

Танцеслово: анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан

В. В. Аристов

доктор физико-математических наук, профессор, заведующий сектором вычислительного центра им. А. А. Дородницына Российской академии наук

И. Е. Сироткина

кандидат психологических наук, научный сотрудник Института истории естествознания и техники Российской академии наук

Отношения танцовщицы и поэта рассматриваются в статье не как история любви, а как модель для анализа проблемы, которая давно уже ждет своего решения — проблемы связи движения и слова. Эта проблема актуальна и для психологии, в частности, в исследовании генезиса сознания. В настоящей статье она поставлена на материале искусства — свободного танца, которым занималась Дункан, и поэтического языка, у Есенина. За несколько лет до встречи с Айседорой Есенин написал теоретическую работу «Ключи Марии», где сформулировал круг идей о пластике слова, о слове как орнаменте или жесте. В этой и других работах по поэтике 1918—1920 гг. он пишет о словесном «орнаменте», о «лепке слова и образа», их «струении» и «текучести», образах «органических». Чередуюсь и сменяя друг друга, «линия» и «орнамент», «песня» или «мелодия», «танец» и «жест» составляют в его работах особый дискурс. В нем ощутима не только пластика звучащего слова, но и выразительность танцевального движения, мастером которого была Дункан. Творческий союз поэта с танцовщицей помогает увидеть то, что остается незамеченным при чисто литературном, стиховедческом анализе — пластику стиха, его пространственную организацию и заложенные в нем векторы движения. В свою очередь, для танца сопоставление его с поэтическим словом отчетливо проявляет его экспрессивность и образную наполненность.

Ключевые слова: танец, слово, пластика, орнамент, текучесть, образ.

Айседора Дункан танцует все то,
что другие люди говорят, поют, пишут,
играют и рисуют.
М. Волошин [21, с. 30]

Как-то Есенин сказал Айседоре:

— Ты — имажинист!

Она поняла, но, подняв на него свои «синие брызги», недоумевающе спросила:

— Па-чи-му?

— Потому, что в твоём искусстве главное — образ!

— Was ist «образ»? — повернулась Айседора ко мне.

Я перевел.

Есенин засмеялся, потом попытался объяснить ей на безглагольном диалекте.

— Изадора, — сказал он, делая рукой резкий отрицательный жест, — нет образ Мариенгоф! Образ — Изадора! — вытянул он палец в ее сторону [92, с. 256].

Кажется, никто еще всерьез не задумался над этой шуткой, в которой много правды. Хотя обширная литература о Есенине и Дункан за последние го-

ды еще выросла, в мемуарах, биографиях и беллетристике история их отношений описывается в жанре любовного романа (см., напр.: [2; 30; 32; 40; 41; 52; 60]). Даже в плодovitом научном есениноведении ее освещение редко отличается той глубиной, которой заслуживает. Между тем встреча двух художников оказалась для обоих судьбоносной, составив целую эпоху и в непродолжительной жизни Дункан, и в еще более краткой — Есенина. Кроме того, и тот и другая были гениальными каждый в своей области художниками, и их общение не могло ограничиваться бытом. Не обсуждая интимную и бытовую стороны отношений Есенина и Дункан, остановимся на том, чем они могли быть интересны друг другу как художники, — на возможности их творческого союза. У Айседоры опыт такого партнерства уже был — с отцом ее первого ребенка, художником и режиссе-

ром Эдвардом Гордоном Крэггом; их объединил театр. (К примеру, оба, независимо друг от друга, пришли к идее упростить театральные декорации до занавесей или ширм. Благодаря Айседоре, Крэг получил приглашение Станиславского оформлять «Гамлета» в Художественном театре [29, с. 124].) На чем мог основываться творческий союз Есенина и Дункан и какие плоды можно было от него ожидать? Если в жизни им, говорящим на разных языках, было трудно общаться, то как художники они превосходно понимали друг друга. Мы надеемся также, что вопрос об отношениях танцовщицы и поэта выведет нас на более общую проблему соотношения пластики и слова — проблему, анализа которой мы давно уже вправе ожидать (см., напр.: [73]).

Мифы

И Есенин и Дункан существовали в рамках театральности, часто — на грани провокации и скандала (благодаря Есенину, в русском языке утвердилось само слово «скандалист») [61]. Не удивительно, что их история рассказывалась крайне пристрастно и с самого начала обросла мифами. Один из наиболее распространенных — миф о Саломее-Иродиаде, распутной танцовщице, погубившей неискушенного юношу. Иногда он излагается в том духе, что «залетная» Дункан соблазнила «нашего» Есенина. К примеру, в «Погорельщине» Николая Клюева, где «Иродова дочь» олицетворяет «темные силы буржуазного Запада, продажную буржуазную мораль» [5]. Иродиада соблазняет поморских крестьян заморскими дарами:

Поднесет нам с перлами ладан,
А из вымени винограда
Даст удой вина в погребцы! [79, с. 402].

Обвинив Дункан в том, что она спаивала и в конечном счете погубила Есенина, Клюев стал одним из создателей этого мифа. На какое-то время он и сам, по-видимому, ощутил себя его героем, пользуясь гостеприимством танцовщицы и угощаясь «удоем вина» в особняке на Пречистенке*.

Описанное несколькими мемуаристами знакомство Есенина и Дункан постепенно превратилось в Ур-сцену этого мифа. Со словами «Solotaya golova» — якобы единственными, которые она знала по-русски, — Айседора обхватывает голову Есенина, притягивает к себе и целует в губы (рассказы очевидцев см., напр., в: [57, с. 322; 92, с. 240]). Чем не поцелуй, запечатленный Саломеей на мертвой голове Иоанна Предтечи? При этом Дункан якобы называет Есенина попеременно «ангелом» и «чертом». («Ирме от чорта» — подписал Есенин свою фотографию, подаренную Ирме Дункан [35, с. 212].) Боязнь погубительницы звучит и в рассказах о том, как Дункан исполняла модный в то время «танец апашей» с шарфом, символизирующим партнера — в данном случае, самого Есенина.

Этот танец кончался тем, что Айседора бросала шарф на пол и топтала его [63, с. 212–213; 56, с. 323].

Библейский символ женщины-соблазнительницы, Саломея превратилась в один из самых заметных персонажей рубежа веков. О ней писали Оскар Уайльд и Стефан Малларме, ее рисовал Обри Бёрдсли, на сцене воплощали актриса Наталья Волохова, танцовщица Тамара Карсавина, Мод Аллан, Наталья Труханова, Ида Рубинштейн [59; 98]. И никогда — Дункан. Тем не менее именно ей выпало сыграть в глазах современников эту роль по отношению к тому, кого она искренне любила и о ком по-своему заботилась.

Не все мемуаристы, однако, поддались суггестии мифа. Варлам Шаламов приехал в Москву в 1923 г., когда Есенин и Айседора еще были вместе; двумя годами позже он присутствовал на похоронах поэта. Шаламов оспаривает мнение Клюева и иже с ним, видевшего в Айседоре только «богатую бабу». «Богатство Айседоры Дункан, — пишет он, — было душевным богатством. Очень много значила она в жизни Есенина. Он подарил ей «Пугачева» с надписью: «За все, за все тебя благодарю». Поэт, несомненно, имел в виду и силу своего чувства к Дункан, и страдания, которые достались на его долю, разрыв с Дункан, как с Богом» [88, с. 186–188]. В заметках, сделанных в 1970-е г., Шаламов подчеркивает, что в есенинском «очень кратком пути к вершинам искусства немалую роль, самую положительную сыграла Айседора Дункан, энтузиастка, революционный интеллигент, приехавшая служить советскому народу. Она ввела Есенина не в круг людей большого искусства, а в круг его идей, его воздух» [там же, с. 192].

Встреча

Они познакомились 3 октября 1921 г., в день, когда Есенину исполнилось двадцать шесть лет. К тому времени за ним установилась слава поэта-бунтаря; на вечеринке у Георгия Якулова он встретил ту, которая сама была революционеркой — в танце, образе жизни, моде, любви. Увидев в советской России страну обетованную, Дункан и устремилась туда, где, как ей казалось, у нее будут «бесплатные школы и бесплатный театр» [2, с. 281]:

«Вот он, новый мир, который уже создан! Вот он мир товарищей: мечта, родившаяся в голове Будды, мечта, звучавшая в словах Христа, мечта, которая служила конечной надеждой всех великих артистов; мечта, которую Ленин великим чародейством превратил в действительность. Я была охвачена надеждой, что мое творчество и моя жизнь станут частицей этого прекрасного будущего.

Прощай, Старый Мир. Привет Новому Миру!» [там же, с. 280].

Россия не была для Дункан terra incognita. Впервые она приехала с гастролями в Россию в конце

* «... Гошу у нее по-царски», — писал Клюев Н. И. Архипову 2 ноября 1923 г. на обороте фотографии А. Дункан с дарственной надписью на английском языке: «To Clive from Isadora» («Клюеву от Изадоры»); цит. по: [81].

1904 г. и до революции возвращалась еще несколько раз. Здесь ее назвали «единственной почти женщиной, к которой... приложим... эпитет гениальности»*. «Гениальность» Айседоры состояла в том, чтобы воплотить эстетическую утопию Вагнера и Ницше, центральное место в которой было отдано пляске. «Вся пластика повседневности должна обновиться и озариться, вся она должна исполниться плясового ритма», — писал, открывая первый выпуск журнала «Аполлон», Александр Бенуа. Журнал начал выходить вскоре после второго приезда Дункан в Россию, и в программной статье Бенуа легко прочитываются идеи ее манифеста «Танец будущего» (1903). Как и Айседора, Бенуа призывал к «просветлению всей жизни и самого человека красотой, [чтобы] люди стали прекрасными.., и танец сделался бы законом жизни» [14, с. 7–10]. Федор Сологуб предвкусил, как освобожденное человечество «хлынет на сцену и закружится в неистовом радении» [77, с. 164], а приват-доцент Военно-медицинской академии Николай Кульбин провозгласил «танцевализацию жизни» [34, с. 116–117].

Интеллектуалы Серебряного века мечтали о дионисийской пляске, «современных вакханках», трансцендирующем человечестве. Увидев в Айседоре ницшеанскую плясунью *par excellence*, они стали самой благодарной ее публикой. Для Александра Блока танцовщица была символом Вечной Женственности, Прекрасной Дамой: на стене его комнаты вместе с «Моной Лизой» и «Мадонной» Нестерова висела «большая голова Айседоры Дункан» [26, с. 22]. Андрею Белому танцовщица казалась провозвестницей «будущей жизни — жизни счастливого человечества, предающегося тихим пляскам на зеленых лугах» [10, с. 3]. «Танец, акробатическое искусство, chanson, клоунада, — писал Мейерхольд, — все это может быть или сведено к дешевому балагану или благогорожено в сторону подлинного искусства, которое будет влиять на зрителя не менее, чем драма». Первым примером облагораживающего влияния Мейерхольд считал танец Дункан (в наброске статьи «Varietes, Cabaret, Überbrettel» (1908–1909), цит. по: [49, с. 48]).

Есенин не мог не знать, *чем* для собратьев по ремеслу была Дункан — и потому, услышав, что она в Москве, тут же оказался у ее ног. За время их общения Есенин не пропустил ни одного спектакля Айседоры ни в Москве, ни в Петрограде (см. воспоминания Вс. Рождественского, цит. по: [71, с. 588] и И. Шнейдера, цит. по: [55, с. 233], а уже расставшись с нею, прислал цветы на ее последнее выступление в России [93, с. 163]. Надежда Вольпин, у которой не было причин испытывать к Дункан, как и вообще к подругам Есенина, особые симпатии, пишет, что поэт ценил в Айседоре «яркую, сильную личность» [55, с. 205]. Биографы Есенина отмечают, что он и Дункан «с первого момента ощутили не просто вза-

имную душевную близость. <...> каждый из них ценил друг в друге нечто высшее, чем собственно мужское или женское...» [51, с. 252–253].

Попробуем определить, что же именно.

Говорящее движение

Первое условие творческого контакта — интерес и сензитивность, чувствительность к тому, чем занимается другой. Дункан хорошо знала литературу, любила поэзию — ее мать читала детям Шекспира, Китса, Бёрнса. Она и сама была литератором: еще девочкой «издавала» домашнюю газету, писала статьи, автобиографию, верлибры, письма возлюбленным — ритмизованной прозой [96]. Елизавете Стырской она показала «написанные ею по-английски и переведенные на русский стихи, исполненные такого же восторга, как и ее речи». («В них Есенин назывался молодым охотником и пастухом. Но оканчивались они на печальной ноте: она благодарит судьбу за то, что ее уход был украшен закатом последней любви» [78]).

Но выразительнее слов был танец Дункан. По признанию современников, Айседора обладала исключительными способностями к пантомиме; ее называли «царицей жеста». Готовя к показу в Большом театре свой «Интернационал», Дункан обещала: «Вы будете “видеть” слова. Видеть в моем жесте — руке, плече, спине и лице — будете “видеть” слова. Жест — это немое слово! Это говорящее молчание. Я хочу прочесть жестом, своим телом, все строчки “Интернационала”» [86, с. 347]. Сама она вспоминает, что впервые ощутила силу внутреннего жеста, наблюдая за игрой великой трагической актрисы Элеоноры Дузе. В одном из спектаклей есть сцена, где Дузе стоит неподвижно, но у зрителя — рассказывала Айседора — создается полное впечатление, что фигура той растет и становится все более значительной. После спектакля Айседора сказала себе: «Когда я смогу выйти на сцену и встать неподвижно, как стояла этим вечером Элеонора Дузе, и при этом изобразить колоссальную силу динамического движения, тогда я стану величайшей танцовщицей в мире» (цит. по: [52, с. 272]). Это ей блестяще удалось. По свидетельству современника, в «Полете валькирий» «великая мимическая артистка, почти не двигаясь, умела магической силой жеста вызвать представление о целой толпе воинственных амазонок Валгаллы, стремительно несущихся вперед» [70]. Впечатление было таково, что зрители видели то, чего на сцене не было: «двуглавого орла», которого она хватает и сбрасывает в ее «Славянском марше» или «тяжелое древко огромного знамени, с силой раздуваемого ветром» в «Шестой симфонии» Чайковского [92, с. 255]. Даже имажинист Анатолий Мариенгоф, совсем не очарованный Дункан, признавал ее великой актрисой:

* Слова Алексея Сидорова — автора первой на русском языке книги о современном танце; в духе сексизма того времени, он делал оговорку: «если вообще допустимо такое противоречие в терминах» как женщина-гений [75, с. 16]. Историк танца Курт Сакс, отмечая, что «новый стиль всегда создают не великие исполнители, а люди с идеями», назвал только одно имя — Дункан [102, с. 447].

«Оказывается, что “Славянский марш”, божественный и человеческий — эти звуки величия, могущества, гордости и страсти, — могут сыграть не только скрипки, виолончели, флейты, литавры, барабаны, но и женский торс, шея, волосы, голова, руки и ноги. Даже с подозрительными ямочками возле колен и локтей. Могут сыграть и отяжелевшие груди, и жирноватый живот, и глаза в тонких стрелках морщин, и немой красный рот, словно кривым ножом вырезанный на круглом лице. Да, они могут великолепно сыграть, если принадлежат великой лицедейке» [58, с. 47].

Свободный танец и свободный стих

Современники говорили, что Айседора «вернула современному человеку чувство поэзии движения» [99, с. 6]. Американский поэт Уильям Карлос Уильямс увидел в ее танце «первоисточник поэзии — речь тела» (в 1908 г.) см.: [19, с. 130]. Ее танец считали полным «лиризма» и сравнивали со «стихотворениями или маленькими поэмами, заряженными эмоциями и смыслом» (по словам Лолы Кинел, цит. по: [96, с. 48]. В чем же заключался «лиризм» айседориного танца? Возможно, в его отличии от классического танца, в отказе от условности балетных мимики и па, от конвенций сценического поведения.

В отступлении от привычных правил и норм свободный танец сближался со стихом — этим, по словам Бодлера, «чудом поэтической, музыкальной прозы без ритма и рифмы, достаточно гибкой и достаточно неровной, чтобы приноровиться к лирическим движениям души, к зыби грез, к потрясениям сознания» (Шарль Бодлер, цит. по: [53, с. 22]. В особенности близок свободному танцу был свободный стих [76]. По сравнению с размерным стихом, верлибр казался «расшатанным»; метр в нем играл подчиненную роль, тогда как носителем поэтического был ритм. По выражению Андрея Белого, «метр — механизм, а ритм — организм стиха» [24, с. 447, 453]. В отличие от однообразного метра, изменчивый ритм сближал поэзию с музыкой, позволял считать ее прото-музыкой. «Сочинять в последовательности музыкальной фразы, а не метронома» призывал в 1912 г. Эзра Паунд (цит. по: [66]). Белый предлагал избавиться в поэзии от «излишних крайностей и вычур образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг песенной души лирики — мелодии». Ритм и интонация, бесконечно изменчивые, могут лучше выразить глубинный смысл стихотворения, чем это делают слова с их словарным значением (цит. по: [24, 450–453]).

Если свобода художника — в импровизационности, индивидуальной расстановке акцентов, то Дункан в своем танце реализовала ее сполна. В ее времена канвой для танца считалась музыка, задающая формальные параметры — метр и ритм, которым должны следовать движения танцовщика. Именно так Эмиль Жак-Далькроз создавал свою ритмику — как упражнение на точное воспроизведение темпо-ритмических параметров музыкального произведения. Дункан считала ритмику механической, от слепого следования

музыке отказалась и никогда не сводила свой танец «до уровня музыкальной иллюстрации» [91]. В отличие от движений ритмистов, ее движения ничем не напоминали «танцуемое алгебраическое уравнение» (слова И. И. Соллертинского о хореографии Ф. Лопухова; цит. по: [82, с. 84]). Ее танец всегда был страстным; импровизируя, она чувствовала себя свободной выражать свои, навеянные музыкой эмоции.

Родная античность

Так же свободно, хотя и максимально тактично, Айседора вела себя по отношению к античности. Както — когда у нее еще не было достаточного опыта и понимания своих целей — она задумала поставить в Греции трагедию Эсхила «Просительницы» с хором — поющим и пляшущим. Если принять, что античная поэзия началась с отбиваемого ногами и руками ритма, то можно попытаться прочесть ее как своего рода запись танца или инструкцию по созданию звуков и жестов. В частности, можно попытаться реконструировать движения, «закодированные» в поэмах Гомера или в античных трагедиях и комедиях. Для хора Дункан наняла десятерых греческих мальчиков, чтобы найти музыку, слушала византийские гимны и консультировалась с греческим священником, а движения пыталась восстановить на основе сохранившихся вазовых и скульптурных изображений. Довольно скоро она поняла, что это слишком сложная для нее задача, а практические трудности положили конец ее греческому эксперименту (см.: [27; 96]). Автор последней книги в сотрудничестве с танцовщиками предпринял очередную попытку прочесть поэмы Гомера пластически — реконструировать «закодированное» в них движение. С тех пор Айседора говорила, что стремится передать дух, а не букву античной пляски. Она старательно изучала и копировала позы с древнегреческих изображений, но затем использовала и комбинировала их в танце по-своему. В ней видели вакханку, амазонку, нимфу, ожившую древнегреческую статую; «в ее искусстве действительно воскресала Греция» [22, с. 118–119]. «Она так танцует, как будто сбежала с греческой вазы», — писал художник Матвей Добров [3]. Тем не менее ее выступления не были учеными реконструкциями античной пластики, на них не было налета музейной пыли.

Современники воспринимали танец Дункан как античную цитату; ключевую роль здесь играло соответствующее образование. Сергей Соловьев воспевал «Нимфу Айсидору» (sic!) алкеевой строфой; дочь Василия Розанова увидела в ее танце «мир, который... считала невозвратно потерянным и о котором так страстно, безнадежно мечтала с тех пор, как прочла “Мифы” [69, с. 147–148]. Ее американскую сверстницу — дочь дирижера Вальтера Дамроша — выступление поразило до слез. «Видимо, я прилежно изучала мифологию, — вспоминала она, — ибо Айседора показалась мне Дафной, танцующей на античной полянке!» (цит. по: [52, с. 324–325]. «Если бы я

пришел в театр, не столько ознакомленный с античностью и бытом простых античных людей, я и половины выступления не понял бы», — признавался Александр Пастернак, брат поэта. Публика на концерте разделалась: «Вероятно, по собственному невежеству и непониманию самой идеи, почти половина зрителей в зале оказалась раздражённой, во гневе свистевшей, шумевшей, шокированной и шикающей». Но другая половина была захвачена зрелищем, которое «прочитывала» в полном соответствии с замыслом танцовщицы, как ожившие античные изображения: «скульптуры оживали и продолжали свое, прерванное окаменением движение после двухтысячелетнего глубокого сна» [68, с. 328, 334].

Любитель частушек и «Камаринской», Есенин, казалось, был далек от духа античности, которым питался танец Дункан. Тем не менее, если рассмотреть частушку со стороны ее ритмической структуры, то она не чужда гекзаметру:

«... в основе античного гомеровского гекзаметра лежит тот же четырехдольник, на котором основана ритмика наших народных частушек. Но гекзаметр — шестикратный четырехдольник первый, в то время как формы частушек — это четырехкратный четырехдольник четырех видов. В античном гекзаметре были приняты девять модификаций четырехдольника, в нашей частушке их в три-четыре раза больше [45, с. 300].

Создать блестящую частушку — отмечает исследователь — так же трудно, как написать хороший сонет. Частушка обладает сложнейшей и изысканной ритмической структурой — в какой-то степени, благодаря тому, что в ней «искусно сочетаются долгие, краткие, а иногда и кратчайшие слоги, паузы различной интонационно-структурной долготы, константные и инверсированные акценты» [там же, с. 264—265]. Иными словами, ритм частушки не метричен, а диктуется выразительной интонацией.

Можно пойти еще дальше и связать эту интонацию с плясовым движением. Искусство частушки, таким образом, — искусство расстановки эмоционально-смысловых акцентов с помощью интонации и жеста. Есенин прекрасно им владел, и не только в отношении частушек, которые он пел под собственный аккомпанемент на гармонии и, скорее всего, приплясывая. Как известно, чтение им собственных стихов отличалось непревзойденной выразительностью и тоже сопровождалось жестом.

Жест как совершенный язык

В языке «совершенном» и «универсальном» выражение совпадает с содержанием, название вещи — с ее сущностью. Именно на таком первоначальном языке

ке, согласно Библии, Бог говорил с Адамом. Тем не менее Библия умалчивала, был ли это язык слов или же Бог изъяснялся каким-то иным образом [94]. Например, с помощью жестов или жестов в сочетании со словом, или же — на языке танцеслов.

Андрей Белый верил: если найти верное слово, жест «вспыхнет и осветится сознанием». К жестам он относил и движения органов речи при произнесении звуков — речевую «миимику». В своей «Глоссолалии — поэме о звуке», он сравнивал язык — физический орган — с танцовщицей: «Все движение языка в нашей полости рта — жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух, как газовый, пляшущий шарф» [8]. Идея о том, что звук можно «записывать в линиях», «танцевать», «строить в нем образы» зрела у Белого, по-видимому, давно, но окончательно оформилась в Дорнахе. Около 1913 г. Рудольфу Штайнеру пришла мысль испытать возможности движения для передачи слова. В 1910-е гг. Германия стала центром экспериментов в области выразительного движения и нового танца. Штайнер, по-видимому, был знаком и с ритмикой Далькроза, и «экспрессивным» танцем (*Ausdruckstanz*), а его жена и сподвижница Мария Сиверс окончила классы драмы и декламации Консерватории искусств в Париже. Однажды после своей лекции о начальных фразах Евангелия от Иоанна Штайнер спросил свою последовательницу Маргариту Сабашникову, смогла бы она это протанцевать. На то, на что вначале не решилась Сабашникова, отважилась другая его ученица — юная Лори Смитс; она стала по заданию Штайнера «танцевать слова»; так возникла эвритмия*.

Андрей Белый интересовался движением задолго до знакомства с эвритмией. Вероятно, здесь сыграли роль и культ «танцующего философа» Ницше, и собственная моторная одаренность. Мемуаристы пишут о Белом как «танцующем», «летающем»**.

[Он] «танцует» — жесты круглятся, льются, гранят, завершают, вводят вас в новую мысль. Но вот он поднялся на цыпочки, и через мгновение так же внезапно он стоит на коленях или, глядя снизу на вас, пружинит на корточках. Если вы собеседник неопытный, вы на время его потеряете, а найдя, вы не будете знать: не встать ли и вам на колени. Но Белый уже на диване, засел в уголке, подобрав под себя одну ногу. Ненадолго. Он уже бегаёт, ловко лавируя между столами и стульями [87].

Сам он «себя помнит канатным плясуном, балансирующим над бездной» (цит. по: [83, с. 18]), упоминает о страсти к танцам и акробатике, включая «курбеты на трапедии» (его однажды видели идущим по балконным перилам) и увлечение фокстротом [12, с. 323]***. Философию Белый критикует за то, что «мысль в “понятиях” — статика» [9, с. 415]. На-

* У Витрувия «эвритмия» означала соразмерность частей, «приятный облик и своеобразный ракурс, красота, которая соответствует требованиям зрения»; см.: [95, с. 144; 21, с. 226].

** Начиная с мемуарной прозы Марины Цветаевой 1934 г. [85, с. 266—267]; см. также: [65, с. 286—308].

*** Его интересовал танец в разных проявлениях: Н. Валентинов рассказал как-то Белому: «У нас ночью по коридору танцуют крысы. Он весь загорелся: “Танцуют, как танцуют? Ах, как это интересно — крысы танцуют! Мне обязательно нужно их посмотреть, вы даже представить себе не можете, насколько это важно”. И целую ночь, начиная с 10 часов вечера, он провел у меня у приоткрытой двери, следя за крысами в коридоре» — [18, с. 85].

против, танец обещал выразить то, что оставалось невыразимым в слове и о чем он много размышлял, называя «ритмическим жестом», «звукообразом», «орнаментом». Импульс к этим размышлениям, возможно, был дан первыми гастролями Дункан. Под впечатлением ее танца он озаглавил свою книгу статей цитатой из Ницше — «Луг зеленый», взяв эпиграф из Брюсова: «...радость песен, радость плясок». Тогда, в январские дни 1905 г., он писал, как

...она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она — о несказанном [10, с. 331].

Десятилетием позже Белый адресовал почти те же слова эвритмистке:

Видел я эвритмистку — танцовщицу звуков; несказанные в звуке слова она выражает нам в жестах. <...>

В ней — язык языков [7, с. 19]*.

Эвритмия возникла посреди воюющей Европы, когда народы — или, как говорили в старину, «языки» — пошли войной друг на друга. Слово продемонстрировало свое бессилие — братство языков-народов было разрушено. На помощь слову должен прийти танец — соединение жеста, слова и звука. Если осмыслить движения «мимического танца», раскрыть их внутреннюю форму, то — чаял Белый — он превзойдет нашу обычную речь: «язык языков, — разорвет языки; и свершится второе пришествие Слова». Воскрешение слова, согласно Белому, свершится, когда язык — «безрукая танцовщица», «создав себе руки, руками расколется гробницу; и выйдет из темной пещеры своей — нашей полости рта»; эти «руки» — жесты эвритмии. Человек обретет способность творить *живые слова* как существа из «тонкой плоти», как других «человеков»: «Из жара и звука творим мы язык. И слова наши некогда станут, как мы, человеками» [7, с. 19–20]. В своем втором пришествии Слово станет не только совершенным (т. е. будет соответствовать сущности вещей), но и универсальным — понятным всем людям, всеобщим.

У раннего Белого роль «языка объединяющего» отдана музыке; в ней он ценил не только всеобщность языка и устремленность в запредельное, но и такое ее качество, как текучесть [13, с. 136; 20, с. 490]. Теперь этим качеством он наделил танец — и, прежде всего, движения эвритмистов. Актриса Мария Кнебель осваивала эвритмию под руководством Белого и Михаила Чехова. Она пишет:

«Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически «расшифровать» стихи, прозу, музыку. Белый со свойственной ему одержимостью вовлек нас в эти поиски. <...> Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились «грамматике» жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали доволь-

но трудные упражнения. «Читали» жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста», а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил» [48].

Эвритмисты создали свой особый стиль: плавные движения, неслышимое скольжение над землей на полупальцах, длинные многослойные туники из струящейся ткани и широкие рукава-крылья, подчеркивающие и длящие движения тела и рук. Эвритмистки перебегали по сцене, вычерчивая определенные фигуры, а руки их изображали звуки-буквы: «Многообразие сознаний летает, как многокружие крылий; и дугами рук начинаем мы мыслить; спиралью шарфов исследовать мир» [7, с. 19].

Мечтами о космическом «языке языков» — основе братства народов — Андрей Белый, вероятно, делился с Есениным на четвертом году войны, осенью 1917 г., работая над «Глоссолалией». Общим для них стал и вопрос о пластических жестах или образах, якобы лежащих в основе звуков и букв. Белый в «Глоссолалии» описывает «жесты “b”»: отступя шаг назад, наклонив долу голову, приподымаю я руку над ней, уходя под покров». Есенин в «Ключах Марии» делает то же самое для букв кириллицы: «Буква б <...> Поднятые руки рисуют как бы небесный свод, а согнутые колени, на которые он <человек> присел, землю. <...> Пуп есть узел человеческого существа, и поэтому, определяя себя или ощущая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь, и получилась буква в» (цит. по: [72, с. 476]). «Трактовка начертаний букв русского алфавита в соответствии с человеческими позами и жестами восходит к беседам Есенина с Андреем Белым осенью 1917 г. в Царском Селе, когда последний работал над своей «поэмой о звуке» «Глоссолалия» — сообщают комментаторы, добавляя, что Есенин в «Ключах Марии» по-своему истолковывал рисунки «поз»-букв [там же]. Хотя в «Глоссолалии» Белый описывал только буквы латинского алфавита, он не затруднялся изобразить жестом и кириллицу. Дочь Вячеслава Ивановича Иванова вспоминает, как у них в гостях на Зубовском бульваре Андрей Белый учил ее пятилетнего брата Диму азбуке: «Широко раздвинув ноги и подбоченясь, Белый очень явственно мимировал букву “Ф”, а потом соответственным движением длинных рук букву “У”» [44, с. 10; 24].

Орнамент

Как известно, круг идей «скифов», изложенных в статье Андрея Белого «Жезл Аарона», цикле Николая Клюева «Земля и железо» и трактате Есенина «Ключи Марии», создавался в их тесном общении (и при активном посредничестве Р. В. Иванова-Разумника, см.: [4; 46; 47; 79]). Одна из тем их бесед —

* Возможно, его излюбленный графический жест — спираль, которую он, ссылаясь на Ареопагитики, считал развитием круга и линии, подсказали ему танцовщицы с шарфами — сначала Дункан, а потом эвритмистки: «Спиралью сложения миров и все дни мироздания выражает в космическом танце: в гармонии сферы живой» [там же].

пластика звучащего слова, визуализированная в «жесте», «линии» и «орнаменте». Если Белый больше склонен к «театральной» метафоре («ритмический» или «интонационный жест»), то Клюев — к «музыкальной» («песня», «линия») или «пластической» («орнамент»). Тем не менее в период тесного общения поэтов происходит взаимопроникновение их тезаурусов. Белый пишет о «возможности: изображать звуки слова в орнаменте линий», об орнаменте как «плоти нашей мысли» [8]. При этом «орнамент телесных движений» напоминает ему «танец Дункан». (Этот орнамент Белый описывает и пластически, и через звуковую метафору: в борьбе женщины-акробатки с ее мужем «позою поза стреляла; она завивалась, как трель дисканта над звучащей басом, могучей скульптурой торсов, напоминающих пращников, дискотетателей» [11, с. 124] (курсив наш. — В. А., И. С.)). Прозу Белого 1920-х годов исследователи называют «орнаментальной» [90, с. 418].

В «Ключах Марии» Есенин пишет: «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием» ([36], далее цитаты даются по этому изданию). Уподобление музыкальной мелодии графической линии — старинная идея. О «бесконечной мелодии» говорил Вагнер, пытаясь реформировать традиционную оперную мелодику с ее идущей от танцевальной музыки чрезмерной периодичностью и закругленностью (в работе «Музыка будущего» (открытое письмо своему парижскому почитателю Ф. Вийо, 1860; см.: [50])). Идею бесконечного дления, *durée*, ввел в философию Анри Бергсон, близко знакомый с европейским мистицизмом своих современников*. В теософии она выражала единство мира: «бесконечная мелодия», как и «бесконечная линия», исходит из духовного эфира, скрытого за миром фальшивых категорий. Эти идеи были общими для символистов, включая художников: Кандинский писал «О духовном в искусстве», Борисов-Мусатов протягивал «бесконечную линию» в своих «музыкальных» полотнах, Матюшин утверждал, что «вся видимость простых тел и форм есть всего лишь след от более высокоразвитого организма» (письмо В. Э. Борисова-Мусатова Александру Бенуа (1905) и статья М. Матюшина «Опыт художника нового времени» (1923); цит. по: [17, с. 34]).

Текучесть

В начале 1918 г. Есенин по приглашению Белого посещал Антропософское общество, побывал он и на занятиях московского эвритмического кружка, который вела Маргарита Сабашникова. (В «Ракурсе к дневнику» А. Белого под датой: «1918. Март» записано: «... переезд в Москву Есенина; частые встречи с

Есениным; Есенин начинает часто бывать в помещении А<нтропософского> О<бщества>; и даже присутствует при “Эвритмии”»; цит. по: [37, с. 130—133].) Вот как свидетельница описывает исполнение Сабашниковой второй главы Евангелия от Луки:

Высокая, тонкая, оваянная белым сиянием покрывала, развевающегося от ее движений, она превратилась в белое пламя. Руки — вместе с хором стоящих позади эвритмисток — выпевали гласные, а вся фигура трепетала и двигалась именно как пламя горячей свечи. Но это были не беспорядочные, случайные трепетания свечи, горячей на ветру. Это была музыка, песня, исполненная высокого Смысла. Лицо, слегка поднятое вверх, свободное от всяких эмоций, отрешенное лицо в молитве или в медитации. А все тело — в полной гармонии с развевающимся вокруг него одеянием, облекающим его, движущимся вместе с ним в едином звучании великих слов: “Слава в вышних Богу и на земле мир...”» (цит. по: [22, с. 389]).

В кружке Есенин увидел текучие и струящиеся движения эвритмистов. Вскоре Белый назовет есенинскую поэзию «струйной эвритмией словес» [6, с. 59], а Есенин вместе с Анатолием Мариенгофом напишет манифест имажинизма. В нем он провозгласит два пути словесного искусства — «одевание всего текучего в холод прекрасных форм» и «вечное оживление, т. е. превращение окаменелости в струенные плоти» («Манифест» Есенина и Мариенгофа от 12 сент. 1919 г. цит. по: [55, с. 400—401]).

«Задача Есенина после Февраля, — считают авторы одной из недавних его биографий, — привести образ, слово в движение» [54]. Но стремление придать произведению искусства динамику, найти художественные средства ее отображения не было специфически есенинским. Одними из первых такую задачу поставили итальянские футуристы. О том, что художник «хочет передать весь симулянтанизм одного мгновения», писал в феврале 1914 г. в статье «Пунктир футуризма» и Вадим Шершеневич (цит. по: [28, с. 43—44]). Однако Есенин назвал футуризм «подглюповатым» — за то, что тот не понял смысла образов, в том числе образа движения. Объявив в одноименной опере «победу над солнцем», они свели «небесный» мир к «наземному», сделали образы плоскими, ничего не говорящими. Так, например, движение — это не просто излюбленный Маринетти и его последователями «динамизм», это — еще и путь как образ и метафора.

Органический образ

В отличие от футуристов, «скифы» верили в мистический смысл пути, «мистерию вечного кочевья»: Россия — «избяной обоз»; «земля поехала» — «предзорная конница увозит ее к новым берегам», захва-

* Философия Бергсона нашла много приверженцев в России; русский был первым языком, на который перевели его «Творческую эволюцию» (оригинал вышел в 1907 г.; русский перевод — в 1909 г.). О восприятии философии Бергсона в России см.: [15; 62].

тив с собой «березки, сидящие в телеге земли» [36, с. 191, 186, 212]. Грубая ошибка футуристов, утверждает Есенин, — в утрате связи с животворящим мифом о природе. Они высмеяли трех китов, на которых держится земля; им не дано увидеть, что «земля плывет... ночь — это время, когда киты спускаются за пищей в глубину морскую, ... день есть время продолжения пути по морю» (там же, с. 213). Забыв народные — органические — корни, они отрезали себе путь к познанию.

Свою критику, адресованную футуристам, Есенин обратил и на собратьев по «Ордену имажинистов». Вадим Шершеневич явно следовал футуризму — свой «имажинизм» он и придумал первоначально как его «левый уклон». В неопубликованной статье «Пунктир футуризма» (1914) он неявно цитировал Маринетти — его идеи о «сжатых сетях образов» и о «максимуме беспорядка» в расположении аналогий [28, с. 42–43; 42]. В пику «футуристу» Шершеневичу и урбанисту Мариенгофу Есенин выдвинул собственную теорию «органического образа». Б. М. Эйхенбаум в 1926 г. высказал мысль, что в этом Есенин следовал за символистами (опубл. в: «Revue des Études slaves», Paris, 1995, t. LXVII/1, p. 123; цит. по: [72, с. 447]). Возможно также, что он читал и статью Айседоры «Танец будущего», уже в 1907 г. опубликованную на русском в двух разных переводах. В ней Айседора писала о своем понимании «органического» в танце:

«Танец будущего, если обратиться к первоисточнику всякого танца, — в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной. И не идем же мы к морю, не вопрошаем у океана, как двигался он в прошлом, как будет он двигаться в будущем; мы чувствуем, что его движения соответствуют природе его вод, вечно соответствовали ей и вечно будут ей соответствовать» [33, с. 17].

Свободный танец с рождения питали идеалы природы; его образы — растение, свет, волна. Общая основа для «органики» Есенина и Дункан — романтическая натурфилософия Гердера и Гёте, подкававшая и Штайнеру формы Гётеанума и движения эвритмии (которые следуют космическим линиям и потому несут в себе возвышенное содержание). В теории «органического образа» Есенин и Дункан оказались по одну сторону барьера — против футуристов и производственников. Те отказались от изображения наготы в живописи (потому что нагое тело — это Природа) и стали воспевать «геометрическое и механическое великолепие» Машины. В «Футуристическом манифесте танца» Маринетти низлагал Дункан за «ребячески-женскую веселость» и «спазмы чувствительности» (цит. по: [100, с. 99–100]). В популярных в 1920-е гг. «танцах машин» место «задумчивой неподвижности, экстаза и сна» дунканистов заняла цирковая эксцентрика: «агрессивное движение, гимнастический шаг, опасный прыжок, пощечина и затрещина» (цит. по: [84, с. 32]). После-

довательниц Дункан критиковали за сентиментальность, называли «малокровной Элладой», их «волнообразные движения» считали «аморфными» и «слащавыми». Новые хореографы — преимущественно мужчины — дискредитировали пляску босоножек как «женский протест против... механической цивилизации». Их собственный танец заимствовал движения у города, фабрики и машины [67, с. 57–58].

Айседора эту критику игнорировала; Есенин, вслед за Клюевым и Андреем Белым, назвал футуризм «подглюповатым» [36, с. 208] (ср. слова Белого о футуризме: «выкидыш», «недоносок», т. е. продукт тех, кто не достиг еще духовного знания [9, с. 414]). Футуристам и пролетарским поэтам, воспевавшим паровозы, топки и «рабочий удар», он ответил строками «Сорокоуста» о «красногривом жеребенке», бегущем наперегонки с паровозом. В поэме «антимашинный лиризм [Есенина] поднялся до неподдельного пафоса» [80, с. 387]. Другое, не менее пафосное, проявление этого лиризма — его «коровья апология»: Есенин решил сделать корову, священное в индуизме животное, символом России. Со слов И. В. Грузинова известно высказывание Есенина (1921): «Кто о чем, а я о корове. Знаешь ли, я оседлал корову. Я еду на корове. Я решил, что Россию следует показать через корову. Лошадь для нас не так характерна. Взгляни на карту — каждая страна представлена по-своему: там осел, там верблюд, там слон... А у нас что? Корова! Без коровы нет России» [там же, с. 314]. Когда Есенин написал: «Пою и взываю: Господи — отелись!», это вызвало, по замечанию комментатора, много напрасного смеха; между тем, как разъяснял он сам, «Отелись» — значит, «воплотись» [39, с. 163]. Айседора — как и Христа — поэт сравнил с коровой; Ирине Одоевцевой он признавался:

«... в десять лет я еще ни с одной девушкой не целовался. Не знал, что такое любовь, а целуя коров в морду, просто дрожал от нежности и волнения. Ноздри мягкие и губы такие влажные, теплые, и глаза у них до чего красивые! И сейчас еще, когда женщина мне нравится, мне кажется, что у нее коровьи глаза. Такие большие, бездумные, печальные. Вот как у Айседоры» [64, с. 24].

В ответ Айседора назвала Есенина «Уолтом Уитменом России» [2, с. 301]. Есенин же восхищался немецким поэтом И.-П. Гебелем: его изображения мудрой, простой крестьянской жизни он считал образами «от духа» и отнес к разряду ангелических [23]. И «листья травы» Уитмена, и «путь зерна» Гебеля (см. там же; «Путь зерна» Гебель изобразил в стихотворении «Овсяный кисель», которое столь любил Есенин), и «вечная гармония», с которой «движутся волны, ветры и шар земной», по Дункан, близки его теории «органического образа», заменившей имажинизм. (Теперь Есенин называл имажинизм «формальной школой», которая не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом [38, с. 18–20]).

Однажды Дункан задумала совместные с Есениным выступления, напоминающие античную трагедию: она должна была танцевать, он — представлять собой древнегреческий хор. Айседора «с увлечением чертила, объясняя Есенину роль хора в древнегреческом театре. Смелой линией, нарисовав полукруг амфитеатра, она замкнула оркестру и, поставив в центре ее черный кружок, написала под ним “Поэт”. Затем быстро провела от точки множество расходящихся лучей, направленных к зрителям» [92, с. 260]. Даже если она добивалась лишь того, чтобы Есенин поехал с ней в Петроград, и замысел совместного выступления так и остался нереализованным, из этого еще не следует, что их творческое сотрудничество не состоялось. Упомянув самых разных древнегреческих богов и героев, из всех девяти муз Есенин назы-

вает по имени только одну — музу танца, Терпсихору [71, с. 585].

За несколько лет до встречи с Айседорой Николаем Клоев и Андрей Белый ввели Есенина в круг идей о пластике слова, о слове как орнаменте или жесте [74; 90]. В работах по поэтике 1918—1920 гг. он пишет о словесном «орнаменте», о «лепке слова и образа», о «струении» и «органических» образах. Чередясь и сменяя друг друга, «линия» и «орнамент», «песня» или «мелодия», «танец» и «жест» составляют в его работах особый дискурс. В нем ощутима не только пластика звучащего слова, но и выразительность движения, мастером которого была Дункан.

Нам остается добавить, что в этой статье мы пытались воссоздать исторический контекст, в котором выросла идея «танцеслова». Конкретному анализу взаимодействия слова и движения в поэзии и танце авторы посвящают отдельную статью.

Литература

1. Айзи Г. Русский поэтический авангард // Стихотворения. Комментированное издание. М., 2008.
2. Айседора Дункан и Сергей Есенин. Их жизнь, творчество, судьба / Сост., вступ. ст., общая ред. И. Краснова. М., 2005.
3. Античный профиль танца. Василий Ватагин, Матвей Добров, Николай Чернышев: Каталог выставки / Сост. Елена Грибоносова-Гребнева, Елена Осотина. М., 2006.
4. Базанов В. Г. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф — фольклор — литература. Л., 1978.
5. Базанов В. Г. Поэма о древнем Выге // Русская литература. 1979. № 1.
6. Белый А. Арбат // Россия. Ежемесячный общественно-литературный журнал. М.; Л. Февраль, 1924.
7. Белый А. Безрукая танцовщица / Публикация Е. В. Глухой, Д. О. Торшилова // Literary Calendar: the Books of Days. 2009. № 5 (2).
8. Белый А. Глоссология. Поэма о звуке. [http:// www.gvb.ru/belyi/01text/gloss.htm](http://www.gvb.ru/belyi/01text/gloss.htm)
9. Белый А. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Семиотика и авангард: Антология / Ред.-сост. Ю. С. Степанов и др. М., 2006.
10. Белый А. Луг зеленый. Книга статей // Символизм как миропонимание. М., 1994.
11. Белый А. Между двух революций. М., 1990.
12. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
13. Белый А. Формы искусства (1902) // Символизм. Книга статей. М., 2010.
14. Бенца А. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1.
15. Блауберг И. Субстанциональность времени и «позитивная метафизика»: из истории рецепции философии Бергсона в России // Логос. 2009. № 3 (71).
16. Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение: Сб. материалов научной конференции Хармс-фестиваля в Санкт-Петербурге. СПб., 1998.
17. Боулт Д. Органическая культура и наследие символизма // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн, 1999—2000. М., 2000.

18. Валентинов Н. (Н. Вольский). Два года с символическими. М., 2000.

19. Венедиктова Т. Чувствительной стопой: начиная с Уитмена // Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла: Материалы конференции, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1—3 октября 2010 г. / Под ред. А. М. Айламазян, Т. Д. Венедиктовой, Ю. Б. Идлис, И. Е. Сироткиной. М., 2011.

20. Волкова Е. И. Примечания // Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М., 2010.

21. Волошин М. Айседора Дункан [1904] // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М., 1992.

22. Волошина (Сабашникова) М. В. Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М., 1993.

23. Воронова О. Е. Немецкий народный поэт И.-П. Гебель в творческом восприятии С. А. Есенина (к проблеме русско-германских литературных связей) // Современное есениноведение. 2008. № 9.

24. Гаспаров М. Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М., 1988.

25. Глухова Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3. <http://kogni.narod.ru/apfel.pdf>.

26. Городецкий С. М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания / Сост. В. Енишерлова. М., 1984.

27. Деляво-Ру М.-Э. Определение свободы в древнегреческой поэзии и танце в культурных контекстах: пример дактиля // Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла: Материалы конференции, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1—3 октября 2010 г. / Под ред. А. М. Айламазян, Т. Д. Венедиктовой, Ю. Б. Идлис, И. Е. Сироткиной. М., 2011.

28. Дроздов В. А. Зарождение русского имажинизма в творчестве Шершеневича (хронология событий, 1911—1916 годы) // Русский имажинизм: история, теория, практика [По материалам докладов Международной научной конференции (к 110-летию со дня рождения В. Г. Шершеневича), 4—5 апреля 2003 г.] / Под ред. В. А. Дроздова, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко. М., 2003.

29. Дункан А. Моя жизнь // Айседора Дункан / Сост. и ред. С. П. Снежко. Киев, 1989.
30. Дункан А. Моя жизнь. Аудиокнига МР3 (Серия: Люди и судьбы). М., 2006.
31. Дункан А. Моя жизнь / Пер. с англ. М., 2009.
32. Дункан А. Моя жизнь / Моя любовь. Пер. с англ. М., 2007.
33. Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан / Сост. и ред. С. П. Снежко. Киев, 1989.
34. Евреинов Н. Кульбин. Impressio Н. Н. Евреинова // Оригинал о портретистах. М., 2005.
35. Есенин С. А. [Дарственная надпись] Ирме Дункан [1922?] // Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995—2002. Т. 7. Кн. 1. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. 1999.
36. Есенин С. А. Ключи Марии // Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995—2002. Т. 5. Проза. М., 1997.
37. Есенин С. А. Письмо Иванову-Разумнику, 6 марта 1922 г. Москва. Примеч. // Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995—2002. Т. 6. М., 1999.
38. Есенин С. А. О себе // Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995—2002. Т. 7. Кн. 1.
39. Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. М., 1926.
40. Есенин и Айседора Дункан. Антология (Серия: Любовные истории великих). М., 2007.
41. Есенин/Дункан: Воспоминания: Пер. с англ. / Вступ. ст. Л. А. Аннинский. М., 2011.
42. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб., 1995.
43. Захаров А. Н. Эволюция есенинского имажинизма // Русский имажинизм: история, теория, практика [По материалам докладов Международной научной конференции (к 110-летию со дня рождения В. Г. Шершеневича), 4—5 апреля 2003 г.] / Под ред. В. А. Дроздова, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко. М., 2003.
44. Иванова Л. В. Воспоминания: Книга об отце / Подгот. текста и комм. Дж. Мальмстада. М., 1992.
45. Квятковский А. Ритмология народной частушки // Ритмология. СПб., 2008.
46. Киселёва Л. А. Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Память майбутнього: Збірник наукових праць. Київ, 2001. Вип. 1.
47. Киселёва Л. А. Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canad.-Amer. Slavic studies = Rev. canad. d'Etudes slaves. Irvine (Cal.). 1998. Vol. 32. № 1—4.
48. Кнебель М. О Михаиле Чехове и его творческом наследии (1983): Вступительная статья // Михаил Чехов. Воспоминания. Письма / Сост. и коммент. З. Удальцова; Сер. «Голоса. Век XX». М., 2001. <http://mihail-chehov.ru/index.php/mihailchehov/publikacii/8-knebel>
49. Колязин В. Ф. Мейерхольд и Рейнхардт // Диалог культур. Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века: Сб. статей. СПб., 1997.
50. Крауклис Г. В. Бесконечная мелодия // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. М., 1973—1982. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/1010/Бесконечная.
51. Кунаев Ст., Кунаев С. Сергей Есенин. Сер. «ЖЗЛ». 6-е изд. М., 2010.
52. Курт П. Айседора Дункан. М., 2007.
53. Лаку-Лабарт Ф. Musica Ficta. Фигуры Вагнера / Пер. с фр. СПб., 1999.
54. Лекманов О., Свердлов М. Жизнь Сергея Есенина <http://esenin.ru/about-esenin/biografy/618-article.html>.
55. Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3: 1921—1923: В 2-х кн. Кн. 1: 1921—10 мая 1922. М., 2005.
56. Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921—1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М., 2003.
57. Мариенгоф А. Б. Воспоминания о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. Т. 1. М., 1986.
58. Мариенгоф А. Мой век, мои друзья и подруги // Бессмертная трилогия. М., 1998.
59. Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история / Пер. с англ. // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М., 2004.
60. Молева Н. Есенин без Дункан, или Обратная сторона солнца. М., 2010.
61. Никё М. Скандал как горение. Есенин-скандалист // Семиотика скандала / Под ред. Норы Букс. П.; М., 2008.
62. Нэттеркотт Ф. Философская встреча: Бергсон в России (1907—1917) / Пер. с фр. М., 2008.
63. Одоевцева И. Встреча с Сергеем Есениным // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Антология / Сост. Н. Шубникова-Гусева. М., 2007.
64. Одоевцева И. Избранное. М., 1998.
65. Одоевцева И. На берегах Невы. М.; Владимир, 2010.
66. Олсон Ч. Проективный стих / Пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2010. № 105. Прим. 8 <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2004/2027/>
67. Парнах В. Опыты нового танца [1922] // Жирафовидный истукан. 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки / Сост. Е. Р. Арэнзон. М., 2000.
68. Пастернак А. Метаморфозы Айседоры Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М., 1992.
69. Розанова Н. В. Из моих воспоминаний / Вступит. статья, публикация и комментарии А. Н. Богословского // Литературоведческий журнал. 2000. № 13—14.
70. Румев А. Воспоминания (рукопись) // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Отдел рукописей. Ф. 518. Ед. хр. 44. Л. 39.
71. Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: авторский житетекст на перекрестке культурных традиций. М., 2006.
72. Самоделова Е. А. и др. Комментарии // С. А. Есенин. Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995—2002. Т. 5. 1997.
73. Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла / Под ред. А. М. Айламазян, Т. Д. Венедиктовой, Ю. Б. Идлис, И. Е. Сироткиной. М., 2011.
74. Серегина С. А. Андрей Белый и Сергей Есенин: творческий диалог: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009.
75. Сидоров А. Современный танец. М., 1923.
76. Сироткина И. и др. Свободное движение к смыслу: вступительная статья // Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла: Материалы конференции, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1—3 октября 2010 г. / Под ред. А. М. Айламазян, Т. Д. Венедиктовой, Ю. Б. Идлис, И. Е. Сироткиной. М., 2011.
77. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. СПб., 1908; М., 2008.
78. Стырская Е. Поэт и танцовщица. Воспоминания о Сергее Есенине и Айседоре Дункан // Знамя. 1999. № 12. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/esenin2.html>
79. Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев. К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.

80. *Субботин С. И.* Комментарии // С. А. Есенин. Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995–2002. Т. 2. 1997.
81. *Субботин С. И.* О беловых автографах, о «брэндах», и не только // Наш современник. 2005. № 6.
82. *Суриц Е. Я.* Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр / Отв. ред. В. М. Красовская. М., 1976.
83. *Торшилов Д. О.* Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916–1934 гг. // Труды РАШ. Вып. 3. М., 2005.
84. Футуризм. Радикальная революция. Италия–Россия / Под ред. Е. Бобринской. М., 2008.
85. *Цветаева М.* Пленный дух // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4.
86. *Чернецкая И.* Чествование В. Я. Брюсова // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М., 1992.
87. *Чехов М. А.* Путь актера. М., 2006.
88. *Шаламов В.* Есенин // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. М., 2005.
89. *Швецова Л. К.* Андрей Белый и Сергей Есенин. К творческим взаимоотношениям в первые послеоктябрьские годы // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.
90. *Швецова Л. К.* Сергей Есенин и Андрей Белый // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 6.
91. *Шик М.* Вечер Голейзовского // Театральное обозрение. 1921. № 10.
92. *Шнейдер И.* Встречи с Есениным. Воспоминания // Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев, 1989.
93. *Шубникова-Гусева Н.* Сергей Есенин и Галина Бениславская. М., 2008.
94. *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. СПб., 2007.
95. *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. СПб., 2004.
96. *Юшкова Е. В.* Танец и слово в творчестве Айседоры Дункан // Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла: Материалы конференции, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1–3 октября 2010 г. / Под ред. А. М. Айламазьян, Т. Д. Венедиктовой, Ю. Б. Идлис, И. Е. Сироткиной. М., 2011.
97. *David A. P.* The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics. Oxford, 2006.
98. *Garafola L.* Soloists Abroad: The Pre-War Career of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein // Experiment. 1996. Vol. 2.
99. *Laban R.* Modern Educational Dance. L., 1975.
100. *McCarren F. M.* Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction. Stanford, 2003.
101. *Mester T. A.* Movement and modernism: Yeats, Elliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance. Fayetteville, 1997.
102. *Sachs C.* World History of the Dance / Transl. Bessie Schoenberg. N. Y., 1937.

Danceword: to the history of the Yesenin-Duncan creative relationship

V. V. Aristov

Ph.D. in Physical and Mathematical Sciences, Professor, Head of the A. A. Dorodnitsyn Computing Center of the Russian Academy of Sciences

I. E. Sirotkina

Ph.D. in Psychology, Research Fellow of the Institute of History of Science and Technology of the Russian Academy of Sciences

The relationship between the dancer and the poet are not seen from the traditional love-story point of view, but as a model allowing to analyse a problem that has long been expecting its solution: the problem of association between dance and word. This psychological problem particularly relevant to studying the genesis of consciousness is treated by the present paper using art as a material, namely, the free dance of Duncan and Yesenin's poetic language. A few years before meeting Isadora the poet wrote his theoretical work «Maria's keys», in which he formulated a number of ideas concerning the plastique of the word, seeing word as an ornament or a gesture. In this and his other works on poetics dating back to 1918–1920 he described the verbal «ornament», «modelling of a word and an image», their «streaming» and «fluidity», and the «organic» images. Alternating and replacing each other, «line» and «ornament», «song» and «melody», «dance» and «gesture» constitute a specific discourse within his work. In this discourse, not only the plastique of a resonating word, but also the expression of dancing movement mastered by Duncan, becomes tangible. The creative union of a poet and a dancer helps us to see things unnoticed by purely literary, prosodic analysis - the plastique of the verse, its spatial organization, and its inherent motion vectors. A collation of dance with poetic word, in turn, reveals the expressiveness and the figurative plenitude of dance.

Keywords: dance, word, plastique, ornament, fluidity, image.

References

1. *Aigi G.* Russkii poeticheskii avangard // Stihotvoreniya. Kommentirovannoe izdanie. M., 2008.
2. Aisedora Dulkan i Sergei Esenin. Ih zhizn', tvorchestvo, sud'ba / Sost., vstup. st., obshaya red. I. Krasnova. M., 2005.
3. Antichnyi profil' tanca. Vasilii Vatagin, Matvei Dobrov, Nikolai Chernyshev: Katalog vystavki / Sost. Elena Gribonosova-Grebneva, Elena Osotina. M., 2006.
4. *Bazanov V. G.* Drevnerusskie klyuchi k «Klyucham Marii» Esenina // Mif – fol'klor – literatura. L., 1978.
5. *Bazanov V. G.* Poema o drevnem Vyge // Russkaya literatura. 1979. № 1.
6. *Belyi A.* Arbat // Rossiya. Ezhemesyachnyi obshestvenno-literaturnyi zhurnal. M.; L. Fevral', 1924.
7. *Belyi A.* Bezrukaya tancovshica / Publikaciya E. V. Gluhovoi, D. O. Torshilova // Literary Calendar: the Books of Days. 2009. № 5 (2).
8. *Belyi A.* Glossolaliya. Poema o zvuke. <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm>
9. *Belyi A.* Zhezl Aarona (O slove v poezii) // Semiotika i avangrad: Antologiya / Red.-sost. Yu. S. Stepanov i dr. M., 2006.
10. *Belyi A.* Lug zeleni. Kniga statei // Simvolizm kak miroponimanie. M., 1994.
11. *Belyi A.* Mezhdv dvuh revolyucii. M., 1990.
12. *Belyi A.* Na rubezhe dvuh stoletii. M., 1989.
13. *Belyi A.* Formy iskusstva (1902) // Simvolizm. Kniga statei. M., 2010.
14. *Benua A.* V ozhidanii gimna Apollonu // Apollon. 1909. № 1.
15. *Blauberger I.* Substancional'nost' vremeni i «pozitivnaya metafizika»: iz istorii recepcii filosofii Bergsona v Rossii // Logos. 2009. № 3 (71).
16. *Bobrinskaya E.* Zhest v poetike rannego russkogo avangarda // Avangardnoe povedenie: Sb. materialov nauchnoi konferencii Harms-festivalya v Sankt-Peterburge. SPb., 1998.
17. *Boult D.* Organicheskaya kul'tura i nasledie simvolizma // Organika. Bespredmetnyi mir Prirrody v russkom avangarde XX veka. Vystavka v galeree Gmurzhinska. Kel'n, 1999–2000. M., 2000.
18. *Valentinov N. (N. Vol'skii).* Dva goda s simvolistami. M., 2000.
19. *Venediktova T.* Chuvstvitel'noi stopoi: nachinaya s Uitmena // Svobodnyi stih i svobodnyi tanec: dvizhenie voploshennogo smysla: Materialy konferencii, MGU im. M. V. Lomonosova, 1–3 oktyabrya 2010 g. / Pod red. A. M. Ailamaz'yan, T. D. Venediktovoi, Yu. B. Idlis, I. E. Sirotkinai. M., 2011.
20. *Volkova E. I.* Primechaniya // Andrei Belyi. Simvolizm. Kniga statei. M., 2010.
21. *Voloshin M.* Aisedora Dulkan [1904] // Aisedora. Gastrol v Rossii / Sost. T. S. Kasatkina. M., 1992.
22. *Voloshina (Sabashnikova) M. V.* Zelenaya zmeya. Istoriya odnoi zhizni / Per. s nem. M. N. Zhemchuzhnikovoi. M., 1993.
23. *Voronova O. E.* Nemeckii narodnyi poet I.-P. Gebel' v tvorcheskom vospriyatii S. A. Esenina (k probleme russko-germanskih literaturnyh svyazei) // Sovremennoe eseninovedenie. 2008. № 9.
24. *Gasparov M. L.* Belyi-stihoved i Belyi-stihotvorec // Andrei Belyi. Problemy tvorchestva. Stat'i, vospominaniya, publikacii / Sost. St. Lesnevskii, Al. Mihailov. M., 1988.
25. *Gluhova E. V.* Konspekt Vyacheslava Ivanova k lekcii Andrey Belogo iz cikla «Teoriya hudozhestvennogo slova» // Russkaya literatura. 2006. № 3. <http://kogni.narod.ru/apfel.pdf>.
26. *Gorodeckii S. M.* Zhizn' neukrotimaya: Stat'i. Ocherki. Vospominaniya / Sost. V. Enisherlova. M., 1984.
27. *Delyavo-Ru M.-E.* Opredelenie svobody v drevnegrecheskoi poezii i tance v kul'turnyh kontekstah: primer daktiliya // Svobodnyi stih i svobodnyi tanec: dvizhenie voploshennogo smysla: Materialy konferencii, MGU im. M. V. Lomonosova, 1–3 oktyabrya 2010 g. / Pod red. A. M. Ailamaz'yan, T. D. Venediktovoi, Yu. B. Idlis, I. E. Sirotkinai. M., 2011.
28. *Drozdov V. A.* Zarozhdenie russkogo imazhinizma v tvorchestve Shershenevicha (hronologiya sobytii, 1911–1916 gody) // Russkii imazhinizm: istoriya, teoriya, praktika [Po materialam dokladov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya V. G. Shershenevicha), 4–5 aprelya 2003 g.] / Pod red. V. A. Drozdova, A. N. Zaharova, T. K. Savchenko. M., 2003.
29. *Dulkan A.* Moya zhizn' // Aisedora Dulkan / Sost. i red. S. P. Snezhko. Kiev, 1989.
30. *Dulkan A.* Moya zhizn'. Audiokniga MP3 (Seriya: Lyudi i sud'by). M., 2006.
31. *Dulkan A.* Moya zhizn' / Per. s angl. M., 2009.
32. *Dulkan A.* Moya zhizn' / Moya lyubov'. Per. s angl. M., 2007.
33. *Dulkan A.* Tanec budushego // Aisedora Dulkan / Sost. i red. S. P. Snezhko. Kiev, 1989.
34. *Evreinov N.* Kul'bin. Impressio N. N. Evreinova // Original o portretistah. M., 2005.
35. *Esenin S. A.* [Darstvennaya nadpis'] Irme Dulkan [1922?] // Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M.: Nauka; Golos, 1995–2002. T. 7. Kn. 1. Avtobiografii. Darstvennye nadpisi. Fol'klornye materialy. Literaturnye deklaracii i manifesty. 1999.
36. *Esenin S. A.* Klyuchi Marii // Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M., 1995–2002. T. 5. Proza. M., 1997.
37. *Esenin S. A.* Pis'mo Ivanovu-Razumniku, 6 marta 1922 g. Moskva. Primech. // Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M., 1995–2002. T. 6. M., 1999.
38. *Esenin S. A.* O sebe // Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M., 1995–2002. T. 7. Kn. 1.
39. *Esenin: Zhizn'. Lichnost'. Tvorchestvo.* M., 1926.
40. *Esenin i Aisedora Dulkan.* Antologiya (Seriya: Lyubovnye istorii velikih). M., 2007.
41. *Esenin/Dulkan: Vospominaniya: Per. s angl. / Vstup. st. L. A. Anninskii.* M., 2011.
42. *Zhakkar Zh.-F.* Daniil Harms i konec russkogo avangarda / Per. s fr. SPb., 1995.
43. *Zaharov A. N.* Evolyuciya eseninskogo imazhinizma // Russkii imazhinizm: istoriya, teoriya, praktika [Po materialam dokladov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya V. G. Shershenevicha), 4–5 aprelya 2003 g.] / Pod red. V. A. Drozdova, A. N. Zaharova, T. K. Savchenko. M., 2003.
44. *Ivanova L. V.* Vospominaniya: Kniga ob otce / Podgot. teksta i komm. Dzh. Mal'mstada. M., 1992.
45. *Kvyatkovskii A.* Ritmologiya narodnoi chastushki // Ritmologiya. SPb., 2008.
46. *Kiseleva L. A.* Dialog drevnerusskogo i simvolistskogo konceptov slova v eseninskih «Klyuchah Marii» // Pam'yat' maibutn'ogo: Zbirnik naukovih prac'. Kiiv, 2001. Vip. 1.
47. *Kiseleva L. A.* Eseninskoe slovo v tekstah Nikolaya Klyueva // Canad.-Amer. Slavic studies = Rev. canad. d'Etudes slaves. Irvine (Cal.). 1998. Vol. 32. № 1–4.
48. *Knebel' M.* O Mihaile Chehove i ego tvorcheskom nasledii (1983): Vstupitel'naya stat'ya // Mihail Chehov. Vospominaniya. Pis'ma / Sost. i komment. Z. Udal'cova; Ser.

- «Golosa. Vek XX». M., 2001. <http://mihailchehov.ru/index.php/mihailchehov/publikacii/8-knebel>
49. *Kolyazin V. F.* Meierhol'd i Reinhardt // Dialog kul'tur. Problema vzaimodeystviya russkogo i mirovogo teatra XX veka: Sb. statei. SPb., 1997.
50. *Krauklis G. V.* Beskonechnaya melodiya // Muzykal'naya enciklopediya / Pod red. Yu. V. Keldysha. M., 1973–1982. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/1010/Bes-konechnaya.
51. *Kunyaev St., Kunyaev S.* Sergei Esenin. Ser. «ZhZL». 6-e izd. M., 2010.
52. *Kurt P.* Aisedora Duncan. M., 2007.
53. *Laku-Labart F.* Musica Ficta. Figury Vagnera / Per. s fr. SPb., 1999.
54. *Lekmanov O., Sverdllov M.* Zhizn' Sergeya Esenina. <http://esenin.ru/about-esenin/biografy/618-article.html>.
55. Letopis' zhizni i tvorchestva S. A. Esenina. T. 3: 1921–1923: V 2-h kn. Kn. 1: 1921–10 maya 1922. M., 2005.
56. *Makvei G.* Moskovskaya shkola Aisedory Duncan (1921–1949) // Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya / Sost. T. B. Knyazevskaya. M., 2003.
57. *Mariengof A. B.* Vospominaniya o Esenine // S. A. Esenin v vospominaniyah sovremennikov: V 2-h t. / Vstup. st., sost. i komment. A. Kozlovskogo. T. 1. M., 1986.
58. *Mariengof A.* Moi vek, moi druz'ya i podrugi // Bessmertnaya trilogiya. M., 1998.
59. *Matich O.* Pokrovy Salomei: eros, smert' i istoriya / Per. s angl. // Erotizm bez beregov: Sb. statei i materialov / Sost. M. M. Pavlova. M., 2004.
60. *Moleva N.* Esenin bez Duncan, ili Obratnaya storona solnca. M., 2010.
61. *Nike M.* Skandal kak gorenje. Esenin-skandalist // Semiotika skandala / Pod red. Nory Buks. P.; M., 2008.
62. *Neterkott F.* Filosofskaya vstrecha: Bergson v Rossii (1907–1917) / Per. s fr. M., 2008.
63. *Odoevceva I.* Vstrecha s Sergeem Eseninym // Russkoe zarubezh'e o Sergee Esenine: Antologiya / Sost. N. Shubnikova-Guseva. M., 2007.
64. *Odoevceva I.* Izbrannoe. M., 1998.
65. *Odoevceva I.* Na beregah Nevy. M.; Vladimir, 2010.
66. *Olson Ch.* Proektivnyi stih / Per. s angl. A. Skidana // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 105. Prim. 8. <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2004/2027/>
67. *Parnah V.* Opyty novogo tanca [1922] // Zhirafovidnyi istukan. 50 stihotvoreniy. Pervody. Ocherki, stat'i, zametki / Sost. E. R. Arenzon. M., 2000.
68. *Pasternak A.* Metamorfozy Aisedory Duncan // Aisedora. Gastroli v Rossii / Sost. T. S. Kasatkina. M., 1992.
69. *Rozanova N. V.* Iz moih vospominanii / Vstupit. stat'ya, publikaciya i kommentarii A. N. Bogoslovskogo // Literaturovedcheskii zhurnal. 2000. № 13–14.
70. *Rumnev A.* Vospominaniya (rukopis') // Gosudarstvennyi central'nyi teatral'nyi muzei im. A. A. Bahrushina. Otdel rukopisei. F. 518. Ed. hr. 44. L. 39.
71. *Samodelova E. A.* Antropologicheskaya poetika S. A. Esenina: avtorskii zhiznetekst na perekrestke kul'turnykh traditsii. M., 2006.
72. *Samodelova E. A.* i dr. Kommentarii // S. A. Esenin. Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M., 1995–2002. T. 5. 1997.
73. Svobodnyi stih i svobodnyi tanec: dvizhenie voploshennogo smysla / Pod red. A. M. Ailamaz'yan, T. D. Venediktovoi, Yu. B. Iddis, I. E. Sirotkinoy. M., 2011.
74. *Seregina S. A.* Andrei Belyi i Sergei Esenin: tvorcheskii dialog: Diss. ... kand. filol. nauk. M., 2009.
75. *Sidorov A.* Sovremenniy tanec. M., 1923.
76. *Sirotkina I.* i dr. Svobodnoe dvizhenie k smyslu: vstupitel'naya stat'ya // Svobodnyi stih i svobodnyi tanec: dvizhenie voploshennogo smysla: Materialy konferencii, MGU im. M. V. Lomonosova, 1–3 oktyabrya 2010 g. / Pod red. A. M. Ailamaz'yan, T. D. Venediktovoi, Yu. B. Iddis, I. E. Sirotkinoy. M., 2011.
77. *Sologub F.* Teatr odnoi voli // Teatr. Kniga o novom teatre: Sb. statei. SPb., 1908; M., 2008.
78. *Styrskaya E.* Poet i tancovshica. Vospominaniya o Sergee Esenine i Aisedore Duncan // Znamya. 1999. № 12. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/esenin2.html>
79. *Subbotin S. I.* Andrei Belyi i Nikolai Klyuev. K istorii tvorcheskikh vzaimootnoshenii // Andrei Belyi. Problemy tvorchestva. Stat'i. Vospominaniya. Publikacii. M., 1988.
80. *Subbotin S. I.* Kommentarii // S. A. Esenin. Polnoe sobranie sochinenii: V 7 t. M., 1995–2002. T. 2. 1997.
81. *Subbotin S. I.* O belovykh avtografah, o «brendah», i ne tol'ko // Nash sovremennik. 2005. № 6.
82. *Suric E. Ya.* Nachalo puti. Balet Moskvy i Leningrada v 1917–1927 godah // Sovetskii baletnyi teatr / Otv. red. V. M. Krasovskaya. M., 1976.
83. *Torshilov D. O.* Zritel'noe v yazyke: metody analiza vizual'nogo ryada proizvedenii literatury v rabotah A. Belogo 1916–1934 gg. // Trudy RASH. Vyp. 3. M., 2005.
84. Futurizm. Radikal'naya revolyuciya. Italiya-Rossiya / Pod red. E. Bobrinskoy. M., 2008.
85. *Cvetaeva M.* Plennyi duh // Cvetaeva M. Sobr. soch.: V 7 t. T. 4.
86. *Cherneckaya I.* Chestvovanie V. Ya. Bryusova // Aisedora. Gastroli v Rossii / Sost. T. S. Kasatkina. M., 1992.
87. *Chehov M. A.* Put' aktera. M., 2006.
88. *Shalamov V.* Esenin // Sobranie sochinenii: V 6 t. T. 5: Esse i zametki; Zapisnye knizhki 1954–1979. M., 2005.
89. *Shvecova L. K.* Andrei Belyi i Sergei Esenin. K tvorcheskim vzaimootnosheniyam v pervye posleoktyabr'skie gody // Andrei Belyi. Problemy tvorchestva. Stat'i. Vospominaniya. Publikacii. M., 1988.
90. *Shvecova L. K.* Sergei Esenin i Andrei Belyi // Izv. AN SSSR: Ser. lit. i yaz. 1985. T. 44. № 6.
91. *Shik M.* Večer Goleizovskogo // Teatral'noe obozrenie. 1921. № 10.
92. *Shneider I.* Vstrechi s Eseninym. Vospominaniya // Aisedora Duncan / Sost. S. P. Snezhko. Kiev, 1989.
93. *Shubnikova-Guseva N.* Sergei Esenin i Galina Benislavskaya. M., 2008.
94. *Eko U.* Poiski sovershennogo yazyka v evropeiskoi kul'ture / Per. s ital. SPb., 2007.
95. *Eko U.* Evolyuciya srednevekovoi estetiki / Per. s ital. SPb., 2004.
96. *Yushkova E. V.* Tanec i slovo v tvorchestve Aisedory Duncan // Svobodnyi stih i svobodnyi tanec: dvizhenie voploshennogo smysla: Materialy konferencii, MGU im. M. V. Lomonosova, 1–3 oktyabrya 2010 g. / Pod red. A. M. Ailamaz'yan, T. D. Venediktovoi, Yu. B. Iddis, I. E. Sirotkinoy. M., 2011.
97. *David A. P.* The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics. Oxford, 2006.
98. *Garafola L.* Soloists Abroad: The Pre-War Career of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein // Experiment. 1996. Vol. 2.
99. *Laban R.* Modern Educational Dance. L., 1975.
100. *McCarren F. M.* Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction. Stanford, 2003.
101. *Mester T. A.* Movement and modernism: Yeats, Elliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance. Fayetteville, 1997.
102. *Sachs C.* World History of the Dance / Transl. Bessie Schoenberg. N. Y., 1937.