

Эвритмия как видимая речь

У цьому циклі лекцій Рудольф Штайнер розвиває далі нове мистецтво руху, евритмію, започатковану ним у 1912 році. Тут, ґрунтуючись на духовній науці, він розглядає її мовний напрямок, глибоко занурюючись у питання, пов'язані з виникненням мови взагалі, її сутністю та можливостями її прояву через рух. Тому ці лекції можуть бути цікавими не лише професійним евритмістам, але й філологам, лінгвістам, читцям, поетам, а також усім, хто шукає духовного пізнання слова та мови.

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР



**ЭВРИТМИЯ
КАК ВИДИМАЯ РЕЧЬ**



RUDOLF STEINER

Eurythmie als sichtbare Sprache

Vortragskursus, gehalten in Dornach
vom 24. Juni bis 12. Juli 1924,
mit einem Vorwort von Marie Steiner

Zwei Vorträge, Dornach 4. August 1922
und Penmaenmawr 26. August 1923

RUDOLF STEINER VERLAG
DORNACH/SCHWEIZ

Рудольф Штайнер

ЭВРИТМИЯ КАК ВИДИМАЯ РЕЧЬ

15 лекций, прочитанных в Дорнахе
в 1924 году, а также
лекция в Дорнахе 4 августа 1922 г.
и лекция в Пенмайнмауре 26 августа 1923 г.

GA 279

Перевод с немецкого



Киев
«НАИРИ»
2012

УДК 792.87(042)

ББК 85.33я7-2

Ш87

Пер. с нем. лекции «Об эвритмическом искусстве», статей «Положение эвритмии в антропософском обществе» и «Курс речевой эвритмии»: **Ольга Сушко.**

Пер. с англ. лекции «Эвритмия, что это такое и как она возникла»: **Наринэ Мальцева.**

Пер. с нем. «Хронологического обзора»: **Елена Колухова.**

Пер. с нем. остальных лекций: неизвестный переводчик.

Редакция перевода: **Ольга Сушко,**

Людмила Деменкова, Елена Колухова.

Литературная редакция: **Сергей Копыл.**

Оформление обложки: **Галина Анненко.**

Штайнер Р.

Ш87 **Эвритмия как видимая речь /** Пер. с немецкого. — К., «НАИРИ», 2012. — 336 с.
ISBN 978-966-8838-72-9

В этом цикле лекций Рудольф Штайнер развивает далее новое искусство движения, эвритмию, начало которой было положено в 1912 году. Здесь, исходя из духовной науки, он рассматривает ее речевое направление, глубоко погружаясь в вопросы, связанные с возникновением речи вообще, ее сущностью и возможностями ее выражения через движение.

Потому эти лекции могут быть интересны не только профессиональным эвритмистам, но и филологам, лингвистам, чтецам, поэтам, а также всем тем, кто ищет духовного познания слова и речи.

ББК 85.33я7-2

ISBN 3-7274-2790-6

© 1955, Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, Dornach

ISBN 978-966-8838-72-9

© 2012, «НАИРИ», Киев

Содержание

Об эвритмическом искусстве. <i>Дорнах, 4 августа 1922</i>	9
Эвритмия, что это такое и как она возникла. <i>Пенмайнмаур, 26 августа 1923</i>	22
Лекция первая, <i>Дорнах, 24 июня 1924</i> . Эвритмия как видимая речь	51
Лекция вторая, <i>Дорнах, 25 июня 1924</i> . Характер отдельных звуков	72
Лекция третья, <i>Дорнах, 26 июня 1924</i> . Пережитые и оформленные жесты	91
Лекция четвертая, <i>Дорнах, 27 июня 1924</i> . Отдельные звуки и их связь друг с другом	111
Лекция пятая, <i>Дорнах, 30 июня 1924</i> . Душевное настроение в поэтическом произведении	127
Лекция шестая, <i>Дорнах, 1 июля 1924</i> . Душевное настроение и характеристика отдельных состояний души. Цвет как содержание душевного настроения	140
Лекция седьмая, <i>Дорнах, 2 июля 1924</i> . Пластическое оформление речи	157
Лекция восьмая, <i>Дорнах, 3 июля 1924</i> . Слово как обозначение и слово в его взаимосвязях	171

Лекция девятая, <i>Дорнах, 4 июля 1924.</i> Оформленная речь	190
Лекция десятая, <i>Дорнах, 7 июля 1924.</i> Формы, исходящие из существа человека	207
Лекция одиннадцатая, <i>Дорнах, 8 июля 1924.</i> Вживание в жесты и формы	228
Лекция двенадцатая, <i>Дорнах, 9 июля 1924.</i> Возникающие благодаря изливаю души в форму и движение целительные воздействия и их влияние на всего человека	242
Лекция тринадцатая, <i>Дорнах, 10 июля 1924.</i> Душевные настроения, которые могут быть найлены из жеста звука	257
Лекция четырнадцатая, <i>Дорнах, 11 июля 1924.</i> Членение слов. Внутреннее членение строф	269
Лекция пятнадцатая, <i>Дорнах, 12 июля 1924.</i> При исполнении эвритмии все тело должно стать душой	288
Положение эвритмии в Антропософском обществе (Статья из «Вестника для членов АО»)	309
Курс речевой эвритмии (Статья из «Вестника для членов АО»)	313
<i>Мария Штайнер.</i> Предисловие к первому изданию (1927)	317
Хронологический обзор развития эвритмии в 1908–1924 гг.	332

От издателя

За основу данного издания на русском языке был взят известный в узком кругу перевод неизвестного нам переводчика, сделанный, вероятно, много лет назад с одного из первых изданий цикла. Перевод был отредактирован и приведен нами в соответствие с последними изданиями этого цикла на немецком языке, в которых текст был уточнен по сохранившимся стенограммам.

В качестве вводных приведены два доклада, прочитанные Рудольфом Штайнером в августе 1922 г. в Дорнахе и в августе 1923 в Пенмайнмауре (Уэльс). Учитывая историческую ценность, в текст были включены имена эвритмисток, которых Штайнер просил показывать упражнения, воспроизведенные в дополнениях к тексту в 6-м издании 1990 года.

В этом издании используются рисунки Аси Тургеневой (Бугаевой), срисованные ею с рисунков Рудольфа Штайнера на доске, а также ее воспроизведение зодиакальных жестов. Приведены также факсимиле из записных книжек Рудольфа Штайнера и Марии Штайнер.

Издательство сердечно благодарит Экхарта Дёнгеса, Лашу Малашихя и неизвестных жертвователей, которые дали возможность этому изданию осуществиться в материальном мире.

Над текстами работали Ольга Сушко, преподаватель эвритмии, и Елена Колухова, преподаватель искусства речи, а также вся наша редакция.

Учитывая особенность текстов, которые являются результатами обработки стенограмм, сделанных на курсе, мы постарались максимально сохранить способ ведения беседы и как можно более точно, но вместе с тем связно и гладко передать сказанное Рудольфом Штайнером, что, безусловно, отражается на стиле этой книги.

Об эвритмическом искусстве

Дорнах, 4 августа 1922 г.

Сегодня я хотел бы дать кое-какие разъяснения по поводу нашего эвритмического искусства. Мы должны осознавать, что каждое искусство пользуется в своей работе теми средствами художественного выражения, которые имеются в его распоряжении. Искусство лишь тогда исполнено жизни, когда оно может достичь желаемого единственно только с помощью этих находящихся в его распоряжении средств.

Возьмем, например, пластическое искусство. Средство выражения пластического искусства, искусства скульптуры — это форма, плоскость и, скажем так, закругленная плоскость, поверхность. Для того чтобы изобразить в скульптуре фигуру животного или человека, необходимо эту плоскость, закругленную плоскость использовать таким образом, чтобы в этом закругленном и плоскостном через соответствующую технику проявилось и все остальное, что присуще человеку или животному.

Предположим, мы хотим создать гладкошерстное животное, тогда поверхность мрамора, бронзы или дерева мы будем обрабатывать совсем иначе, чем если бы мы создавали лохматое животное. Нам нужно выражать с помощью соответствующих художественных средств то, что не находится в их области. Так, например, в скульптуре мы должны добиться, чтобы в обработке кожной поверхности выразить и то, что у живого человека вы-

ступает как телесный цвет, инкарнат. Поэтому было бы неправильно пытаться вместо скульптуры человека изобразить его гипсовый слепок. И хотя последний по форме будет полностью совпадать с человеком, он будет передавать лишь то, что является натуралистической человеческой формой. Такое изображение никогда не сможет произвести впечатление действительного человека. Потому что действительный человек воздействует прежде всего через свой инкарнат, свой телесный цвет, и еще через многое другое, через свое выражение лица. Все это мы не можем внести в искусство скульптуры. Поэтому когда мы хотим выразить общечеловеческое, то должны формировать поверхность иначе, чем она выглядит у человека в натуралистическом виде. Точно так же, например, в искусстве живописи, где нам тоже приходится работать с плоскостью, мы в обращении с цветом должны выразить то, что изображаемые нами облики посредством своей формы могут выразить из натуралистической действительности, и так далее. В новейшее время такое художественное видение в искусстве в определенной мере было утеряно. И именно потому, что не хватило понимания, как можно работать исходя из художественных средств выражения определенного искусства, в него все больше и больше стал проникать натуралистический принцип. Этот натуралистический принцип, поскольку он выступает в искусстве лишь в рамках определенных художественных средств, художественно проявляет ненатуральное, неживое.

Если, например, перед нами сцена, то мы должны отдавать себе отчет: все, что происходит и представляется на ней из жизни, в жизни реальной, натуралистически, воспринимается совсем иначе. Сцена — это своего рода рельеф жизни, и на сцене все нужно обустроить

именно с учетом этого. Мы, например, должны знать, что если актер в драме выступает вперед из глубины сцены, это имеет некое значение. На сцене это означает нечто иное, чем в обычной ситуации, когда человек идет из глубины комнаты вперед, потому что мы должны считаться со всем окружением, мы должны учитывать весь зрительный зал, так как художественное произведение развивается между сценой и тем, что происходит со зрителями.

Когда, к примеру, во время драмы актеру нужно произнести пассаж, содержание которого должно оказать особенно интимное воздействие, мы ни в коем случае не позволим ему отступать назад, наоборот, для оказания интимного воздействия мы должны дать актеру выступить вперед. На сцене все имеет несколько иное значение, чем в обычной жизни. Когда актер идет к центру сцены из правой ее части относительно зрительного зала, это означает нечто иное, нежели когда он идет из левой части, и так далее.

Мы должны овладеть средствами, которыми располагает сценическое искусство. Мы должны учитывать направление движения актера по сцене. Это не то же самое, когда мы просто спрашиваем себя: «Что будет делать человек, который хочет высказать нечто интимное?». Натуралистическое искусство, как правило, имеет лишь такой взгляд: «Ну, тогда он должен говорить с придыханием». У наивного зрителя при определенных обстоятельствах мы совсем не сможем таким образом добиться того впечатления, которого мы достигаем, когда актер в этом случае выступает на три, четыре, пять шагов вперед...

Возьмем еще одно искусство, которое в наше время меньше всего рассматривается правильным образом, посмотрим на искусство декламации и рецитации. Если

в искусстве декламации и рецитации веришь, что говорить нужно совершенно натуралистически, что совершенно натуралистически нужно расставлять акценты, тогда это наименее художественно. С искусством декламации и рецитации дело обстоит совсем иначе: речь идет о том, что считаешь важным исследовать следующее: какой характер имеет выделение в речи гласных звуков (вокализация), какой характер имеет выделение согласных звуков, какое особенное настроение заложено в гласном *E* [e:], гласном *A*? Что меняет звук *M* в чистом настроении *A*? Что меняет в чистом настроении *A* звук *L*? И что тогда такие настроения, которые уже есть в определенных гласных или согласных, могут распространить на всю строку, даже на весь монолог — так что можно было бы сказать: определенный монолог может быть проговорен в настроении *E*, в настроении *A*, то есть в том настроении, которое может быть развито в особенности у *A*, или у *E*, или у *M*, или у *L*...

И таким образом вполне возможно особенными средствами вызвать ту конфигурацию и художественную манеру, которую, собственно, являет собой соответствующее искусство. Кроме того, в искусстве декламации и рецитации мы имеем в виду, что, например, эпическое настроение существенно отличается от лирического и от драматического. И далее — именно в этом искусстве особенно тщательно исследуются законы наивного восприятия зрителя при максимально сознательном художественном развитии того, кому предстоит рецитировать или декламировать.

Этого никогда не достичь посредством натурализма, это достигается лишь тогда, когда понимаешь, как оформить, как правильно сформировать звуки, предложения и целые риторические части. Посему мне часто при-

ходится в сопровождающем слове к эвритмическим представлениям говорить, что в искусстве декламации и рецитации речь должна непременно идти о том, чтобы извлекать музыкальные и имагинативные элементы уже из самого обращения поэта с речью и достигать того, что обычно в натуралистической жизни достигается через акценты, полностью посредством формирования речи.

Рассматривая эвритмию с этой точки зрения, поскольку она должна стать настоящим искусством, нужно задаться вопросом: какими художественными средствами она располагает? Итак, все вы посещали эвритмические представления и поэтому знаете, что прежде всего в эвритмии имеет значение движение конечностей человека, а именно его рук и кистей, но также и движение всего человеческого тела, хотя бы слегка обозначенное; это является художественным средством выражения эвритмии как искусства.

Само движение — вот с чем мы прежде всего имеем здесь дело. И совершенство в эвритмии для зрителя будет достигнуто только тогда, когда он узрит нечто в движении как таковом, в движении, которое, например, соответствует гласному или согласному, или в форме, возникающей вследствие движения. Это первое. Но мы не должны забывать, что эвритмия — это в действительности видимая речь и как таковая она является выражением души, как и речь звучащая. Потому то, что изображает эвритмия, исключительно своими художественными средствами должно влиять на глаз так же, как звучащая речь влияет на ухо и через ухо.

Было бы ложным считать, что в эвритмии какое-либо значение имеет обыкновенная мимика и выражение лица. Обычная мимика лица не имеет вообще никакого значения. Значение имеет только все то, что

относится к движению. Так что зритель должен полностью забыть о движениях, которые мимически или иным способом проявляются на лице исполняющего эвритмию. В идеале, неважно, обладает эвритмист красивым или же некрасивым лицом. Все внимание должно быть сконцентрировано на движении — сконцентрировано благодаря самому движению.

Но все же эвритмия именно как движение является языком, выражением человеческой души. И никто — к примеру, чтец или скульптор — не может изобразить звук или сочетание звуков или сформировать поверхность, если он не имеет чувства, чувства изогнутой поверхности, чувства формирования звука или сочетания звуков. Дело вовсе не в том, что исполнитель должен в момент представления погружаться в натуралистическое чувство, которое должно пробудиться у зрителя или слушателя (этим он только сбил бы себя с толку), а в том, что он должен переживать характер формирования звуков и их сочетаний; точно так же скульптор должен переживать поверхность. Ощупывая круглую или ровную поверхность, скульптор испытывает разное чувство. Это не то чувство, которое он хочет изобразить, это художественное чувство, которое он развивает в сфере художественных средств выражения.

Такое чувство может развиваться также и у эвритмиста. И именно когда эвритмист имеет в отношении своей формы движения правильное чувство, правильное ощущение, он сможет всей душой влиять на зрителя.

Давайте представим себе, чем это может, собственно, быть. Предположим, при исполнении какой-либо буквы движение будет выполнено эвритмистом так (см. рисунок) — он вот так двигает рукой и на короткое время задерживает ее. Прежде всего это есть *движение*, или не-



кий облик, в который перешло движение. Но теперь это движение будет лишь тогда влиять полноценно, когда выполняющий его к тому же обладает *чувством*, когда он в своем движении так ощущает само это движение, как если бы вот здесь сверху был осязаемый воздух, который ощущается по-иному, нежели обыкновенный воздух, или как если бы он обвил вокруг своей руки нечто, что ему нужно нести (см. рисунок на следующей странице). Представьте, что он движет рукой вот так и чувствует: на ней покоится нечто легко ее касающееся или надавливающее на нее, или же она нечто тянет за собой. Если мы изобразим это в некоей экспрессионистической форме, то можем сделать это так, что добавим сюда некую вуаль, шлейф (*Schleier*, «шляер»). Для зрителя станет видимым, что чувствует эвритмизирующий, когда он действительно с ловкостью так формирует, так укладывает шлейф, что можно видеть — он ощущает здесь легкое давление, а здесь — легкое натяжение. Все чувствование в эвритмическом движении можно влить в форму шлейфа.

Это, конечно, совершенно идеальная вещь, которой не достичь сразу, но к которой как минимум необходимо все больше и больше стремиться. Потому было правильным добавить к нашему эвритмическому выступлению шлейф, так как шлейф для зрителя, по сути,



является вспомогательным средством, позволяющим действительно видеть внешнюю подвижную пластику, которая и есть быстро меняющееся чувство исполнителя эвритмии. И если подобным образом, как я это описал, взаимодействуют движение и чувство, то перед нами уже есть одна часть душевного. Так как движение выступает вместо мысли, а чувство имеется непосредственно. Конечно, существенной поддержкой для зрителя будет окрашивание шлейфа в определенный цвет в некоем соотношении с платьем, потому что через платье по сути выражается движение, в то время как шлейф делает видимым чувство.

Так, кроме всего прочего, можно в прекрасных экспрессионистических формах дать проявиться взаимодействию движения и чувства. И тогда можно говорить о том, что если, скажем, платье окрашено в определенный цвет соответственно звуку *E*, тогда шлейф соответ-

ственно этому звуку будет иметь другой цвет, но такой, чтобы оба цвета находились в таком же соотношении друг с другом, как движение и чувство.

Разумеется, это невозможно использовать в эвритмическом выступлении таким образом, поскольку, конечно, нереально при каждом звуке менять платье и шлейф. Но я уже сказал вначале: мы можем говорить, если мы действительно художественно проникаем в вещи, об определенном настроении, например, при звуке *E* или звуке *U*, и затем можем перенести это настроение не только на всю строку или строфу, но и на все стихотворение. И если мы чувствуем: это стихотворение настроено на *I*, другое — на *E*, или, например, если мы чувствуем: в этом стихотворении мы получим правильное, соответствующее ему настроение, если два эвритмиста так выполняют его, что благодаря платью и шлейфу одного из них характеризуется настроение *E*, а благодаря второму — настроение *I*, — если мы все это чувствуем, тогда опять же посредством взаимодействия этих двух настроений как раз и проявится настроение всего стихотворения.

Такие попытки сочетания шлейфа и платья для всего стихотворения в целом уже проводились, потому что именно из этого и надо исходить. Эти вещи не могут покоиться на туманной фантазии, они должны быть внутренне художественно пережиты, художественно изучены; лишь тогда они могут быть преобразованы в такую действительность, что зритель, даже если он об этом ничего не знает, все же совершенно наивным образом получит соответствующее впечатление.

Теперь перейдем еще к одному, третьему элементу, который должен быть принят во внимание при эвритмическом представлении. Это волевой элемент, *харак-*

тер. Размышляя над каким-нибудь звуком и над тем, как его изобразить эвритмически, вы скажете себе: в движении изображается прежде всего некое общее формирование речи в рецитировании. Тот способ, которым рецитатор формирует речь образно или музыкально, выражается в эвритмии через движение.

Чувство, которое чтец тоже вкладывает в свою рецитацию, совершенно зримо проявляется в том, что сам эвритмист должен ощущать в своей фантазии; вот здесь нечто давит, а здесь нечто тянет, и благодаря этому он совсем иначе ведет себя в движении. Непроизвольно, инстинктивно движение будет совершенно другим, когда он чувствует себя так или иначе. Благодаря этому все целое будет по-настоящему одушевлено и пронизано чувством, и хорошо, когда эвритмист овладевает не только совершенно внешним движением, но когда у него есть чувство, что при выполнении *E* он имеет совершенно определенные тонкие ощущения здесь или там, если только он в своей фантазии отдается этим тонким ощущениям. И когда он выполняет проникнутое чувством движение, оно получается иным, чем когда он делает его чисто механически.

Однако чтец вкладывает в рецитацию еще и волевой элемент. Что-то он произносит, например, тихо, потом усиливает его, а другое говорит совсем громко. Это есть вносимый им волевой элемент. И этот волевой элемент, который я хочу назвать художественным характером, этот элемент вы можете тоже привнести в эвритмическое представление. Предположим, вам необходимо для какого-нибудь звука задержать руку в определенном положении. Вы невольно и инстинктивно сделаете художественно нечто иное, когда вы будете держать ладонь в расслабленном состоянии, предоставляя ее собственной

силе тяжести, чем если бы вы ее вытянули. И этим в отношении характера вы сделаете то же, что и рецитатор, который через более сильную или менее сильную речь привносит характер в рецитацию и декламацию. Например, вы придадите совсем иной характер тому, что вы изображаете рукой, если вы как эвритмист не только предадитесь вашей фантазии, но и реализуете эту фантазию в теле. Скажем, вы напрягаете лоб при выполнении какой-либо буквы или пассажа, или же напрягаете мышцы плеча при выполнении какого-либо движения, или вы сознательно ставите ногу в определенное положение при надавливании на пол. Это третий элемент — характер, — который может войти в эвритмическое движение. Так мы имеем возможность действительно дать выразиться в эвритмии всему душевному.

Поразительно, но если эту мысль, только что высказанную мною, по-настоящему реализовать, то приходишь к тому, что уже в простом эвритмическом выражении определенным образом создаешь основы для той особенной художественной формы, столь искомой в наше время, — экспрессионистического качества в искусстве. Ведь эвритмия в определенном смысле действительно экспрессионистична. Только она не использует те многообразные нелепые средства, которыми пользуется так называемый экспрессионизм; она использует те художественные средства, благодаря которым действительно можно художественно создать формы выражения, экспрессию в движении человеческого тела, в чувстве и характере, влитых в конечности, как я представил это выше.

И теперь в некоторых представлениях, которые вообще-то тоже еще находятся на начальном этапе, была сделана попытка все то, о чем я сейчас рассказал, выстроить так, чтобы поначалу по крайней мере звуки были

проработаны согласно этим принципам. А именно — чтобы они были проработаны так, что каждый звук был бы сформирован соответственно определенным способам выражения, когда действительно в одном цвете представлено движение, в другом — чувство, вложенное в шлейф (из которого во время выступления виден только цвет), и в третьем — характер, так что вы можете эвритмически представить каждый звук через цвета, соответствующие движению, чувству и характеру.

В результате можно достичь двойного. Во-первых, может стать видимым, насколько эвритмия своими средствами достигает своей художественной цели. Ведь все, что в художественном смысле должно быть достигнуто посредством эвритмии, что просто должно происходить на сцене и применяться, это следующее: движение, чувство и характер — в той форме, как я это высказал. Подобно тому как скульптор своей работой с поверхностями, рецитатор своим формированием звука, а музыкант — формированием тона достигают своей художественной цели, так же и эвритмист должен достигнуть ее посредством движения, чувства и характера. Все другое не нужно принимать во внимание. Именно это есть область средств выражения эвритмического искусства. Только ими и нужно всего достигать.

В этих эвритмических фигурах, которые недавно появились благодаря стараниям г-жи Марион, вы можете увидеть мою попытку дать толчок к осуществлению некоторых замыслов для прояснения сути эвритмии и большего ее понимания, чему призваны послужить также эвритмические выступления в Оксфорде*.

Здесь мне удалось представить такие фигуры, в которых нет ничего иного, кроме описываемых трех элементов. Так что с одной стороны они могут послужить

введению в понимание эвритмии, но, с другой стороны, и сам эвритмист по этим изображениям может необыкновенно многому научиться, потому что, имея их перед собой, он сможет увидеть суть того или иного эвритмического элемента.

Показывая эти изображения, я прошу обратить ваше внимание на то, что они никоим образом не могут быть скопированы и симитированы: «копирование строго запрещено».

Пока что это только попытка изобразить ряд букв в том смысле, о котором здесь говорилось. Вы увидите тут изображения людей, у которых все не относящееся к эвритмии опущено. Вам не стоит ожидать живописных или скульптурных изображений человека, но только «эвритмического человека», то есть человека, в котором нет ничего кроме эвритмии, но эта эвритмия для каждого звука доведена до высшей степени завершенности. Итак, лиц у эвритмических фигур нет, скорее лица таковы, что обозначен характер, форма и т.д. Если двигаться по порядку, у нас будет такой ряд: *A, E, I, O, U, D, B, F, G, H*. Далее идут *T, S, R, P, N, M* и *L*. Как сформировано то, что обычно является лицом, — это передается движением, которое может быть только намечено; но хорошо будет также, если эвритмист представляет себя в своей фантазии выглядящим подобным образом.

* В связи с педагогическим циклом лекций Штайнера «Духовно-душевные основы педагогики» (GA 305) в Оксфорде 18-19 августа 1922 г. состоялось эвритмическое представление. — *Здесь и далее прим. ред.*

Эвритмия, что это такое и как она возникла

Пенмайнмаур, Уэльс, 26 августа 1923 г.

Эвритмия выросла на почве антропософского движения, и история ее происхождения показывает нам, что она появилась, собственно, как дар судьбы. В 1912 году Антропософское общество потеряло одного из своих членов, отца семейства, в результате чего его дочери нужно было выбрать профессию, причем такую, которая находилась бы в сфере антропософской деятельности. После многочисленных размышлений показалось возможным сделать это поводом для открытия нового искусства движения в пространстве, отличного от всего, что возникло до сего времени.

И так из уроков, данных этой молодой девушке, появились первые принципы и движения эвритмии.

Эвритмию нужно рассматривать как одну из тех многих деятельностей, выросших из антропософского движения, у истоков которых следует видеть деяния судьбы. Несколько дней назад я говорил о формах колонн Гетеанума и упоминал о том, как, стоя перед этими колоннами, я вдруг понял, что через художественную деятельность они получили собственную жизнь и развили качества, совершенно отличные от тех, которыми были наделены изначально. То же самое можно сказать и об искусстве эвритмии.

Так происходит всегда, когда либо в своей художественной работе, либо в любой другой человеческой деятельности человек опирается на творческие силы природы. Подобно тому как в осуществленном природой всегда можно воспринять намного больше, чем изначально в него вложено, поскольку творческие силы природы опираются на неиссякаемый источник бесконечности, — то же самое происходит и с художественными импульсами, когда они соединяются с могучими созидательными природными силами. В таком случае художник не просто развивает более или менее ограниченный импульс, но достигает точки, в которой делает себя инструментом творческой силы Вселенной, и из его деятельности вырастает нечто намного большее его первоначальных замыслов или предположений.

В то время, о котором я веду речь, эвритмию изучали совсем немного людей. Когда разразилась война (Первая мировая), г-жа Штайнер взяла на себя ответственность за их дальнейшее обучение, и с этого времени эвритмия начала становиться все более и более известной и ее художественные возможности сильно обогатились. Искусство эвритмии, каким мы знаем его сегодня, развилось из первых принципов, данных в 1912 году. С тех пор ведется непрерывная работа; однако эвритмия находится все еще в своем начале, и мы неустанно работаем над ее дальнейшим развитием и усовершенствованием.

И все же я убежден, что эвритмия несет в себе безграничные возможности, и что в будущем, когда те, кто были ответственны за ее появление, передадут ее в другие руки, она будет и далее развиваться, пока не сможет занять свое место как самое молодое искусство рядом с другими искусствами, имеющими более древние традиции.

Ни одно искусство никогда не возникало из рационально постигнутого человеческого намерения, так же как и принцип имитации природы никогда не может привести к искусству. Напротив, истинное искусство всегда рождалось из человеческих сердец, способных открыться импульсам, приходящим из духовного мира, человеческих сердец, которые ощущают необходимость осуществлять эти импульсы и воплощать их каким-то образом во внешней материи.

Можно увидеть, как в случае каждого отдельного искусства — архитектуры, скульптуры, живописи или музыки — определенные духовные импульсы вливались в человечество из высших миров. Эти импульсы были приняты конкретными индивидуальностями, специально предназначенными для их получения, и так, через человеческую деятельность, образы высших миров были отражены в физическом мире и появились различные искусства.

Правда, в процессе своего дальнейшего развития искусства стали по большей части натуралистическими, утратили свою связь с импульсами, которые изначально их инспирировали, и место этих импульсов занимает просто имитация внешней природы. Такая имитация, однако, никогда не может быть источником истинного искусства.

Сегодня, когда скульптор или художник хочет изобразить человеческую фигуру, он делает это, изучая модель и работая на ее основе. Можно, однако, легко показать, что искусство скульптуры, достигшее своей вершины во времена древнегреческой цивилизации, создавалось не благодаря тому, что скульптор работал на основе модели и по-своему более или менее имитировал внешние чувственные впечатления, но благодаря тому, что в те времена, времена расцвета пластического

искусства Греции, человек все еще в некоторой степени осознавал эфирное тело, заключающее в себе формирующие силы и силы роста. На пике греческой цивилизации человек знал, как использовать свое эфирное тело для того, чтобы привести, например, руку или кисть в определенное положение, и позиция и расположение мышц были для него реальным переживанием. У него было внутреннее понимание того, как может двигаться рука или кисть, как могут сокращаться и расслабляться мышцы. И он был в состоянии выразить это внутреннее переживание физически, используя физические материалы.

Таким образом, греческий скульптор воплощал в материи не столько внешнее впечатление глаза, сколько реальный внутренний опыт. Он не говорил себе, что линии идут в том или ином направлении, а затем передавал пластической форме воспринятое физическими чувствами; для него это был действительно реальный внутренний опыт, который он воссоздавал из творческих сил природы и вверял внешней физической материи.

Это справедливо для любой формы искусства. В ходе эволюции человека на земле всегда были и всегда будут эпохи, когда искусство находится в своем расцвете, когда влияние из духовных миров легче, чем в другие времена, проникает в души, призывая людей обратить на них свой взгляд и принести оттуда живые духовные импульсы. Именно так рождается всякое истинное искусство.

За такими периодами цивилизации всегда следуют другие, с более натуралистическими тенденциями, где определенные искусства часто достигают большего внешнего совершенства, чем на ранней стадии; однако это совершенство несет в себе следы упадка, в то время как в начале эти искусства были проникнуты более

жизненным, более мощным и полным энтузиазма духовным импульсом. На той ранней стадии они еще не утратили своей истинной реальности; их техника была результатом всего существа человека. Это была не просто внешняя, традиционная техника, — она была основана на теле, душе и духе человека.

Понимание этого факта эволюции человека может придать мужество развивать все дальше и дальше это искусство эвритмии, которое было принесено в антропософское движение на крыльях судьбы. Ведь задача антропософского движения состоит в том, чтобы раскрыть нашей эпохе тот духовный импульс, который ей соответствует.

Я говорю с полным смирением, когда утверждаю, что в антропософском движении живет твердое убеждение: духовный импульс такого рода должен именно сейчас, в настоящее время, вновь войти в человеческую эволюцию. И этот духовный импульс в силу сложившихся обстоятельств должен, помимо других средств выражения, воплотиться в новую форму искусства. И все больше и больше будет осознаваться, что эта особенная форма искусства дана миру в эвритмии.

Это задача антропософии — принести углубление, расширение взгляда и более живой дух в другие формы искусства. Но искусство эвритмии может вырасти только из души антропософии; оно может получить вдохновение только из антропософского понимания.

Через речь человек способен раскрыть свое внутреннее существо вовне своему ближнему. С помощью речи он легче всего может проявить свою глубочайшую природу. Во все периоды цивилизации в форме, подходящей для конкретной эпохи, бок о бок с такими искусствами, которые нуждаются для своего выражения во

внешнем элементе пространства или во внешнем элементе времени, мы обнаруживаем искусство, сопровождающее и завершающее их и проявляющее себя через речь, — искусство поэзии.

Искусство речи (я намеренно использую выражение «искусство речи» для описания поэзии, обоснование этого появится позже) более всеобъемлюще и универсально, чем другие искусства, ибо оно может вбирать их в себя с их формами. Можно сказать, что искусство поэзии — это искусство речи, которое в случае одного поэта работает более пластически, а в случае другого — более музыкально. На самом деле можно пойти еще дальше и сказать, что и живопись может войти в искусство поэзии.

Речь — универсальное средство для выражения человеческой души. И тот, кто способен взглянуть непредвзято на ранние времена эволюции человека на земле, может увидеть, что в отдельных первобытных языках в эволюцию человека вошел действительно фундаментальный художественный элемент. При этом такие первобытные языки в гораздо большей степени, чем современные, исходили из целостной человеческой организации. Если непредвзято исследовать ход эволюции человека, можно обнаружить определенные древние языки, которые можно сравнить с песней. Подобное пение усиливалось сопровождающими его движениями рук и ног, так что добавлялся своего рода танец. Особенно это имело место в том случае, когда искалась достойная, благородная форма выражения, форма определенного ритуала или культа.

В те древние времена человеческой эволюции сопровождение слов, исходящих из гортани, жестами и движением ощущалось как нечто совершенно есте-

ственное. Что за этим стоит, можно понять в истинном смысле только осознав, что нечто, выступающее в ином случае лишь как жест, сопровождающий речь, может обрести самостоятельную жизнь. Тогда станет ясно, что движения, которые выполняются руками, с художественной точки зрения могут быть не только в равной степени выразительными, но и гораздо более выразительными, чем речь сама по себе.

Надо признать, что такой непредвзятый подход к этим вещам не всегда можно встретить. Часто наблюдается определенная антипатия к сопровождению речи жестами. В самом деле, как я заметил, некоторые люди заходят так далеко, что считают не очень хорошим вкусом, когда говорящий сопровождает свою речь ясно выраженными жестами. В результате возникла такая естественная в наши дни привычка, говоря что-то, держать руки в карманах. Надо сказать, я всегда находил такое отношение наиболее неприятным.

Фактом является то, что сокровенная природа человека может самым прекрасным образом проявляться через движения рук. Мне часто очень хочется взяться за перо и написать эссе о философе Франце Brentano, моем дорогим друге, который умер несколько лет назад. Я уже много писал о нем, но мне стоило бы написать еще одно эссе, связанное с тем, о чем мы сейчас говорим. Когда Франц Brentano поднимался на сцену и занимал свое место за кафедрой, он сам был воплощением всей своей философии, духовное содержание которой, будучи одетым в философские термины и понятия, вызывало такое глубокое восхищение. Философия Brentano сама по себе была намного более красивой, чем то, как он ее описывал. Все, что он мог сказать в словах, проявлялось через то, как двигались его руки во время

речи, как он держал листок бумаги с заметками к лекции. Это был очень примечательный тип движения; его наиболее яркой характеристикой было то, что посредством этого клочка бумаги и, конечно, всей своей позой он производил впечатление, указывающее на нечто значительное и в то же самое время сохраняющее видимость безразличия. Так что в ходе его лекции можно было увидеть всю его философию, выраженную в жестах, которые были очень разнообразными.

Особенно примечательно то, что Франц Brentano основал психологию, в которой он отходит от теорий всех других психологов — Спенсера, Джона Милля и других, — отказываясь включать волю в число психологических категорий. Я знаком со всем тем, что Франц Brentano выдвинул в качестве обоснования этой своей теории, но не нашел ничего более убедительного, чем то, как он держал свой листок бумаги. Как только он начинал делать жесты руками, все следы воли исчезали из его манеры поведения как философа, в то время как чувство и идея проявлялись особенно значительно. Это преобладание идеи и чувства и исчезновение воли лежали в основе каждого движения, которое он производил руками. Так что в один прекрасный день я все же должен написать это эссе: «Философия Франца Brentano, проявленная в его жестах и манерах». Ибо мне кажется, что в тех жестах было выражено намного больше, чем в каком-либо философском изложении его темы.

Кто глубоко и непредвзято проникает в этот вопрос, будет постепенно понимать, что дыхание, которое мы посылаем из наших легких, наших органов речи и пения при произнесении и формировании звуков с помощью губ, зубов и нёба, есть не что иное, как жест в воздухе. Только в этом случае эти воздушные жесты вы-

Кінець безкоштовного
уривку. Щоби читати
далі, придбайте, будь
ласка, повну версію
книги.

ridmi
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

КУПИТИ