

Научная статья

УДК 792.8

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.012

Айседора Дункан и ее идея воспитания «артистического человека» в советских реалиях: из попутчиков в диссиденты

Приданова Елена Владимировна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Ниžний Новгород, Россия

E-mail: epridanova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8729-8772>

Аннотация. Пластическое искусство выдающейся американской танцовщицы Айседоры Дункан представляет ценность не только как смелый шаг на пути к новому этапу развития танца, но и как пример воплощения идеи «артистического человека» в искусстве рубежа XIX–XX веков. Этот художественно-антропологический проект предполагал актуализацию преобразующей функции искусства. Начиная с романтической утопии Вагнера и заканчивая антропософией Штейнера, процесс постижения природы человека через совершенствование его выразительных проявлений предполагал утверждение новой целостности: единства тела, души и духа. Особое внимание многими представителями этой эпохи уделялось вопросу взаимосвязи музыки и пластики, обоснованию основополагающей роли жестово-кинетической модальности для формирования выразительных форм.

Для Дункан танец стал своеобразной религией, утверждающей идею свободной и сильной личности. Захваченная утопической идеей преобразования человека, она вкладывает все свои силы в создание школы танца для девочек. Не найдя поддержки в Америке и Европе, Айседора устремляется в молодое советское государство, поскольку ее героический пафос резонирует социально-политической ситуации. В статье советский период творчества американской танцовщицы рассматривается сквозь призму синтеза музыки и пластики на примере постановок на музыку революционных песен. Анализ в этом контексте хореографической интерпретации «Дубинушки» позволяет наметить контуры воплощения в музыкально-танцевальном искусстве «артистического человека», адаптированный к советским реалиям.

Ключевые слова: Айседора Дункан, свободный танец, музыка, пластика, «артистический человек», Дельсарт, эвритмическое воспитание, «Дубинушка»

Для цитирования: Приданова Е. В. Айседора Дункан и ее идея воспитания «артистического человека» в советских реалиях: из попутчиков в диссиденты // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 90–95. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.012>

Original article

Isadora Duncan and her idea of raising an “artistic person” in Soviet realities: from fellow travelers to dissidents

Pridanova Elena V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: epridanova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8729-8772>

Abstract. The plastic art of the outstanding American dancer Isadora Duncan is valuable not only as a bold step towards a new stage of dance development, but also as an example of the embodiment of the idea of an “artistic person” in the art of the turn of the XIX–XX centuries. This artistic and anthropological project assumed the actualization of the transformative function of art. Beginning with Wagner’s romantic utopia and ending with Steiner’s anthroposophy, the process of comprehending human nature through the improvement of its expressive manifestations presupposed the establishment of a new integrity: the unity of body, soul and spirit. Special attention was paid by many representatives of this era to the issue of the relationship between music and plastics, the substantiation of the fundamental role of gesture-kinetic modality for the formation of expressive forms.

For Duncan, dance has become a kind of religion, affirming the idea of a free and strong personality. Captured by the utopian idea of human transformation, she puts all her strength into creating a dance school for girls. Unable to find support in America and Europe, Isadora rushes to the young Soviet state, as her heroic pathos resonates with the socio-political situation. In the article, the Soviet period of the American dancer’s creativity is considered through the prism of the synthesis of music and plastics on the example of productions of revolutionary songs to music. The analysis in this

context of the choreographic interpretation of “Dubinushka” allows us to outline the contours of the embodiment in the musical and dance art of the “artistic man”, adapted to Soviet realities.

Keywords: Isadora Duncan, free dance, music, plastic arts, “artistic person”, Delsarte, eurythmy education, “Dubinushka”

For citation: Pridanova E. V. Isadora Duncan and her idea of raising an “artistic person” in Soviet realities: from fellow travelers to dissidents. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 90–95 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.012>

Художественно-антропологический проект «артистического человека» в качестве осознанной творческой установки восходит к «Произведению искусства будущего» (1949) Вагнера, где он писал о том, что человек является одновременно и предметом, и материалом художественного творчества [1]. По справедливому наблюдению А. Ф. Лосева, приведенному в предисловии к переводу этого труда на русский язык, композитор стремился разглядеть в мифологических персонажах своих музыкальных драм «во всей наготе настоящего живого человека», «истинного человека вообще», в котором различал «нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов» [1].

Важно, что искусство стало интерпретироваться им как средство трансформации личности, особый способ ее целенаправленного воспитания, цель которого — отточив выразительные возможности коммуникации, познать и выявить ее высшие способности. Тем самым было положено начало процессу концептуализации художественного творчества в качестве одной из форм практики саморазвития как для тех, кто посвятил ему свою жизнь, сделав своей профессией (это относится и к композиторам, и к исполнителям — певцам, актерам, инструменталистам — и к музыкальным педагогам), так и — в утопической перспективе — для всего человечества. Была осознана не только целостность человека в его «артистическом» (или выразительном) проявлении, но и единство бытия самого искусства, объединяющего усилия всех участников процесса его осуществления: автора-исполнителя-реципиента. Дополняясь новыми смысловыми акцентами, художественно-антропологический проект активно развивался в период второй половины XIX — начала XX века в теоретических работах и практических опытах Франсуа Дельсарта, Эмиля Жак-Далькроза, Рудольфа Штейнера, Жана д'Удина.

Так, согласно Дельсарту, в своих лучших образцах истинное искусство должно представлять полную и гармоничную реализацию всех потенциальных возможностей человека. Последователи французского музыканта и теоретика, опираясь на

предложенную им семиотическую систему жестов, заострили внимание на телесно-витальных интенциях музыки и ее преобразующем человеческую личность потенциале. Жак Далькроз создал школу эвритмического воспитания целостной художественной личности, телесно-двигательная активность которой «облагорожена» тонким чувствованием и постижением законов музыки. Антропософ Рудольф Штейнер разработал свой вариант методики, согласно которой благодаря пластике и жесту можно прийти к более глубокому ощущению смысла слов и звуков. Исходной точкой рассуждений Жана д'Удина является понимание искусства как «печати личности». Как и для многих его предшественников, образцом истинного искусства для него становится античное, а главным ориентиром — сформулированный в латинской пословице тезис: «искусство есть человек, прибавленный к природе». В своей книге «Искусство и жест» автор теоретически осмыслил синестетическую природу искусства и фундаментальную роль осязания или тактильно-кинестетического модуса чувственности [2].

Являясь ученицей Дельсарта и идейной последовательницей Вагнера и Далькроза, Айседора Дункан попыталась на практике реализовать концепцию артистического человека не только в собственных хореографических экспериментах, но и на базе организованной ею школы для девочек. Ограниченная в ресурсах и возможностях, она несколько раз приступала к воплощению этого проекта в жизнь: сначала в Германии, затем во Франции и США и, наконец, в Советской России. Утопическая мечта сформировать с помощью искусства нового человека — свободного, гармоничного, эстетически развитого и художественно-выразительного — первоначально была воспринята советским руководством с большим энтузиазмом. Несмотря на то, что со временем она подверглась критике, роль московской школы Айседоры Дункан в развитии отечественного искусства крайне велика.

Практически после первых гастролей 1904 года танцовщица стала неотъемлемой частью русской культуры. Ее последующие визиты в Россию

были осуществлены в 1905, 1907–1909, 1913 годах, а в 1921 году она приехала в Москву для создания школы танца, которая активно развивалась при ее непосредственном участии и несмотря на трудности вплоть до 1926 года — времени зарубежных гастролей, предпринятых ради заработка и завершившихся, как известно, трагической гибелью актрисы спустя год после отъезда.

Хронологические и фактологические подробности этого процесса подробно рассмотрены в исследовании Елены Юшковой «Айседора Дункан и вокруг» [3]. Как указывает исследователь, после гибели основательницы школа осталась на попечении ученицы и приемной дочери Айседоры — Ирмы Дункан, тем не менее воспитанницы много гастролировали по стране и создавали «пластические стандарты для массовых празднеств». Дальнейшую судьбу организации она называет выживанием: с гастролей в США 1928–1930 годов студиики возвращаются без Ирмы, затем под руководством одной из любимых учениц и последовательниц Марии Борисовой и театрального деятеля, стоявшего у истоков школы, Ильи Шнейдера вплоть до закрытия в 1949 году много ездят по Советскому Союзу. В постановках продолжается трудовая и героическая тема — показываются даже военные подвиги Александра Матросова и Зои Космодемьянской [3].

После многолетних перипетий, связанных с постепенным охлаждением руководства страны к деятельности Дункан и ее школы, наступает закономерный финал, о чем можно узнать из статьи А. Анисимова, опубликованной в 1949 году в газете «Советское искусство». В ней рассматривается «тлетворное влияние безродных космополитов» на советскую эстраду и настоятельно рекомендуется «пересмотреть деятельность студии Дункан, пропагандирующую болезненное, декадентское искусство, завезенное в нашу страну из Америки, далекое по своему существу от основ реалистического народного искусства» [3]. Несмотря на попытки выпускниц школы возродить ее в 1963 году, Министерство культуры не поддержало проект. Е. Юшкова приводит в своей монографии красноречивый и показательный ответ чиновников: «Пластический танец как разновидность хореографического искусства органично вошел в искусство классического танца... утратив свое значение для советского зрителя... отдавая должное на определенном историческом этапе..., не считаем целесообразным организацию студии пластического танца» [3, с. 139]. Существование москов-

ской школы Дункан наглядно продемонстрировало переход от революционного романтического порыва, свойственного молодому государству, к его бюрократизации и идеологизации. На смену пластической свободе приходят массовые марши на парадах и классический балет [3, с. 141].

Попробуем наметить облик «артистического человека» в контексте советских реалий на примере музыкально-пластических композиций, созданных Айседорой и ее ученицами в рамках советского периода. Важно понимать, что танец был для Дункан способом выразить порывы души, соответствующие органике тела. Он стал для нее инструментом создания новой морали, утверждением энергии жизненного порыва и одухотворенной чувственности. Обращение к академическому музыкальному наследию (Бах, Корелли, Глюк, Моцарт, Бетховен, Шопен, Берлиоз, Бизе, Брамс, Дворжак, Дебюсси и др.) было связано именно со стремлением к воплощению облагороженной, одухотворенной природы человека.

При всей своей внешней импровизационности, созданные Айседорой композиции всегда были продуманы по форме и пластическому языку, на что указывают американские исследователи [4]. Существующие сегодня в видеозаписи реконструкции учениц и последовательниц Дункан также свидетельствуют об этом: несмотря на то, что они сделаны в разных странах и в разное время, независимо друг от друга, их хореография практически идентична.

Перемещение в реалии советского государства, как и общая эволюция стиля Дункан в сторону большего драматизма, привели ее к некоторому смещению первоначальных акцентов, изменили образ «жизнерадостной порхающей нимфы». Она обращается к более соответствующему ситуации музыкальному материалу — это, прежде всего, народные и революционные песни, в которых прославлялась либо радость труда, либо усилие по освобождению от гнета, либо героизм и сила духа человека («Смело, товарищи, в ногу», «Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Кузнецы», «Дубинушка», «Варшавянка», «Юные пионеры») [3]. При всей созвучности новой образности происходящим социальным процессам, она воспринималась Айседорой как универсальная, общечеловеческая, и потому была весьма органична как для нее самой, так и для нового для нее культурного пространства.

Так, например, «Дубинушка» выстроена по принципу чередования сольного и коллективного

движений, имитирующих подтягивание корчевателями тяжелого подрубленного дерева с помощью веревок. Пластическая палитра композиции может быть определена как пантомима, и она сильно отличается от подвижных лирических танцев раннего периода. Тем более точным видится «перевод» звуковых структур на язык жестов. Протяжный запев песни визуализирован как своеобразное «воззвание» — вытянутая рука солистки медленно и напряженно поднимается ладонью вверх на протяжении первой фразы («много песен слышал я в родной стороне»), движение вверх задано тремя ее начальными звуками как основной кинетический посыл, а его характер (медленный и напряженный) соответствует весомости вокального звучания песни. Голова танцовщицы поднята и вместе с корпусом наклонена в обратную сторону, что в семиотической системе Дельсарта обозначает гордость, устремленная вперед и вверх рука — экзальтацию. На второй фразе это же движение совершает вто-

рая рука, усиливая смысловой посыл жеста.

Само внимание к рукам (в традиционном смысле, танец — это, прежде всего, движение корпуса и ног) также приобретает особое значение. Согласно наблюдениям французского наставника Айседоры, каждая часть тела обладает своими выразительными возможностями. Значение движений руки последователь Дельсарта в России и систематизатор его учения — певец, режиссер, критик, директор Императорских театров С. М. Волконский объясняет с помощью наглядной природной метафоры: «всякое развитие идет изнутри наружу: ствол, ветки, листья, цветок — чем дальше от центра, тем сложнее, тем тоньше, тем нежнее. Понятно значение руки в ряду выразительных органов. Только подумайте, какое постепенное утончение: корпус, плечо, локоть, рука. Все, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все то, что не находит слов, ищет выразиться через руку. Каким же сложным до бесконечности орудием долж-

Рис. 1. Дубинушка. Школа Айседоры Дункан на Пречистинке, 1924 ²
Ill. 1. Bludgeon. Isadora Duncan's School on Prechistenka Street, 1924 ²



на быть рука, чтобы быть венцом выразительности, последним отточенным острием, переносащим в природную окружность то, что происходит в нашей душевной сердцевине» [5, с. 84].

По Дельсарту, однако, любая часть тела одновременно содержит в себе все смысловые компоненты «целостного человека» (он обозначает эту целостность триадой «жизнь — чувство — разум»). Плечо отражает жизненную силу, локоть — чувство, пальцы — разум, и сама кисть также выражает жизнь (ладонь), душу (тыльная часть ладони) и разум (пальцы)¹.

Второй пластический элемент композиции — уже упомянутое выше синхронное коллективное движение. Такая, казалось бы, простая и непритязательная «иллюстрация» музыки жестами изобразительного характера создает выразительный и впечатляющий художественный образ. В нем

есть и природная простота, и естественная органика трудового процесса, и достоинство, сила и благородство. Красные туники девушек окрашивают его в тона революционного пафоса и в то же время созвучны христианской символике крови и страдания (Рис. 1).

Рамки статьи не позволяют подробно проанализировать все композиции советского периода. Известно, что танцы, созданные на основе революционных песен, девочки из школы Айседоры Дункан в Москве танцевали по всей России, в крупных городах Китая, и они везде оказывали огромное воздействие на аудиторию. По мнению исследователей, некоторые из них (помимо «Дубинушки» это, прежде всего, «Кузнец», «Варшавянка») — являются шедеврами хореографии.

Усмотреть этическую и эстетическую красоту в материале революционных песен Айседо-

ре помогла концепция, обозначенная выше как «артистический человек», а также искренняя увлеченность танцовщицы высоким идеалом освобожденного человечества. С детства Дункан бунтовала против догматов и ограничений, но с особой силой жажда свободы зажглась в ней в один из первых приездов в Россию. Этот момент она красноречиво описала в своей автобиографии, где рассказала о том, как ее поезд задержался из-за снежных заносов и прибыл в Санкт-Петербург с большим опозданием в 4 часа утра. Именно это обстоятельство способствовало тому, что ей довелось увидеть «зрелище, равное по своему ужасу любому, созданному воображением Эдгара Аллана По»: «Я увидела на некотором расстоянии длинную процессию. Мрачную и печальную. Она приближалась. Один за другим шли нагруженные люди, согнувшись под своим грузом — гробами. Кучер замедлил шаг лошади, нагнулся и перекрестился. В неотчетливом рассвете я глядела на это, пораженная ужасом» [6, с. 111]. Как оказалось, она стала свидетельницей похорон рабочих, расстрелянных накануне перед Зимним дворцом 9 января 1905 года.

Впечатление Айседоры, выросшей в бедной американской семье и рано столкнувшейся с жестокой социальной несправедливостью, было чрезвычайно глубоким. «Слезы струились по моему лицу и замерзали на щеках, пока печальная, бесконечная процессия проходила мимо. Но отчего же их хоронили на рассвете? Оттого, что среди дня похороны могли бы вызвать революцию. Слезы сжимали мне горло. С беспредельным негодованием я смотрела на несчастных, убитых горем рабочих, которые несли своих замученных товарищей. Если бы поезд не опоздал на двенадцать часов, я бы никогда этого не увидела... Если бы я никогда не увидела этого, вся моя жизнь сложилась бы иначе. Там, перед этой казавшейся бесконечной процессией, перед этой трагедией, я поклялась посвятить себя служению народу, угнетенным. О, какими же незначительными и напрасными казались мне сейчас все мои личные желания и страдания! Как бесполезно мое искусство, если оно не могло ничем здесь помочь!» [6, с. 111]. Пережитая ею ранее личная трагедия — гибель в автомобильной аварии двоих маленьких детей — сделала артистку чувствительной к людским страданиям и с особой силой побуждала воспевать в своем искусстве непобедимую силу человеческого духа.

Помимо революционных песен в этот период танцовщица обращалась и к классической музыке.

За время работы школы в России Айседора лично или в составе коллектива осуществила постановки танцевальных композиций на различные сочинения: «Славянский марш» и Шестая симфония Чайковского, этюды Скрябина (ор. 8, № 12, ор. 2, № 1, ор. 42, № 5), фрагменты из опер Вагнера (Вступление к «Лоэнгрину», «Полет валькирий», «Траурный марш» из тетралогии «Кольцо нибелунга», вступление к «Тристану и Изольде», «Смерть Изольды»; увертюра к «Тангейзеру», «Вакханалия»), номера из опер Глюка («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»), фортепианные миниатюры Шуберта, Шопена, Штрауса, Рахманинова. Трактовка многих из этих сочинений также выражала драму социальной несправедливости и утверждала ценность человеческой жизни и высоту духовных устремлений. Не случайно американские художники и писатели видели в Айседоре «мифическую фигуру, представляющую идеи освобождения на всех уровнях: личностном, культурном, национальном» [3].

«Москва — город Чуда и мученического Распятия — подвига, добровольно поднятого Россией ради Будущего. Человеческая душа станет такой прекрасной, такой благородной и великой, как людям не грезилось со времен Христа», — писала Дункан о своих чаяниях и надеждах [3, с. 141]. Время показало, что ее идеализированное представление о молодой Советской России не выдержало испытания — утвердившийся в сталинскую эпоху соцреализм предлагал совсем иные ориентиры. Не резонировала новой идеологии и сама идея «артистического человека». Однако художественный потенциал этой концепции видится неисчерпанным, о чем свидетельствует огромный интерес современных исследователей к творческой личности Айседоры, а также большое количество танцевальных студий во всем мире, развивающихся в направлении свободного танца.

Примечания

¹ Подробное описание и обоснование семиотической системы жестов Дельсарта изложено в труде С. М. Волконского [5].

² Источник: <http://idvm.orgfree.com/texts/bibe/roslavleva-prechistenka-20.htm#begin> (дата обращения 05.08.2024).

Список источников

1. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
2. Удин Жан д'. Искусство и жест. СПб.: Апол-

лон, 1911. 248 с.

3. Юшкова Е. В. Айседора Дункан и вокруг: новые исследования и материалы. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. 280 с.
4. Terry W. Isadora Duncan. Her life, her art, her legacy. New York: Dodd, Mead, 1964. 174 p.
5. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 176 с.
6. Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. К.: Мистецтво, 1989. 349 с.

References

1. Vagner, R. (1978), *Izbrannye raboty* [Selected works], Iskustvo, Moscow, USSR.
2. Udin, Zhan d' (1911), *Iskusstvo i zhest* [Art and gesture], Apollon, Saint-Petersburg, Russia.
3. Yushkova, E. V. (2019), *Aysedora Duncan i vokrug: novye issledovaniya i materialy* [Isadora Duncan and around: new research and materials], Kabinetnyy uchenyy, Ekaterinburg, Moscow, Russia.
4. Terry, W. (1964), *Isadora Duncan. Her life, her*

art, her legacy, Dodd, Mead, New York, USA.

5. Volkonskiy, S. M. (2012), *Vyrazitel'nyy chelovek. Stsenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)* [An expressive person. Stage education of gesture (according to Delsarte)], Lan, Planeta muzyki, Saint-Petersburg, Russia.
6. Duncan, A., and Shneyder, I. (1989), *Moya zhizn': Vstrechi s Eseninym: Vospominaniya* [My life; Meetings with Yesenin: Memoirs], Mistetstvo, Kiev, USSR.

Информация об авторе

Е. В. Приданова — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

E. V. Pridanova — Candidate of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 10.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 10.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.