



Первое издание вышло в 2014 году
тиражом 800 экземпляров.
Второе издание опубликовано
в мае 2016 года в количестве
500 экземпляров.

Ирина Сироткина

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО АВАНГАРДА

Танец, движение, кинестезия
в жизни поэтов и художников

Издание второе, исправленное и дополненное

Санкт-Петербург, 2016

РЕДКОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

С. Е. Бирюков (Галле), *Ж.-Ф. Жаккар* (Женева),
К. Ичин (Белград), *М. С. Карасик* (Санкт-Петербург),
Д. В. Карпов (Москва), *А. В. Крусанов* (Санкт-Петербург),
И. Е. Лоцилов (Новосибирск), *А. М. Мирзаев* (Санкт-Петербург),
А. А. Россомахин (Санкт-Петербург), *В. В. Фещенко* (Москва)

С40 **Сироткина, И. Е.**

Шестое чувство авангарда : танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / Ирина Сироткина; [науч. ред. А. А. Россомахин]. — изд. 2-е, испр. и доп. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. — 232 с. : ил. — (AVANT-GARDE; вып. 6).

ISBN 978-5-94380-215-7

Откуда берутся авангардные дух и устремленность, как их удержать и сохранить? Чем достигается и поддерживается в себе постоянная открытость изменением? Как дается, чем добывается творческая и — просто свобода? В поисках ответов на эти вопросы все чаще обращаются к телу, его движениям, внутреннему или «мышечному» чувству. Начиная с Аристотеля принято считать, что у человека всего пять чувств — зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. Однако многие пытались и пытаются раздвинуть пределы человеческих возможностей, найти новое, «шестое» чувство, которое помогло бы воспринять еще неизведанное. На протяжении истории предлагалось несколько кандидатов на шестое чувство: в XVII веке им был «сексуальный аппетит», затем — «интуиция», «экстрасенсорные способности» и, наконец, «мышечное чувство». Последнее — ощущение собственных движений — называют также «проприоцепцией» и «кинестезией». По своей важности шестое чувство может считаться первым — ведь от него зависят наша способность различать Я и не-Я, наше ощущение собственной активности или субъектности, чувства прямого контакта с миром и близости с другим человеком.

Художники авангарда стали одними из первых, кто оценил значение шестого чувства — потенциал движения, физического действия как источника смысла и экспрессии. Оспаривая тот факт, что знание-умение иерархически подчинено знанию теоретическому, художники авангарда положили начало «двигательному повороту» в гуманитарном знании.

УДК 7.036
ББК 85.03(0)6

На фронтиеписе:

А. Бурдель. Айседора Дункан, танцующая и играющая на флейте. 1912

На шмуцтитулах:

А. Экстер. Эскизы костюмов из серии «Танцы Эльзы Крюгер». 1918–1920

© И. Е. Сироткина, 2014

© Европейский университет в Санкт-Петербурге,
2014, 2016

ISBN 978-5-94380-215-7

Глава 2

Высшая чувствительность

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила «видеть».

Василий Кандинский¹

Надежда на то, что тайны мира раскроет нам не разум, а некое особое, «высшее» чувство, часто мелькала в умах поэтов и философов. Младший современник символистов Яков Голосовкер, переводчик Сапфо и Ницше, писал о некоем «поразительном открытии». Это открытие «исстари существовало в мыслительном опыте древних философов», а «вскоре, как молния, ударит в самую систему нашего знания и в наше сознание»². Речь идет о «внутренней чувствительности», называемой также «шестым чувством» и даже «мистическим восприятием». Сам Голосовкер относил эту высшую чувствительность на счет «работы воображения, выполняющего познавательную функцию»³. Работа воображения-имагинации совершается бессознательно, минуя интеллект, и неудивительно, что «шифр внутренних чувств еще не прочитан. Он только смутно и крайне недоверчиво

¹ *Кандинский В.* О духовном в искусстве [1911] // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. 2-е изд. М., 2008. Т. 1. С. 104–170 (108).

² *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют // Логика мифа. М., 1987. С. 114–165 (158).

³ Там же. С. 154–155.

нами воспринимается и скорее тревожит нас, чем успокаивает: дух мешает телу, тело — духу». Когда же этот шифр станет ясен, «наши внешние чувства должны будут уступить место и отдать свой приоритет не аппаратам, а нашим внутренним чувствам, уже осязаемым научными щупальцами биологов и физиологов, но еще не вполне ими понимаемым»⁴. И тогда, верит поэт, человеку станет доступно непосредственное познание «духа» или «имагинативного абсолюта»: «Переживание чистого ощущения в физическом теле может привести к духовному опыту. Мы проникаем в мир вибраций — тонких субстанций. <...> Мы начинаем видеть бедность всех наших чувств и испытываем потребность в некоем более чистом, более пронизательном чувстве <...> которое идет от более высокого эмоционального центра»⁵.

На поиск «высшей чувствительности» устремились художники. Они напряженно искали связей между цветом, звуком и формой, пытаясь не только открыть новые художественные метафоры и смыслы, но и сформировать новую чувствительность. Миссия художника, верил Кандинский, «открыть пошире людям глаза, обострить слух, освободить и развивать все чувства»⁶. В будущем людей станут все меньше привлекать более грубые чувства — страх, радость, печаль; художник будет пробуждать более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Путь к этому, считал Кандинский, лежит через абстракцию. Его коллега Михаил Матюшин ввел понятие о «расширенном восприятии» — чувственном эквиваленте «расширенного сознания»⁷. Оба они любили говорить о «внутреннем звуке», «тонкой материи», которая должна заменить материю искусства, ставшую слишком «материальной», о «вибрациях», которые вызывает созерцание произведения.

⁴ *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют. С. 158.

⁵ *Зальцман Ж. де.* Реальность бытия. Четвертый Путь Гурджиева. М., 2013. С. 82, 86.

⁶ *Кандинский В.* Новый натурализм? [1922] // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 93–95.

⁷ См., например: *Матюшин М.* Новый пространственный реализм [1916–1920] // Творческий путь художника / под ред. А. В. Повелихиной. Коломна, 2011. С. 220–237.

танце»¹². Новый танец позиционировал себя как подчеркнуто неизобразительный и асентиментальный. Для описания его танцовщикам пришлось сменить старинный язык чувств, аффектов и страстей на почти естественнонаучную терминологию. Тенерь они тоже говорили о вибрациях, пространстве, динамизме, силе, энергии. По словам Дункан, создавая танец, она всегда ждала толчка, идущего из некоего центра или источника: «когда я научилась концентрировать всю мою силу в этом едином Центре, я обнаружила, что отныне, когда я слушала музыку, музыкальные лучи и вибрации устремлялись к этому источнику света во мне»¹³.

Кандинский отдал должное той реформе, которую произвела в танце Дункан, первой обратившись к «танцу греческому»¹⁴ — пляске свободной и, что немаловажно, бессюжетной. Как и Айседора, он считал язык классического балета устаревшим. Балет XIX века неизменно был сюжетным, повествовательным. Служащий «только для выражения материальных чувств (любви, страха и т. д.)», считал Кандинский, балет и «сегодня понятен лишь немногим», а для будущего явно непригоден. Его следует заменить «абстрактно действующим движением» — только тогда все почувствуют «внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю»¹⁵. «Совершенно простое движение к неизвестной цели уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного. И это именно постольку, поскольку остается неведомой его внешняя, практическая цель. Тогда его воздействие есть воздействие чистого звука»¹⁶. По утверждению художника, на этом принципе должен быть и будет построен новый

¹² *Маяковский В. В.* Живопись сегодняшнего дня // Полное собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи. 1912–1917 / ред. и коммент. Н. Харджиева. С. 325–334 (334).

¹³ *Дункан А.* Моя жизнь // Айседора Дункан / сост. и ред. С. П. Снежко. Киев, 1989. С. 72.

¹⁴ *Кандинский В. В.* Приложения к работе «О духовном в искусстве» (1914) // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 171–219 (211).

¹⁵ Там же. С. 212.

¹⁶ *Кандинский В.* О духовном в искусстве. С. 163.

му таинственное (хотя и вполне физическое), «шестое чувство» стало одним из кандидатов на роль «высшей чувствительности». Кроме него на роль эту претендовали интуиция, воображение-имагинация и, наконец, синестезия — соединение разнородных ощущений.

Кинестезия и синестезия

Сестры, спляшите секрет апельсина!

*Райнер-Мария Рильке*²¹

Проект создания новой «синтетической» чувствительности, основанной на сочетании нескольких видов чувств, можно возвести к Рихарду Вагнеру и его идее о «синтезе искусств». С помощью создания «тотального произведения искусства» Вагнер хотел вернуть искусству древнюю мощь, придать ему силу мифа. Прообразом Gesamtkunstwerk для него служила античная трагедия — единство музыки, пения и драмы; ее он надеялся возродить в своих операх, объединив сразу несколько искусств. Художники авангарда подхватили и осовременили вагнерианскую идею. В Германии основатели Баухауза создавали произведения на границе разных искусств, сферой существования которых была повседневная жизнь — здания, предметы быта, производство (из чего, в частности, выросло понятие дизайна). Институт художественной культуры в Москве также был создан в том числе для изучения «синтетического искусства».

Синтез отдельных искусств качественно отличается от их простой суммы. Подобно тому как при химическом синтезе возникает качественно новое соединение элементов, отдельные искусства или ощущения претворяются, чтобы образовать совсем иное произведение, иную чувствительность. Эта новая чувствительность выше отдельных чувствований и приближает человека к миру внечувственному,

²¹ *Рильке Р.-М.* Сонеты к Орфею. Ч. 1. XV / пер. В. Микучевича.

требовалось сначала изъять ее из сферы художественного творчества. Конституировать некий «феномен синестезии» проще, если считать сочетание ощущений процессом «автоматическим». Так появились две синестезии: «истинная», при которой соединение ощущений происходит произвольным и чаще всего бессознательным образом, и такая, которая требует активного сознания (как поиск новых метафор). В результате из «синтеза искусств» синестезия стала «феноменом восприятия» — объектом исследования психофизиологии или даже патопсихологии. Иногда она рассматривается как аномальное восприятие, «извращенная чувствительность»²⁵. Даже если синестезия не считается патологией, а просто трактуется в позитивистском ключе, ее первоначальный смысл теряется. Так, исследователь называет хлебниковские слова — «синий цвет василька <...> непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превращается в звук кукования кукушки или в плач ребенка» — «туманными объяснениями феномена синестезии»²⁶. Но ведь Хлебников говорит не просто о сочетании ощущений, а описывает некую стратегию приближения к «иному миру», через неведомые людям «области разрыва». Если, следуя одному из наиболее активных исследователей синестезии Б. М. Галееву, назвать бодлеровские *correspondances* «вертикальными» или «глубинными» связями — в отличие от «горизонтальных» связей обычных чувств,²⁷ то можно сказать, что сами символисты к установлению «горизонтальных» связей не стремились. Для них «соответствия» ценны именно тем, что открывают сияние символа, «вертикальное» измерение, путь вглубь и ввысь — к чувствованию иного мира.

²⁵ См.: Галеев Б. М. Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологии // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2005. № 1 (38). С. 161–168; Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М., 2008. Гл. 4.

²⁶ Галеев Б. М. Синестезия в мире метафор. С. 38 (курсив мой. — И. С.).

²⁷ Галеев Б. М. Синестезия в эстетике и в поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре (материалы конференции). М., 2004. С. 31–36.

раньше, в 1920 году, в Витебске «супрематический балет» показала группа «Уновис». Автором его была ученица Малевича Нина Коган, а персонажами — черный квадрат, красный квадрат и круг. Эти фигуры передвигали по сцене исполнители, одетые в «супрематические» костюмы; фигуры образовывали то крест, то звезду, то дугу.³¹

В том же 1920 году в Москве по инициативе Кандинского был создан Институт художественной культуры (Инхук). Одно из первых исследований, проведенных в Инхуке, — опрос о синтезе ощущений. Анкету составил сам Кандинский; вопросы в ней стояли так:

Как Вам представляется, например, треугольник — не кажется ли Вам, что он движется, куда, не кажется ли он Вам более остроумным, чем квадрат; не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона, на что больше похоже пение канарейки — на треугольник или круг, какая геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду.

Считаете ли Вы возможным выразить какие-нибудь Ваши чувства графически, т. е. какой-нибудь прямой или гнутой линией, какой-нибудь геометрической фигурой... Попробуйте это сделать и заняться такими упражнениями.

Как действует на Вас цвет: желтый, синий, красный. Какой из них действует сильнее — приятно или неприятно. Есть ли из этих трех цветов какой-нибудь для Вас невыносимый. Особо обворожительный. Какой из них кажется Вам сильным, плотным, активным,двигающимся (в какую сторону), плоским, глубоким, непокорным, устойчивым³².

³¹ См.: *Горячева Т. В.* Театральная концепция Уновиса на фоне современной сценографии // *Русский авангард 1910–1920 годов и театр.* СПб., 2000. С. 116–128; *Березкин В.* Театр художника. Россия. Германия. М., 2007. С. 12–13, 23.

³² *Кандинский В. В.* Опросный лист (Секция монументального искусства Инхука, 1920) // *Избранные труды по теории искусства.* Т. 1. С. 74–78.

валось наиболее полным, всеохватывающим. Его сотрудники экспериментировали с «затылочным» зрением, «расширенным» до 360 градусов, например, рисуя с завязанными глазами незнакомый пейзаж. Свою теорию Матюшин назвал «Зор-вед» — «зрение-ведание» (возможно, в противоположность «зрению-видению», ибо *ведать* — больше, чем *видеть*). В теории и практике «Зор-вед» большая роль придавалась движению: «Энергия цветности и формы подымается неизмеримо в движении. В покое тела, глаз в энергии широкого охвата, получает максимум цвета. В сильном движении тела глаз может получить всю интенсивность цветоформы. Эти выводы, выходы из глубоко понятой 3-х мерности, могут стать началом и основанием 4-го перпендикуляра»³⁵.

Похожие эксперименты по развитию необычной чувствительности и формированию новых органов чувств проводились в это же время в науке. Советский психолог А. Н. Леонтьев учил своих испытуемых различать цвет с помощью не глаз, а ладоней — «видеть» кожей рук³⁶. Это было, пожалуй, самым радикальным практическим расширением восприятия. Ключом к овладению таким поистине чудесным навыком стала, по мнению Леонтьева, активность самого воспринимающего: испытуемый начинал различать цвета лишь при условии, что производил микродвижения рукой. Леонтьев с учениками провел еще одну серию экспериментов — по обучению звуковысотному слуху — и нашел, что главным условием успешного различения относительной высоты звуков было внутреннее пропевание, то есть активное участие мышц гортани.

В середине 1920-х годов ученики Матюшина и сотрудники Отдела органической культуры Борис Эндер и его се-

³⁵ Т. е. четвертого измерения; см.: Матюшин М. Новый пространственный реализм [1916–1920] // Творческий путь художника. Коломна, 2011. С. 220–237.

³⁶ Эксперимент по «формированию чувствительности к неадекватному раздражителю» А. Н. Леонтьев с сотрудниками проводил в Институте психологии в Москве и в Харьковском педагогическом институте в 1936–1939 годах. Результаты вошли в его диссертацию «Развитие психики» (1940); см.: Леонтьев А. Н. Проблема возникновения ощущения // Проблемы развития психики. М., 1959. С. 9–158.

Эксперименты самой Марии в студии касались координации звука и движения. Их результаты отражены в набросках гептахоровки Натальи Энман. Она рисовала акварелью и карандашом разные интерпретации различных звуков и подписывала рисунки: «Шум деревьев <лиственных> от сильного ветра»; «Удар по сковородке. Звук сыплющейся крупы»⁴¹. После экспериментов со звуковым восприятием студийцы стали, по аналогии с «расширенным зрением», говорить и о «расширенном слушании» — более полном восприятии музыки через движение. Они также пытались «переложить на движение» окраску звука, тембр звучания разных инструментов и человеческого голоса, экспериментировали со «звуковым составом иностранной, часто непонятной речи»⁴².

В 1926 году Мария и Борис Эндер провели вместе с Гептахором серию экспериментов на взаимодействие между цветом материала (песок, линолеум, ткань и стекло) и «осязательными впечатлениями (при закрытых глазах)». В других случаях занимающихся просили ощутить качество движения — например, быстрое или медленное, прямое или закругленное. Получались интересные образы, которые зафиксировала в своих рисунках и подписях к ним Энман: «Замкнутое пространство. Пространство разламывается углами, колет тихое быстрое»⁴³. С движением пытались соединить даже вкусовые ощущения: один набросок Энман подписан «Молоко, вода», второй — «Кислота и острота». К сожалению, экспериментов со вкусом апельсина, как в сонете Рильке, в Гептахоре не проводилось — скорее всего, за отсутствием в продаже самого фрукта.

* * *

«Предрассудки прочь! — призывал Яков Голосовкер в своей книге об имажинативном абсолюте. — Науке пора анатомировать “мистику”, чтобы прочесть ее подтекст, пользуясь любыми методами, и не решать заранее, что перед нами:

⁴¹ Воспоминания счастливого человека. С. 297.

⁴² [Коллектив Гептахора] Гептахор // Ритм и культура танца. Л., 1926. С. 60–65.

⁴³ Воспоминания счастливого человека. С. 300.

На одной из «сред» в январе 1906 года, во время чтения длинного и скучного реферата Л. Галича (Габриловича) на тему «Религия и мистика», разразился бунт. Докладчика, правда, ничем не забросали, но сначала хозяйка квартиры, а за ней и гости ушли в другую комнату и устроили альтернативное заседание. Мест не хватало — сидели по-турецки на полу, читали стихи — Сологуб, Блок, Брюсов и «молодые», «дурачились, дразнили друг друга, шутили, потом пошли частью в столовую, где кто-то разыскал в буфете 3 четвертных вина»⁴⁷. С этого дня (вернее, ночи, так как собрания начинались в полночь), «среды» стали меньше походить на ученое собрание и больше — на праздник. На одной из них, в начале весны, произошел импровизированный маскарад. Вдохновил всех красный хитон Зиновьевой-Аннибал с оранжевой шалью. Все украсились цветами, венками и античными одеждами: «Бердяева одели греческими складками в оранжевую кашемировую ткань, повязали оранжевую *bandelette* через лоб и розы в волосы. Вячеславу [Иванову] одевали папоротник на голову. <...> Лидия Юдифовна [Бердяева] повязала греческую банделетку красную через лоб и устроила трагическую прическу, укуталась в старую, моей матери, персидскую шаль, увы, другой не было. Стали пить вино и шутить, потом стали говорить горячо о красоте <...>, что нужно спасти ее для жизни»⁴⁸. Вячеслав Иванов давно уже в работах об эллинизме воспевал вольное веселье Дионисова карнавала, отдавая должное маске — «ознаменованию перевоплощения» и лицедею — «существу подвижного и произвольного самосознания и самоопределения»⁴⁹. Иными словами, театральным костюмом, маска, игра и лицедейство освобождают человека от повседневной роли и внешности и наделяют возможностью творить себя и свои отношения.

⁴⁷ Запись в дневнике Зиновьевой-Аннибал от 19 января 1906 г., цит. по: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: документальные хроники. М., 2009. С. 154–155.

⁴⁸ Письмо Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной, 10–26 марта 1906 г., цит. по: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // Михаил Кузмин [Статьи и материалы]. М., 1995. С. 67–98 (68). *Bandelette* (*фр.*) — повязка.

⁴⁹ *Иванов Вяч. И.* Эстетическая норма театра // *Борозды и межи.* М., 1916. С. 259–278 (263).

«Золотое руно». Иванову он понравился, и Сомов был в восторге от их разговоров, от встреч с Лидией Дмитриев-ной, ее хитонов и угощения. Эти сеансы Сомов называл «сказкой Шехеразады» и вовсе не спешил оканчивать портрет⁵². Вскоре он привел на Башню своих друзей, Валентина Нувеля и Михаила Кузмина, которые также пришли ко двору. В ночь с 26 на 27 апреля на Башне прошла последняя в сезоне «среда», а 2 мая состоялся «вечер Гафиза» с беседой, возлияниями и чтением стихов. На краткое время, до зимы, Петербург из Петроафин превратился в Петробагдад — *mot* Вяч. Иванова, читавшего в это время «Сказки тысячи и одной ночи». Низкие тахты в комнате Вячеслава Ивановича были устланы коврами и шальями, угощение — вино, сыр и сладости — ставилось на подстилочках на пол. Лидия Дмитриевна вынимала из большой корзины восточные ткани, которые очень любила и собирала, и Сомов с Львом Бакстом тут же, на глазах, импровизировали всем костюмы, сооружали чалмы (Иванову однажды сделали головной убор, обмотав шалью плетенку из-под бутылки, в котором он выглядел особенно стройным и сказочным). На вечерах обращались друг к другу на «ты» и называли вымышленными именами. У некоторых участников было два имени: одно — античное, другое — восточное: Иванова звали Гиперион и Эль-Руми, Зиновьеву-Аннибал — Диотима и Зумуртуд (Зумуруд — имя героини и название одноименной фьябы — пьесы-сказки популярного драматурга Карла Фольмёллера), Сергея Городецкого — Гермес и Зейс. Кузмин был Антиноем и Хариклом, Сомов — Аладдином, Нувель — Петронием, Корсаром и Renouveau, Сергей Ауслендер — кравчим Ганимедом, Бакст — Эмиром Апеллесом, Бердяев — Соломоном и царем Ассаргадоном, его жена — Поппеей⁵³. О первом вечере Кузмин записал: «Иванов был уже одет, Сомов одевал других, он врожден-

⁵² Цит. по: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 176–177.

⁵³ Г. В. Титова отмечает близость символизма обоих имен Эль-Руми и Гиперион: «они связаны мистической мифологемой “огненной смерти”, ключевой в символической метафорике Иванова» (*Титова Г. В.* Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006. С. 48).

ность человека: где пробуждается любовь, умирает я»⁵⁶. От Андрея Белого мы мимоходом узнаем, что Иванов проводил параллель между вертящимися дервишами и пляской хора на оркестре: «...редактору “Речи” внушается, что верчи дервишей, как хорошая оркестра, весьма оживили б кадетскую партию»⁵⁷. Намечая точки соприкосновения самого Иванова с суфизмом, А. Б. Шишкин упоминает о главной заповеди суфия — максимальном отрешении от себя и абсолютной преданности носимому в себе Богу⁵⁸. Поэзия, созданная Руми и его продолжателем Гафизом, полна мистических символов и может восприниматься на нескольких уровнях: «как непосредственный сюжет, как отражение приятной и цивилизованной жизни средневекового Шираза, как дань ценителю-меценату и, наконец, в духе мистической теологии Суфи»⁵⁹. Такая многозначность, подчеркивает исследователь, близка ивановской формуле «*A realiabus ad realiora*» — «от реального к более реальному», или «от реальности к высшей реальности».

Средством единения с Богом суфию служит экстаз (*ekstasis* — выход за пределы себя, своего обыденного состояния). Именно такое, по преданию, случилось с самим Руми в тот день, когда он оказался на улице златокузнецов, и звон молоточков о наковальни послышался ему божественной музыкой, заставил все забыть и закружиться в экстатическом танце. Этот танец — подвижная медитация, самозабвенное подчинение божьей воле, в нем «Руми достиг переходного состояния дервиша, при котором растворялось “эго” и достигалась гармония и резонанс с Мировой Душой»⁶⁰. Кружение, однако, не приводит дервиша к отключению сознания: чтобы не упасть, тело его должно находиться в тонусе; значит, сам он испытывает кинестетические ощущение

⁵⁶ *Иванов Вяч. И.* Эллинская религия страдающего бога. Гл. IV // Новый путь. 1904. № 5. С. 29–50.

⁵⁷ *Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 355.

⁵⁸ *Шишкин А. Б.* Северный Гафиз. Новые исследования и материалы // От Кибирова до Пушкина: Сборник в честь 60-летия Н. А. Богомолова / под ред. А. Ранчина. М., 2011. С. 687–701 (688).

⁵⁹ Там же, с. 689.

⁶⁰ *Баркс К.* Суть Руми / пер. с англ. С. Сечива. М., 2007. С. 277.

Я хвалю твои зменные губы, Эль Руми, они льнущие и сильные, и сладкие и такие они мудролюбивые, и такие властные!⁶⁴

Затевалась еще одна игра, о которой мы знаем только то, что предполагалось «лишение зрения при посредстве bandeau, при оставлении всех остальных чувств»⁶⁵. Поцелуй даже стал темой ученого диспута гафизитов, который «шел на полу, по латыни, ибо уже говорилось все до конца»⁶⁶. По слухам, в Баку, много лет спустя, Иванов объяснял латинские слова, означающие шесть видов поцелуя⁶⁷.

В объятиях, поцелуях, ласках — немалая доля «шестого чувства», кинестезии. Физиолог Н. А. Бернштейн считал, что у «движений ласкания», объятий и поцелуев, много общего с движениями потягивания, вольной гимнастики и «пластики». Любопытно, что под «пластикой» он понимал движения танцевальные, причем «не столько западного, локомоторного, сколько восточного, пластического танца»⁶⁸. Утреннее потягивание в кровати, наклоны и прогибы тела, движения «восточного» танца, объятия и ласки «плавны, гармоничны и обладают грацией даже у неграциозных людей». Это, как правило, движения всего тела, и строятся они в координатах самого тела, безотносительно к чему-то внешнему, «по линиям своей внутренней гармонии и организованности»⁶⁹. Бернштейн назвал этот уровень «уровнем синергий и штампов», то есть слитных и устойчивых движений, и считал, что за их регуляцию отвечают подкорковые структуры мозга — таламус и паллидум.

Не углубляясь в детали, отметим, что названные движения часто сопровождаются отчетливым приятным ощу-

⁶⁴ Шишкин А. Б. Северный Гафиз. С. 696–697.

⁶⁵ Из письма Иванова к жене от 1 августа 1906 года; цит. по: Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты. С. 91. *Bandeau* (фр.) — повязка.

⁶⁶ Зинovieва-Аннибал в письме к Замятниной от 26 мая 1906 г.; цит. по: Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 473.

⁶⁷ Шишкин А. Б. Северный Гафиз. С. 700, прим. 24.

⁶⁸ Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М., 1990. С. 75.

⁶⁹ Там же. С. 71.

рвало. Дорогие украшения царицы Савской блестели в складках плаща Алишара. Патрокл и Адонис под неистовый свист флейты плясали, как одержимые фавны. Опыленный Ирод лежал, опрокинувшись навзничь на ложе, и из-под пышного тюрбана выбилась его золотистая грива»⁷². В рассказе, который, когда он был опубликован, гафизиты расценили как предательство — раскрытие их тайны, описывается и расставание после ночи, утреннее переодевание в повседневные костюмы — обратное превращение, которое участники ощущали не как снятие, а, напротив, как одевание масок и прощание со своими «истинными» лицами⁷³.

Расцвет «Гафиза» пришелся на май; в июне вечера продолжались, но характер их изменился. 1 июня на Башню привезли рояль, и Иванов записал в дневник: «Сократ, занимайся музыкой!»⁷⁴ Сократ не раз слышал голос своего Демона, советовавшего заняться музыкой, но не внял ему и сожалел об этом перед смертью. Заниматься музыкой, в смысле греческого слова «mousiké», означало жить в гармонии с космосом, сочетая размышления с сочинением музыки, занятиями танцами и пением⁷⁵. Называя Сократа «дееспотическим логиком», Ницше писал: «Зачастую являлось ему во сне, как он сам рассказывал о том друзьям, одно и то же видение, постоянно повторявшее: “Сократ, займись музыкой!” До последних дней своих он успокаивал себя мыслью, что его философствование и есть высшее искусство муз, и не решался поверить, чтобы какое-нибудь божество могло напоминать ему о той “простой народной музыке”»⁷⁶. Себя Ницше называл учеником не Сократа, а «философа Диониса», а в жизни много «музицировал», в том числе, сочиняя музыку. Музицированием, в широком смысле слова, должны были стать и вечера Гафиза⁷⁷. Когда

⁷² *Ауслендер С.* Записки Ганимеда // *Весы.* 1906. № 9. 15–22 (18).

⁷³ Там же. С. 19–20.

⁷⁴ *Иванов Вяч. И.* Дневник. 1906 г. // *Собр. соч.:* В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 744–754 (744).

⁷⁵ *Benson B. E.* Pious Nietzsche: Decadence and Dionysian Faith. Bloomington, 2008. P. 166–169.

⁷⁶ *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Соч.:* В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 57–157 (112).

⁷⁷ См.: См. также: *Шишкин А. Б.* Символисты на Башне // *Фи-*

называют «темным»⁸²? По мнению французского философа Мен де Бирана, именно оно составляет основу *effort voulu*, «волевого усилия» — воли и субъектности человека⁸³.

Соединение ночного и дневного знания достигается, по мысли Иванова, в «любви дерзающей». Эрос-нега и Тонос-напряжение и составляют ту пару, на которой утверждает познание Иванов-Руми. Возвращаясь к греческому слову *tónos*, стоит обратить внимание на другие происходящие от него понятия, такие как звуковой *тон* с его производными — *тонишкой*, *тональностью*, *интонацией*⁸⁴. *Тон* — высота звука, зависящая от частоты воздушных колебаний, которые воздействуют на барабанную перепонку. *Интонация* — вариации тона, существующие в речи и музыке; *тоника* — центральная категория музыкального лада — системы, в которую связаны между собою звуки; *тональность* — высотный уровень звучания этой системы. Еще древние хорошо знали, что разные звуковые системы, или «ладотональности», могут разнеживать, усыплять или, наоборот, бодрить, приводить в тонус, повышать осознанность⁸⁵.

Видимо на вечерах Гафиза, становившихся все более хмельными, Иванову не хватало Тоноса, а с появлением рояля показалось, что Эрос пересилил окончательно. «Ужели кончилась *lune de miel* эротико-эстетического приятия <...> гафизитов» — сокрушался он⁸⁶. «Правда, я был плохой архонт», признавался Эль-Руми, думая о том, чтобы ввести в них режиссуру:

⁸² Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М.; Л., 1942. С. 95; Самойлов А. Ф. И. М. Сеченов и его мысли о роли мышцы в нашем познании природы // Научное слово. 1930. № 5. С. 44–65.

⁸³ См., например: *Azouvi F. Maine de Biran: la science de l'homme*. Paris, 1995.

⁸⁴ Ср. размышления о мысли как интонации: Радионова Т. Я. Единая интонология: теория интонаре — теория бытия мысли // Академические тетради / под ред. Ю. Б. Борева. Вып. 13. М., 2009. С. 15–53.

⁸⁵ См.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 7.

⁸⁶ Иванов цит. по: Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 474. *Lune de miel* (фр.) — медовый месяц.

что Вакх предстал мне под маской этого юноши, от которого пахнет лесной силой и у которого солнечные и дикие глаза лесных девственных душ»⁹².

О накале страстей свидетельствует стихотворение «Эль-Руми, Эль-Руми!» — его написал, скорее всего, Городецкий, хотя опубликовано оно в собрании сочинений Иванова (в контексте истории их отношений этот факт представляется знаменательным). В нем призыв к Богу «Аллохон!» (ср. «Аллагу!» в цитируемом выше переводе из Руми Иванова) повторяется как заклинание, с убыстрением, в ритме бешеной скачки, учащенного дыхания, любовного экстаза:

Эль-Руми, Эль-Руми!
Сердце мукой не томи!
Твой огонь —
Белый конь
Мчится, мчится на лугу
От погонь.
Дикой вольности не тронь!
Allahon, Allahon!

Эль-Руми, Эль-Руми!
Радость горнюю возьми!
Твой костер —
Расцветающий шатер
На лугу,
Где смежает вечный взор
Allahon, Allahon!

Эль-Руми, Эль-Руми!
У коня бег отыми!
Натяни его узду!
Видишь алую звезду,
На сияющем лугу
Allahon, Allahon!

⁹² Цит. по: *Зобнин Ю. В.* Материалы к летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова. Ч. 1. (<http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/biografiya/zobnin/zobnin-1906.htm>).

ге перемену: отныне, писал он, поэт покинул башню — «богатая душа хочет дарить»⁹⁵.

К осени вечера Гафиза возобновились; прибавились и новые участники — Маргарита Сабашникова, Модест Гофман, Сергей Судейкин. Как и Кузмин, Сабашникова любила танцевать, и Сомову пришла мысль поставить на Башне балет-пантомиму⁹⁶. Кузмин написал сценарий «Выбор невесты», на восточный сюжет. Султаншу Гюльнару должна была исполнять Зиновьева-Аннибал («Гюльнара / Полна медлительного жара, / Танцует медленно и страстно»⁹⁷), невесту Пишет — Сабашникова, другие роли — Нувель, Сомов, Добужинский и сам Кузмин. 19 октября на Башне «репетировали балет»⁹⁸, однако поставлен он там не был. «Вечера Гафиза» продолжались, в каком-то их варианте, зимой 1907 года и прекратились, вероятнее всего, только из-за смерти Дюотимы. Но боги Эрос и Тонос переселились с Башни в работы гафизитов. Вскоре Кузмин поставил свой балет «Выбор невесты», Бакст сделал костюмы к «Шехерезаде», а Иванов подготовил книгу «*Cog ardens*», где есть и такие стихи:

Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!
Вина пряны, зурны сладки, рдяны складки пышных риз,
И умильные украдкой взоры встретятся соседей:
Мы — наследники Гафизом нам завещанных наследий⁹⁹.

«Наследия», завещанные столько же Гафизом, сколько и Платоном, заключались в том, чтобы не подавлять, а, напротив, культивировать свой Эрос. Иначе все сказанное и написанное гафизитами об Эросе было бы ханжеством. Чтобы, освободив чувственность, ее цивилизовать, требо-

⁹⁵ В рецензии на книгу Иванова «Эрос»; см.: *Городецкий С. М. Три поэта (1908) // Жизнь неукротимая: статьи. Очерке. Воспоминания / сост. В. Енишерлова. М., 1974. С. 75–83 (77).*

⁹⁶ См.: *Дмитриев П. В. Балеты М. Кузмина «Выбор невесты» и «Одержимая принцесса» // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. СПб., 2009. С. 169–191.*

⁹⁷ Там же. С. 179.

⁹⁸ *Кузмин М. А. Дневник 1905–1907. С. 244.*

⁹⁹ *Иванов Вяч. И. Палатка Гафиза // Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 342.*