

и передачей света не повлияли на материальность и объемность трактовки видимого мира. В этом отношении Курбе ближе старым мастерам, чем импрессионистам.

И хотя ансамбли Гюстава Курбе не образуют серию в том смысле, какой вкладывали в это понятие Клод Моне, Камиль Писсарро и другие импрессионисты, многое в них предвосхищает концепцию пейзажа художников следующего поколения: и сквозной мотив, и единство композиции, и изображение природы в разные моменты дня и при различных погодных условиях. Но главное, что стало прорывом в искусство будущего, – это непосредственность видения и чисто живописные задачи, которые ставил перед собой один из крупнейших живописцев середины XIX в.

Литература

1. *Вентури, Л.* Художники Нового времени / Л. Вентури. – СПб., 2007.
2. *Калитина, Н.Н.* Гюстав Курбе / Н.Н. Калитина. – М., 1981.
3. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 4.: XIX в. / под ред. А.А. Губера. – М., 1967.
4. *Раздольская, В.И.* Искусство Франции. Середина – вторая половина XIX века / В.И. Раздольская. – СПб., 2013.
5. *Тихомиров, А.Н.* Гюстав Курбе / А.Н. Тихомиров. – М., 1965.
6. *Rubin, J.H.* Courbet / J.H. Rubin. – London, 1997.
7. *Tillier, B.* Gustave Courbet / B. Tillier, S. Amic, K. Calley. – Paris, 2007.

УДК 792.8

Е.В. Юшкова

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ТАНЦА АЙСЕДОРОУ ДУНКАН

*Публикация выполнена в рамках III Международной научной конференции
«Взаимодействие языков и культур» 24–27 апреля 2014 г.*

В статье рассматриваются особенности танцевального языка, созданного более ста лет назад американской танцовщицей Айседорой Дункан, в свете открытого в начале XXI века транскультурализма.

Айседора Дункан, танец, транскультурный код, новая концепция танца.

The article deals with the peculiarities of dance language created by an American dancer Isadora Duncan more than one hundred years ago in the light of the new theory of trans-culture invented at the beginning of the 21st century.

Isadora Duncan, dance, trans-cultural code, new concept of dance.

Универсальность языка, созданного американской танцовщицей Айседорой Дункан, очевидна: ее искусство остается востребованным во всем мире вот уже более ста лет, став частью не только балета, танца модерн и современного танца, но и мировой культуры как таковой. Хотя арсенал чисто танцевальных средств, использованных Дункан, не столь широк (это легкий бег, ходьба, прыжки, отказ от традиционной балетной выворотности и жесткой спины), но тем не менее ее хореография революционизировала искусство танца XX в. К открытиям Дункан также относятся: танец соло, использование симфонической музыки, выступление с лекциями после концерта.

Дункан аккумулировала в своем творчестве черты различных национальных культур. Называть ее американской танцовщицей было бы не совсем справедливо, как, впрочем, невозможно определить ее танец как европейский и тем более советский (несмотря на то, что в 1920-е гг. она работала в Советской России / СССР и поставила ряд революционных и трудовых танцев). Даже кажущаяся очевидной

стилизация античного танца на поверку оказывалась весьма спорной.

Ключом к пониманию особенностей танца Дункан может стать современное понятие «транскультуры», или транскультурализма, которое в российской науке разрабатывается М. Эпштейном [15] и М.В. Тлостановой [14]. Танцовщица, синтезируя элементы одновременно американской, европейской, российской культур, не принадлежала по сути ни одной из них. Она была творцом собственных форм, ставших востребованными в XX в. в разных странах и в разных видах искусства.

Свободный танец, изобретенный Айседорой Дункан, современники считали «греческим», так как основой для своих движений она выбрала жесты и позы, запечатленные в скульптуре (статуях и барельефах) и вазописи античности. Но принадлежность творчества Дункан к Древней Греции весьма условна, что не вызывает сомнения у современных исследователей, выявивших многочисленные истоки хореографии великой танцовщицы [18], [25], [27]. Танец Дункан не возник в вакууме, он был подготовлен как ее собственными художественно-эстетическими

исканиями, так и духовной атмосферой рубежа XIX – XX вв.

Если обобщить основные векторы, оказавшие влияние на формирование танца Дункан, которые рассматриваются в современной исследовательской литературе, то отчетливо выделяются следующие эпохи и направления: прежде всего, античность, Ренессанс, немецкий романтизм и поэзия Уолта Уитмена. Но не только. Стил модерн [5] и символизм [16], импрессионизм [27] и философия Ницше [28], вагнеровская идея синтеза искусств (Gesamtkunstwerk), о чем много писала русская театральная и художественная критика в начале XX в. [1], американский дельсартизм¹ [27, с. 24], [12, с. 41 – 42], философия трансцендентализма, Шопенгауэра и Жан-Жака Руссо, европейский экспрессионизм, а позже – минимализм, кубизм и даже сюрреализм, психология Фрейда [21], философские поиски объединения европейских интеллектуалов «Аскона» [21] – список можно продолжить. Дункан как губка впитывала все современные эстетические и философские веяния, интуитивно угадывая векторы развития на годы вперед.

Танец Дункан был устремлен в будущее, наполнен предчувствиями новых форм искусства XX в. В частности, американский и европейский танец модерн возник на базе движений, разработанных Айседорой, под влиянием ее новаторства находились балет, драматический театр и пластический танец в России [4], [см.: 4, 6, 8, 11, 13].

Основное требование Дункан – радикально переосмотреть взгляды на танец, признать его «высоким» видом искусства (каковым в начале XX в. он еще не был), использовать симфоническую и оперную музыку, выражать с помощью танца духовные импульсы. Идеалом Дункан становится танцовщица (или танцовщик) будущего – новый гармоничный человек, который живет в согласии с природой, со своей душой и космосом. Прекрасные движения этого нового человека должны выражать порывы души, а движения должны соответствовать формам его тела [23, р. 29 – 30].

Танец, – как считала Дункан, – это не упражнения и пируэты, это экзальтация жизни, теопрактика, это альтернативное слову средство для генерации религиозных идей. Если на протяжении многих веков предполагалось, что обращение к богу возможно только через слово (молитва), то Дункан, опираясь на свои представления о древности, утверждала, что обращение к богу не только возможно через танец, но и более органично для человека, имеющего тело. Именно в танце, по ее мнению, человек способен выражать свои высочайшие идеалы и процесс собственного становления как самопреодоления [см.: 28].

¹ Дельсарт Франсуа (фр. François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte; 1811 – 1871) – французский певец, вокальный педагог и теоретик сценического искусства. На его систему обучения выразительному движению опиралась Женевиєва Стеббинс (Genevieve Stebbins), создательница «гармонической гимнастики», необычайно популярной в Америке в 1880 – 1890 гг.

Танец для Дункан, по мнению американской исследовательницы Кимерер ЛаМот [28] – это инструмент создания морали, альтернативной христианской. Это утверждение жизни, здоровья, чувственности, становления. Танец – это религия, которая является выражением жизненного порыва.

Концептуализируя отдельные высказывания Айседоры Дункан, разбросанные по статьям, интервью, записным книжкам, мемуарам и другим источникам, Энн Дейли выделяет семь основных принципов теории танцовщицы, которые, по ее мнению, являются базисом ее эстетической и социальной теории:

1. Наша основная концепция красоты проистекает из самого человеческого тела.
2. Источник танца – «Природа».
3. Танец является естественным языком для выражения «души».
4. Воля индивидуума выражается через использование танцовщиком силы притяжения.
5. Движение должно соотноситься с формами того, кто движется.
6. Танец должен состоять из последовательных, вытекающих друг из друга движений.
7. Танец должен выражать идеалы морали, красоты и здоровья, присущие человечеству [см.: 23].

Дейли отмечает, что программа Дункан отражала влияние философии трансцендентализма, популярной во второй половине XIX в. Айседора считала танец социально прогрессивным явлением, ибо он создавал «Красоту» как для самого танцующего, так и для зрителя. Под «Красотой» она понимала не внешнюю привлекательность человека, а концентрированное выражение человеческой добродетели – состояние гармонии между собой, другими людьми и космосом [см.: 23].

Международная Энциклопедия танца признает концепцию танца, созданную Дункан, наиболее значительным ее вкладом в искусство XX в. Айседора впервые артикулировала те понятия, которыми до сих пор пользуются современные танцовщики и хореографы. Дункан оказалась права и в том, что хотя сценический танец – удел избранных, но танец должен быть частью системы образования для всех [25, р. 457].

«В Айседоре предчувствий было гораздо больше, чем завершений», – обобщил в 1922 г. критик Алексей Сидоров [10, с. 25], хотя и заметил, что «пластический танец после Дункан пошел вовсе не прямолинейным за нею путем» [10, с. 25]. «Она была предтечей..., – вторит Сидорову английский режиссер и художник Гордон Крэг. – Она выпустила танец в наш мир в твердой уверенности, что творит великое и истинное... Было ли это искусством? Это было нечто, вдохновляющее тех, кто трудился в более узких областях искусства, более трудоемких, но не таких эфемерных. Это высвобождало умы сотен людей: стоило лишь увидеть ее танец, как мысли уносились ввысь, словно с приливом свежего воздуха» [7, с. 160].

Большинство современников, отталкиваясь от визуального сходства поз Дункан и греческой вазопи-

си, считали ее танцовщицей, главной темой которой была античность [см.: 16]. Из статьи в статью в критике русских символистов, как и в критике других европейских стран, кочевали возвышенные описания, обращенные к древнегреческим мифам и темам.

Начав с увлечения «античностью» в виде популярной американской гимнастики, Айседора продолжала разрабатывать и углублять данную тему в своем творчестве. Уже в Европе она тщательно изучала античные артефакты сначала в Британском музее (1899), затем в Лувре (1900), затем непосредственно в Греции (1903) и, как явствует из ее теоретических выступлений, безусловно считала древнегреческое искусство величайшим достижением человеческого духа [24, р. 58]. Но все же духовными учителями Дункан называла Бетховена, Вагнера и Ницше [24, р. 47 – 48], Дарвина и Геккеля [24, р. 54], т.е. представителей немецкой и английской культуры, и, что парадоксально, двое из ее «учителей» являлись учеными-эволюционистами.

Айседора всегда протестовала против однозначного определения танца как греческого, указывая совсем другие его корни. Например, практически насмешкой над критиками выглядит ее заявление о том, что основой танца послужили рассказы и танцы ее ирландской бабушки, а также «деревья, озера, реки, горы и прерии» родной Америки [24, р. 41, 134]. Последнее утверждение сделано со свойственным Дункан вызовом и явно под влиянием ее любимого поэта Уолта Уитмена, хотя сегодня и можно найти некую постмодернистскую иронию в высказываниях Дункан.

Начало сольной карьеры Дункан в США определяется 1898 г., когда она представила программу на музыку Штрауса, Мендельсона, Невина, Падеревского, Ланге. Но Америка не стала для Дункан тем местом, где она получила признание. В конце XIX в. ее творчество оставалось непонятым в силу ряда причин. Критики писали о танце Дункан в основном как о пантомиме, о чем свидетельствуют журналы «Режиссер», «Таун топикс», «Бродвей мэгэзин», отмечающие с одной стороны, грацию и уникальность Дункан, но, с другой стороны, недостаточность репертуара и чрезмерную «обнаженность» (танцовщица выходила на сцену с голыми руками и частично – ногами) [2, с. 121]. Газетные репортеры описывали, как ей удается создание сценического образа, например, она «сеяла семена, проходя по сцене, срывала распускающиеся цветы», оживляя картину Боттичелли «Весна» [27, р. 24], была очень пластична и гибка [2, с.44], стилизовала восточные движения. Было отмечено, что «она отталкивает от себя Бродвей своим презрением» и благодаря своей классичности «занимает уникальное положение среди американских танцовщиц» [2, с. 49].

Не найдя должного признания (ведь ее «танец будущего» – это нечто гораздо большее, чем пантомима, это целая программа развития человечества), Дункан отправилась сначала в Великобританию (1899), а затем – в континентальную Европу, где обосновалась в 1900 г. В этот период она танцевала в

основном «древнегреческие танцы», напоминающие об античных вазах и скульптурах, а также композиции, близкие по духу эпохе итальянского Возрождения. Уже из Европы она и приехала в Россию, где очень скоро стала неотъемлемой частью русской культуры. Ее гастролы проходили в России в 1904, 1905, 1907-08, 1909, 1913 гг., а в 1921 г. Дункан приехала в Москву для создания школы танца [1], [17], [30].

Таким образом, мы видим, что творчество Дункан вполне можно действительно стало неким универсальным кодом, понятным жителям различных стран и континентов. Свободное общение Дункан с различными историческими эпохами, в которых она черпала вдохновение, также усиливает универсализм ее танца. Дункан, вобрав в себя черты американской, европейской и русской культур, а также черты различных исторических стилей, создала некий транскультурный код, который оказался востребованным в XX и XXI вв. практически во всем мире.

Свободный танец пережил свою создательницу более чем на столетие, войдя в плоть и кровь современной культуры. Можно предположить, что к началу XXI столетия намечались несколько путей его существования:

- «канонический» свободный танец, по возможности точно воспроизводящий движения Дункан (реконструкция) – его сохранили ученицы американской «босоножки», передав уже своим ученицам [см.: 29];
- свободный танец как часть классического балета;
- свободный танец как часть танца-модерн;
- ритмопластический танец [см.: 8, 11, 13].

Еще в 1920-е гг. в России намечалась тенденция к театрализации последнего [10, с. 25]. А в 70-х гг. XX в. в Советском Союзе заговорили о феномене пластического театра, т.е. театра, использующего выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады, но сознательно избегающего слова [см.: 20]. В конце 1990-х гг. пластический театр был вытеснен «современным танцем», который, несомненно, используя элементы свободного танца, основан на принципиально новом подходе к пластике. Кроме того, свободный танец сейчас нашел достойное применение в психотерапевтической и педагогической практике.

Спустя столетие после появления на театральном небосклоне юной американской танцовщицы в легком полупрозрачном хитоне (вместо привычной балетной пачки или легкомысленного костюма девушки из кабаре), магическим образом завораживающей огромные залы с помощью необычайно простых движений (бег, ходьба, прыжки), танец Дункан продолжает жить, несмотря на некоторые периоды забвения и неприятия. Начиная с 1970-х гг., популярность как самого танца, так и его создательницы, неудержимо возрастает. Свидетельство тому – проводимые в самых разных странах фестивали, посвященные Дункан, например, Московское действо – 2005 [3], [9], а также все увеличивающееся количест-

во студий, практикующих различные варианты свободного танца [см.: 26].

В 2013 г. в Вашингтоне прошел первый международный симпозиум, посвященный Айседоре Дункан, в рамках которого американские дунканистки из различных штатов провели множество мастер-классов, а исследователи представили новые материалы о жизни и деятельности Дункан [см.: 19], что явилось еще одним подтверждением универсальности языка, созданного американской танцовщицей в начале XX в.

Литература

1. Айседора. Гастроли в России / Составление, подготовка текста и комментариев Т.С. Касаткиной. Вступительная статья Е.Я. Суриц. – М., 1992.
2. *Блэйер, Ф.* Айседора. Портрет женщины и актрисы / пер. с англ. Е. Гусевой / Ф. Блэйер. – Смоленск, 1997.
3. Гептахор. – URL: <http://www.heptachor.ru/> Фестивали
4. *Добровольская, Г.* Михаил Фокин. Русский период / Г. Добровольская. – СПб., 2004
5. *Добровольская, К.А.* Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: дис. ... канд. искусствоведения / К.А. Добровольская. – СПб., 1992.
6. *Жбанкова, Е.В.* «Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов: от эстетической идеи к идеологической установке: дис. ... д-ра ист. наук / Е.В. Жбанкова. – М., 2004.
7. *Крэг, Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма / Э.Г. Крэг // А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн. – М., 1988.
8. *Мислер, Н.* Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН / Н. Мислер. – М., 2011.
9. *Никитина, Е.* «Вечные вещи» Айседоры Дункан / Е. Никитина // Балет. – 2006. – № 1 (37). – С. 26 – 28.
10. *Сидоров, А.А.* Современный танец / А.А. Сидоров. – М., 1922.
11. *Сироткина, И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. – М., 2012.
12. *Суриц, Е.Я.* Балет и танец в Америке / Е.Я. Суриц. – Екатеринбург, 2004.
13. *Суриц, Е.Я.* Московские студии пластического танца / Е.Я. Суриц // Коваленко Г.Ф. Авангард и театр 1910 – 1920-х годов. – М., 2008. – С. 384 – 429.
14. *Тлостанова, М.В.* От философии мультикультурализма к философии транскультурации / М.В. Тлостанова. – Нью-Йорк, 2008.
15. *Эпштейн, М.Н.* Транскультура / М.Н. Эпштейн – URL: http://old.russ.ru/antolog/intelnet/fs_transculture.html, последнее посещение – 01.04.2014
16. *Юшкова, Е.В.* Айседора Дункан как персонаж есенинской энциклопедии / Е.В. Юшкова // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате: Сборник научных трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С.А. Есенина. – М., – 2012. – С. 99 – 116.
17. *Юшкова, Е.В.* Влияние культурной политики СССР на школу Айседоры Дункан в 1920-е годы / Е.В. Юшкова // Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глушенко, В. А. Куренного. – М., 2013.
18. *Юшкова, Е.В.* Диалог культур в творчестве Айседоры Дункан: к постановке проблемы / Е.В. Юшкова // Человек. Сознание. Коммуникация. Интернет. Институт русистики. Варшавский университет / науч. ред. Л. Шипелевич. – Варшава. – 2012. – С. 1556 – 1561 [CD].
19. *Юшкова, Е.В.* Дунканистки встретились в Вашингтоне / Е.В. Юшкова // Линия. Журнал «Балет» в газетном формате. – М. – 2013. – № 7. – С. 12 – 13.
20. *Юшкова, Е.В.* Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке / Е.В. Юшкова. – Ярославль, 2009.
21. *Bresciani, J.* Myth and Image in the Dance of Isadora Duncan. Thesis. Ph.D. / J. Bresciani. – New York University. – 2000.
22. *Daly, A.* Isadora Duncan's Dance Theory / A. Daly // Dance Research Journal. – N.Y. – V. 26/2 (fall 1994). – P. 24 – 31.
23. *Daly, A.* Done into Dance: Isadora Duncan in America / A. Daly. – Wesleyan University Press. – 2002.
24. *Duncan, I.* Dance of the future / I. Duncan // Duncan, I. and Cheney, S. The Art of the Dance. – N.Y. – 1928.
25. *International Encyclopedia of Dance / Ed.-Selma Jeanne Cohen / Dance Perspectives.* – N.Y. – 1998, 6 volumes. – V. 2. – P. 453 – 457.
26. Isadora Duncan web-links. – URL: <http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/> проверено 20.03.2014
27. *Jowitt, D.* Images of Isadora: The Search for Motion. / D. Jowitt // Dance Research Journal. – 1992. – V. 17/2. – P. 21 – 29.
28. *LaMoth, Kimerer L.* Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values / K.L. Lamoth. – N.Y., 2006.
29. *Nahumck, N.C.* Isadora Duncan: The Dances / N.C. Nahumck. – Washington, D.C. National Museum of Women in the Arts. – 1994 (В данной книге представлено «дерево» современной дунканистики – процесс передачи техники от учениц к ученицам).
30. Perception of Isadora Duncan's art in Russian criticism. Proceeding of the International conference DanceACTions – traditions and transformations. Norway, 2013 – URL: <https://sdhs.org/proceedings-2013-trondheim>