности, духовная сущность. Тогда, по слову о. Павла Флоренского, «начинает светиться из тела лик»<sup>70</sup>. Однако «восхождение к лику – это чудовищная работа по убиванию в себе страстей, сбрасывание страстей», пишет П.Д. Волкова<sup>71</sup>. Музыка может стать проводником на этом пути. В этом и состоит реальная психологическая работа такой культурно-исторической практики, какой является музыкальное движение<sup>72</sup>.

Обратимся теперь ко второму моменту, характеризующему происхождение *лика* в обозначенном выше смысле из явления *хора*. А.В. Ганешин указывает на то, что индивидуальность проявляется только когда есть некоторая общность, больше того: именно при-

<sup>66</sup> Флоренский П.А. Иконостас // Собрание сочинений, Том I. Статьи по искусству. Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, 1985. С. 206.

<sup>67</sup> Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. СПб., 2008. С. 16.

<sup>68</sup> Беседы с Ольгой Кондратьевной Поповой // Перекрестки и параллели. Альманах №5. М., 2014. С. 76.

<sup>69</sup> Флоренский П.А. Иконостас // Собрание сочинений, Том I. Статьи по искусству. Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, 1985. С. 211. Сравн. богословские размышления о. Павла Флоренского: «Ядро человеческого существа, образ Божий... преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело» (Там же, с. 215).

<sup>70</sup> Там же. С. 217.

<sup>71</sup> Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 3. М., 2014. С. 24.

<sup>72</sup> Айламазян А.М. Метод музыкального движения в практике дошкольного и начального школьного образования: методические материалы. М.: ФИРО, 2013.



## Художественная культура и творчество

частность к общности других людей делает возможным становление индивидуальности и познание самого себя. Это было определяющей чертой древнегреческого общества, развивавшегося как «общности индивидуальностей». Этот же принцип характеризует коллективную музыкально-двигательную импровизацию и ансамблевую работу студии музыкального движения *Гептахор*. По слову А.В. Ганешина, как 2,5 тысячи лет назад, так и теперь умение найти в себе естественное начало, вытекающее из общих изначальных корней, ощущение себя в природе и культуре естественно сливает людей в коллективы и позволяет выразить свою индивидуальность: «Поэтому сегодняшние участники, которые в высшей степени индивидуальные личности, занятые совершенно разными делами и профессиями, ...пришедшие к этой музыке и движению, сливаются в единое такое, как бы это по-гречески, сообщество, не теряя своей индивидуальности»<sup>73</sup>. Музыка выступает объединяющим началом, преобразующим переживания каждого и организующим взаимодействие участников общей работы. В этом состоит парадокс индивидуальной внутренней свободы, рождающейся естественным образом в ходе совместного действия. Именно

эта черта – естественность каждой индивидуальности, естественность совместного действия – роднит музыкальное движение и народный танец. В этом и проявляется себя «ликъ жизни».

\* \* \*

Итак, мы можем сказать, что история *Гептахора* – студии, разработавшей метод обучения танцевальной импровизации в ответ на музыку (музыкальное движение) – оказывается примером интереснейшего культурно-психологического явления. *Гептахор* (и музыкальное движение как особый способ работы) – это дитя Античности, выношенное в лоне европейской культуры и появившееся на свет в России XX века. Жанр музыкально(вокально)-пластического действия рожден в наши дни – но произрастает он из Античности, из нашей мечты об Античности<sup>74</sup>. Из глубокой психологической потребности в единении с другими людьми и совместном переживании необыденных смыслов и состояний, в постоянном обновлении и возрождении душевной жизни, находящей свое воплощение в различных формах во времени и пространстве нашей истории.

Так что же это? Полифония человеческой культуры, диалог эпох<sup>75</sup>, близкое эхо далеких голосов.

*Авторы выражают благодарность Анне Шпаковой за помощь в подборе и подготовке фотографий к публикации.*

### Список литературы:

1. Айламазьян А.М. Метод музыкального движения в практике дошкольного и начального школьного образования: методические материалы. М.: ФИРО, 2013. 80 с. (Федеральный государственный образовательный стандарт «Дошкольное образование»).
2. Айламазьян А.М. О механизмах музыкального переживания: опыт музыкального движения. Вопросы психологии №5, 2013. С. 35-43.
3. Айламазьян А.М. О судьбе музыкального движения // Балет №4, 1997. С. 20-23.
4. Айламазьян А.М. Эстетика свободного танца. Вопросы психологии №1, 2012а. С. 43-51.
5. Айламазьян А.М. Новая культура танца XX века и проблема персональности // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазьян. М.: Смысл, 2012. С. 20-67.
6. Айламазьян А.М. Размышления о методе: взгляд изнутри // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. Под общ. ред. А.М. Айламазьян. М.: Смысл, 2012. С. 84-104.
7. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений. Том 4(2). М.: Языки славянских культур, 2010. С. 7-508.
8. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. Сост. С.Г. Бочаров; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. С. 361-373.

<sup>73</sup> Ганешин А.В. Вступительное слово на открытии Фестиваля «Терпсихора в Тавриде – II» (Херсонес, 2008) // Перекрёстки и параллели. Альманах №5. М., 2014. С. 119.

<sup>74</sup> Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 1. М., 2009. 256 с.

<sup>75</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. Сост. С.Г. Бочаров; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М., 1979. С. 361-373.

9. Беседы с Ольгой Кондратьевной Поповой // Перекрёстки и параллели. Альманах №5. М.: Волшебный фонарь, 2014. С. 51-79.
10. Блок Л.Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
11. Василюк Ф.Е. Переживание и молитва (опыт общепсихологического исследования). М.: Смысл, 2005. 191 с.
12. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 1. М.: Зебра-Е, 2009. 256 с.
13. Волкова П.Д. Мост через бездну. Кн. 3. М.: Зебра-Е, 2014. 240 с.
14. Волконский С.М. Древний хор на современной сцене // Отклики театра: О естественных законах пластики. Изд. 2-е. М.: Либроком, 2012. С. 73-97.
15. Вольнский А.Л. Книгаликований. Азбука классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 352 с.
16. Выготский Л.С. Психология искусства // Анализ эстетической реакции (собрание трудов). М.: Лабиринт, 2001. С. 164-416.
17. Ганешин А.В. Вступительное слово на открытии Фестиваля «Терпсихора в Тавриде – II» (Херсонес, 2008) // Перекрёстки и параллели. Альманах №5. М.: Волшебный фонарь, 2014. С. 114-119.
18. Дункан А. Моя жизнь // Айседора Дункан. Сборник. К.: Муза Лтд, 1994. С. 23-222.
19. Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан. Сборник. К.: Муза Лтд, 1994. С. 11-21.
20. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений). М., 1900.
21. Ильина Г.А., Руднева С.Д. К вопросу о механизме музыкального переживания. Вопросы психологии №5, 1971. С. 66-74.
22. История Западноевропейского театра. Выпуск 1 (художник Н.М. Диева, автор статьи О.А. Туркестанова, автор аннотаций О.Ф. Иващенко). М.: Изобразительное искусство, 1983. 16 открыток.
23. Каллистов Д.П. Античный театр. Л.: Искусство, 1970. 176 с.
24. Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. М.: Искусство XXI век, 2011. 448 с.
25. Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинизм и пессимизм / пер. с нем. Г.А. Рачинского, науч. ред. К.А. Свасьян. М.: Академический Проект, 2007. 166 с.
26. Перекрёстки и параллели. Альманах №1. М.: Волшебный фонарь, 2012. 136 с.
27. Пузырей А.А. Психология. Психотехника. Психагогика. М.: Смысл, 2005. 488 с.
28. Руднева С.Д. Воспоминания счастливого человека / Сост. А.А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы; ГИС, 2007. 856 с.
29. Руднева С.Д., Пасынкова А.В. Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения. Психологический журнал, Том 3, №3, 1982. С. 84-92.
30. Руднева С.Д. Основы техники музыкального движения // Перекрёстки и параллели. Альманах №4. М.: Волшебный фонарь, 2013. С. 76-90.
31. Седакова О.А. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2008. 432 с.
32. Сироткина И.Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.
33. Тейдер Вал., Тейдер Вик. Гептахор – это семь пляшущих // Балет №3, 1995. С. 40-42, 48.
34. Флоренский П.А. Иконостас // Собрание сочинений, Том I. Статьи по искусству. Под общ. ред. Н.А. Струве. Paris, YMCA-PRESS, 1985. С. 193-316.
35. Фокин М.М. Против течения: воспоминания балетмейстера (статьи, письма). М., Л.: Искусство, 1962. 640 с.
36. Харитонов Е.В. Пантомима в обучении киноактера. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения // Слезы на цветах: сочинения. В 2-х кн. Кн. 2: дополнения и приложения. М.: Глагол, 1993. С. 60-78.
37. Человек пластический. Каталог выставки 21 февраля – 30 апреля 2000 г. в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. М.: Дар-Экспо, 2000. 72 с.
38. Эйзенштейн С.М. Орфей как синтез Аполлона и Диониса // Метод. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2002. С. 7

**References (transliteration):**

1. Ailamaz'yan A.M. Metod muzykal'nogo dvizheniya v praktike doshkol'nogo i nachal'nogo shkol'nogo obrazovaniya: metodicheskie materialy. M.: FIRO, 2013. 80 s. (Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart «Doshkol'noe obrazovanie»).
2. Ailamaz'yan A.M. O mekhanizmax muzykal'nogo perezhivaniya: opyt muzykal'nogo dvizheniya. Voprosy psikhologii №5, 2013. S. 35-43.
3. Ailamaz'yan A.M. O sud'be muzykal'nogo dvizheniya // Balet №4, 1997. S. 20-23.
4. Ailamaz'yan A.M. Estetika svobodnogo tantsa. Voprosy psikhologii №1, 2012a. S. 43-51.
5. Ailamaz'yan A.M. Novaya kul'tura tantsa KhKh veka i problema personal'nosti // Tantseval'nye praktiki: semiotika, psikhologiya, kul'tura. Pod obshch. red. A.M. Ailamaz'yan. M.: Smysl, 2012. S. 20-67.
6. Ailamaz'yan A.M. Razmyshleniya o metode: vzglyad iznutri // Tantseval'nye praktiki: semiotika, psikhologiya, kul'tura. Pod obshch. red. A.M. Ailamaz'yan. M.: Smysl, 2012. S. 84-104.
7. Bakhtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennessansa // Sobranie sochinenii. Tom 4(2). M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010. S. 7-508.
8. Bakhtin M.M. K metodologii gumanitarnykh nauk // Estetika slovesnogo tvorchestva. Sost. S.G. Bocharov; Primech. S.S. Averintseva i S.G. Bocharova. M.: Iskusstvo, 1979. S. 361-373.
9. Besedy s Ol'goi Kondrat'evnoi Popovoi // Perekrestki i paralleli. Al'manakh №5. M.: Volshebnyi fonar', 2014. S. 51-79.
10. Blok L.D. Klassicheskii tanets: istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
11. Vasilyuk F.E. Perezhivanie i molitva (opyt obshchepsikhologicheskogo issledovaniya). M.: Smysl, 2005. 191 s.
12. Volkova P.D. Most cherez bezdnu. Kn. 1. M.: Zebra-E, 2009. 256 s.
13. Volkova P.D. Most cherez bezdnu. Kn. 3. M.: Zebra-E, 2014. 240 s.
14. Volkonskii S.M. Drevnii khor na sovremennoi stsene // Otkliki teatra: O estestvennykh zakonakh plastiki. Izd. 2-e. M.: Librokom, 2012. S. 73-97.
15. Volynskii A.L. Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tantsa. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2008. 352 s.
16. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva // Analiz esteticheskoi reaktsii (sobranie trudov). M.: Labirint, 2001. S. 164-416.
17. Ganeshin A.V. Vstupitel'noe slovo na otkrytii Festivalya «Terpsikhora v Tavride – II» (Khersones, 2008) // Perekrestki i paralleli. Al'manakh №5. M.: Volshebnyi fonar', 2014. S. 114-119.
18. Dunkan A. Moya zhizn' // Aisedora Dunkan. Sbornik. K.: Muza Ltd, 1994. S. 23-222.
19. Dunkan A. Tanets budushchego // Aisedora Dunkan. Sbornik. K.: Muza Ltd, 1994. S. 11-21.
20. D'yachenko G. Polnyi tserkovno-slavyanskii slovar' (so vneseniem v nego vazhneishikh drevne-russkikh slov i vyrazhenii). M., 1900.
21. Il'ina G.A., Rudneva S.D. K voprosu o mekhanizme muzykal'nogo perezhivaniya. Voprosy psikhologii №5, 1971. S. 66-74.
22. Istoriya Zapadnoevropeiskogo teatra. Vypusk 1 (khudozhnik N.M. Dieva, avtor stat'i O.A. Turkestanova, avtor annotatsii O.F. Ivashchenko). M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 16 otkrytok.
23. Kallistov D.P. Antichnyi teatr. L.: Iskusstvo, 1970. 176 s.
24. Misler N. Vnachale bylo telo. Ritmoplasticheskie eksperimenty nachala KhKh veka. M.: Iskusstvo XXI vek, 2011. 448 s.
25. Nitshe F. Rozhdenie tragedii: Ili: ellinstvo i pessimizm / per. s nem. G.A. Rachinskogo, nauch. red. K.A. Svas'yan. M.: Akademicheskii Proekt, 2007. 166 s.
26. Perekrestki i paralleli. Al'manakh №1. M.: Volshebnyi fonar', 2012. 136 s.
27. Puzyrei A.A. Psikhologiya. Psikhotekhnika. Psikhagogika. M.: Smysl, 2005. 488 s.
28. Rudneva S.D. Vospominaniya schastlivogo cheloveka / Sost. A.A. Kats. M.: Izd-vo Glavarkhiva Moskvy; GIS, 2007. 856 s.
29. Rudneva S.D., Pasynkova A.V. Opyt raboty po razvitiyu esteticheskoi aktivnosti metodom muzykal'nogo dvizheniya. Psikhologicheskii zhurnal, Tom 3, №3, 1982. S. 84-92.
30. Rudneva S.D. Osnovy tekhniki muzykal'nogo dvizheniya // Perekrestki i paralleli. Al'manakh №4. M.: Volshebnyi fonar', 2013. S. 76-90.
31. Sedakova O.A. Slovar' trudnykh slov iz bogoslužheniya: Tserkovnoslavyano-russkie paronimy. M.: Greko-latinskii kabinet Yu.A. Shichalina, 2008. 432 s.



32. Sirotkina I.E. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 320 s.
33. Teider Val., Teider Vik. Geptakhor – eto sem' plyashushchikh // Balet №3, 1995. S. 40-42, 48.
34. Florenskii P.A. Ikonostas // Sobranie sochinenii, Tom I. Stat'i po iskusstvu. Pod obshch. red. N.A. Struve. Paris, YMCA-PRESS, 1985. S. 193-316.
35. Fokin M.M. Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera (stat'i, pis'ma). M., L.: Iskusstvo, 1962. 640 s.
36. Kharitonov E.V. Pantomima v obuchenii kinoaktera. Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya // Slezy na tsvetakh: sochineniya. V 2-kh kn. Kn. 2: dopolneniya i prilozheniya. M.: Glagol, 1993. S. 60-78.
37. Chelovek plasticheskii. Katalog vystavki 21 fevralya – 30 aprelya 2000 g. v GTsTM im. A.A. Bakh-rushina. M.: Dar-Ekspo, 2000. 72 s.
38. Eizenshtein S.M. Orfei kak sintez Apollona i Dionisa // Metod. T. 2. M.: Muzei kino, Eizenshtein-Tsentr, 2002. S. 7