

РГБ ОД

17 июля 2000

**МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени Н.П. ОГАРЕВА**

На правах рукописи

СИДОРКИНА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН
В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
КОНЦА XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВВ.**

Специальность 24.00.04 - прикладная культурология

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Саранск – 2000

Работа выполнена на кафедре культурологии
Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева.

Научный руководитель: кандидат философских наук,
доцент И.В. Клюева

Официальные оппоненты: действительный член РАЕН,
доктор искусствоведения
профессор Т.С. Злотникова
кандидат философских наук,
доцент И.Л. Сиротина.

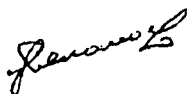
Ведущая организация: Мордовский государственный
педагогический
институт им. М.Е. Евсевьева

Защита состоится 2 июня 2000 г. в 13.00 на заседании диссертационного совета К 063.72.12 по присуждению ученой степени кандидата культурологии в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарева (430000, г. Саранск, пр. Ленина, 15) в аудитории 301.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева.

Автореферат разослан «29» апреля 2000 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент



О.Г. Беломоева.

Ц/327.75(7США) - 86 ДУМКАН А. О.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ.

Актуальность исследования. Завершился XX век, ознаменовавший себя высочайшими взлетами человеческого духа и его мрачными падениями, век стремительных скоростей, грандиозных открытий, переворотов, реформ с его неустанными поисками нового. Он оставил последующим поколениям не только массу нерешенных проблем, но и великие культурные достижения. огромный опыт – духовный, нравственный, эстетический. без осмысления которого невозможно дальнейшее движение вперед. Актуальность данного исследования обусловлена прежде всего необходимостью переосмысления и переоценки богатейшего культурного, духовного опыта конца XIX – первой трети XX столетия в социокультурной ситуации нового «рубежа эпох».

Современная культурология в своих исследованиях требует обращения не к безличному историко-культурному процессу, но к изучению личности, ее духовного мира, ее места и роли в этом процессе. Американская танцовщица Айседора Дункан (1877 – 1927), которую считают одной из основоположниц нового хореографического направления – «свободного танца», была не только выдающейся артисткой, но и знаковой фигурой для своего времени, «лицом эпохи», «женщиной-мифом». Ее творческая деятельность была неотъемлемой частью культурной жизни как Западной Европы и США. так и России в рассматриваемый период.

В последние годы возникла новая волна интереса к танцу А. Дункан. В январе 1993 г. в Москве состоялась ретроспектива творчества артистки, в которой приняли участие ее последователи и поклонники из разных стран мира. В апреле 2000 г. в Москве в центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина открылась выставка «Человек пластический», один из центральных разделов которой посвящен ее искусству. Можно констатировать, что начался период нового осмысления творческой личности артистки.

Уникальное, единственное в своем роде искусство Дункан проложило новые пути для развития современной хореографии. Однако этим не исчерпывается ее значение в истории культуры. Танцовщица всегда находилась в самом эпицентре духовной жизни своей эпохи, заставляя современников пересматривать существующие духовные стереотипы, обновлять культурные нормы. Еще в 1913 г. А.В. Луначарский, называя ее «гениальной», утверждал, что она представляет собой «культурное явление, столь огромное и ... загадочное, ... что о ней надо было бы сказать отдельно»¹. Однако «отдельного разговора» о Дункан как о культурном явлении до сих пор не было. Такое исследование является насущной необходимостью, поскольку будет способствовать не только более глубокому пониманию места этой выдающейся женщины в культуре своего времени, но и позволит составить более полное представление о са-

¹ Луначарский А.В. О театре и драматургии. В 2 тт.: Т1. М.: Искусство, 1958. С.119.

мой эпохе, ее культурном своеобразии. Привлечение культурного и общехудожественного контекста в изучении творчества танцовщицы, несомненно, обогатит не только культурологию, но и хореографию.

Творчество Айседоры Дункан требует осмысления и в контексте диалога культур, прежде всего – Запада и России, с которой она была тесно связана.

Степень разработанности проблемы. Долгое время творческая личность Айседоры Дункан рассматривалась исключительно в рамках искусствоведения, балетоведения, а также публицистики, мемуаристики.

Широко известна публицистическая и мемуарная литература, посвященная Дункан. Это книги Ф. Блэйер, М. Дести, И. Шнейдера. И. Дункан и А.Р. Макдуглла, изданные в нашей стране. Неизвестна отечественному читателю книга G. McVay.

В общем контексте истории хореографического искусства XX в. танцовщица упоминается в работах балетмейстеров, балетоведов и артистов балета Р. Захарова, Ф. Лопухова, Т.П. Карсавиной, А.М. Мессерера, Н.Е. Шереметьевской, а также Y. Baril, O. Joyeux, D. McDonah, R.B. Marquez, I. Mazo и др.

Непосредственно искусству Дункан посвящены статьи искусствоведов и балетоведов И.И. Соллертинского, Е.Я. Суриц, В.А. Тейдер, книги и статьи зарубежных исследователей S.Dickson, L.Leizman, L. Rather, V.I. Scroff, M.Vilazanna-Ruiz. Следует подчеркнуть, что в отечественном искусствоведении крупных монографических исследований, посвященных танцовщице, нет.

Проблема взаимодействия Дункан с художественным контекстом эпохи затрагивается театроведом А.Г. Образцовой в связи с творчеством Э.Г. Крэга, не являясь предметом специального рассмотрения.

Проблема творческих связей Дункан с Россией, ее влияния на отечественную хореографию рассматривается в статьях балетоведов С.С. Николаевич, Н. Ончуровой, В.А. Тейдер, частично затрагивается в работах Е.Я. Суриц, Н.Ю. Черновой.

Важную лепту в изучение творчества танцовщицы внесли изданные в 1990-е гг. на русском языке два сборника документов и материалов, связанные с гастролями Дункан в России: «Айседора. Гастроли в России» (М., 1992) и «Айседора Дункан» (Киев, 1990).

Следует подчеркнуть, что в таких областях гуманитарного знания, как культурология, философия, эстетика, практически нет работ, посвященных артистке. Исключение составляют статьи И.А. Герасимовой по философии танца, в которых в качестве примера упоминается творчество Дункан и статья И.В. Ключевой, где творчество и личность танцовщицы рассматриваются с культурологических позиций.

Работ, в которых был бы представлен комплексный научный анализ творчества и личности Дункан, а также проблемы ее восприятия различными группами реципиентов, представляющих разные культур-

ные слои, нет ни в отечественной, ни в зарубежной науке. Не проанализирована борьба, шедшая вокруг ее творчества, не прослежена эволюция его оценок, а значит, не выявлена ее роль в духовной жизни и в развитии культуры как Запада, так и России.

Материалом исследования послужили:

- книги и статьи А. Дункан;
- мемуары людей, близко знавших артистку (М. Дести, Г. Крэг и др.);

- произведения мыслителей и художников духовно наиболее близких А. Дункан: Ф. Ницше, Р. Вагнера, У. Уитмена, Г. Крэга;

- отзывы, рецензии на выступления А. Дункан деятелей русской культуры: балетных и театральных критиков, поэтов и писателей, художников, режиссеров, философов.

Основная сложность, с которой столкнулся автор исследования, - невозможность увидеть танец А. Дункан – не только на сцене, но даже в записи на пленку. Поэтому основным материалом для исследования ее танца послужили многочисленные фотографии, рисунки художников, запечатлевшие «стоп-кадры» ее танца, представленные в различных альбомах и книгах. Некоторые из них помещены в приложении.

Цель исследования - анализ феномена Айседоры Дункан в культурном контексте конца XIX - первой трети XX вв. Данной целью обусловлены следующие задачи:

- выявить генетические и типологические связи творческой личности артистки с культурными и общехудожественными процессами Западной Европы и США указанного периода;

- уточнить значение основных рабочих терминов исследования «танец» и «балет» и определить особенности их трактовки в культурной ситуации рассматриваемого периода;

- обозначить факторы, в наибольшей степени способствующие становлению «свободного танца» в Западной Европе и США и выявить связи танца А. Дункан с ними; рассмотреть особенности танца А. Дункан и определить моменты, в которых проявилось ее художественное новаторство;

- определить особенности и уточнить условия (субъективные, социокультурные, идеологические) восприятия творчества и личности танцовщицы в культурном сознании России (в период 1904-1913 гг. и в социокультурной ситуации 1917-1927-х гг.)

Методология исследования обусловлена спецификой рассматриваемого объекта, поставленными целями и задачами.

Исследование осуществляется на междисциплинарном уровне, на стыке культурологии, истории, эстетики и искусствоведения. Особое значение для реализации цели диссертации имеет системный комплексный подход. При решении конкретных задач исследования автор использовал следующие методы гуманитарных наук:

- сравнительно-исторический метод;
- метод исторической и логической реконструкции.

Теоретико-методологическим основанием исследования послужили работы отечественных и зарубежных культурологов, философов, эстетиков Р. Арнхейма, Е.В. Волковой, Г.Г. Гадамера, А.Ф. Еремеева, М.С. Кагана, А.М. Каримского, И.В. Ключевой, О.А. Кривцуна, С.Я. Левит, А.Ф. Лосева и др., музыковеда Б.В. Асафьева, литературоведов А.А. Федорова, Е.В. Хализева, Е.Е. Ханжина и др., историка Г.П. Куропятника, искусствоведов П. Пави, Г.Ю. Стернина и др.

Особое значение для работы имеет принцип диалогизма, обоснованный М.М. Бахтиным. Согласно этому принципу, творческая индивидуальность Айседоры Дункан рассматривается нами в аспекте диалогических отношений, в многообразии внутренних и внешних связей, прежде всего – как диалог со своей эпохой, с культурой своего времени.

Важное значение для работы имеют работы в области балетоведения: Н.Е. Аркиной, Л.Д. Блок, В.В. Ванслова, И.Г. Есаулова, В.М. Красовской, Ю.И. Слонимского, И.И. Соулертинского, Е.Я. Суриц, С.Н. Худекова, М. Clarke, С.Crisp, M.N. H'Doubler, A.L. Haskell, R.Lange, L.D.Lowler, I.Mazo, M.Sheets и др.

Специальному исследованию изобразительно-выразительных средств хореографического искусства посвящены работы В. Гривичаса, И.О. Дубник, А.Л. Кириллова, Э.А. Королевой, М.Х. Франгопуло

Понятия «танец» и «балет» рассматриваются в работах Р.В. Захарова, В.С. Лопухова, М.М. Фокина, а также зарубежных исследователей J. Anderson, R. Austin, L. Doeser, H. Nachard.

Особо следует отметить работы И.Г. Герасимовой, в которых рассматриваются проблемы философии танца.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые - представлен культурологический анализ феномена А. Дункан, выявлено его общекультурное значение. Обоснованный М.М.Бахтиным принцип диалогизма позволил рассмотреть творческую индивидуальность А.Дункан в аспекте диалогических отношений, в многообразии внутренних и внешних связей: как диалог со своей эпохой – с культурным контекстом конца XIX- первой трети XX вв.; как диалог разных культурных миров, соединенных по вертикали (прошлое-настоящее-будущее) и по горизонтали (Запад-Россия); как диалог культуры и искусства, жизни и искусства, текстовой, художественной и внетекстовой, внехудожественной реальности; как диалог человека и природы, как диалог миров – материального и духовного, чувственного и сверхчувственного; как диалог духовного и телесного в человеке.

- показана культурная обусловленность становления и развития творческой личности А.Дункан, раскрыты ее генетические и типологические связи культурными и общехудожественными процессами Западной Европы и США конца XIX - первой трети XX вв., обозначены точки пе-

ресеждения, притяжения и отталкивания ее творческих идей с наиболее влиятельными общекультурными (романтизм, позитивизм), философско-мировоззренческими направлениями (антипурианизм, феминизм) и художественными системами (символизм, модерн (Ар Нуво), натурализм, импрессионизм); доказано, что неповторимое искусство Дункан рождено их диалогической взаимосвязью.

- выявлен фактор творческой преемственности и объективных сходжений в отношении Дункан с крупнейшими представителями духовной культуры эпохи в области философии (Ф. Ницше), музыки (Р. Вагнер), поэзии (У. Уитмен), театра (Г. Крэг); доказано, что в творчестве артистки танец обрел статус диалогического текста, свободного для интерпретации, обладающего всем разнообразием выразительных средств, синтезированных из других видов искусства.

- искусство Дункан рассмотрено как диалог балета и танца, танца и пляски, классической и неклассической хореографии, прослежены творческие параллели между танцем Дункан и исканиями в области пластики, ритмики и хореографического искусства эпохи (Э. Жак-Далькроз, Н.Ф. Дельсарт, Р. Сен-Дени, Л. Фуллер); показаны основные особенности хореографического искусства Дункан как одной из основоположниц «свободного танца» («танца модерна»);

- определены особенности восприятия творчества и личности Дункан в культурном сознании России - различными культурными слоями и в различных социокультурных ситуациях; 1904-1913 гг. и 1917-1927 гг. Уточнены условия этого восприятия - субъективные, социокультурные, идеологические, выявлены «толковательные коды» зрительской стратегии. Доказано, что русский период – неотъемлемая часть творчества Дункан, а сама она стала неотъемлемой частью культуры России. Ее творческие искания оказались синхронны и созвучны глубоким культурно-духовным сдвигам, которые происходили в культуре России. Ее успех в России свидетельствует о том, что в восприятии российской общественности Дункан всегда была выразителем сущности своей эпохи.

Практическая ценность исследования. Исследование имеет как теоретическое, так и практическое, прикладное значение. Его материалы могут быть использованы в теоретических работах по культурологии, эстетике, балетоведению. Они также могут найти применение при подготовке общих и специальных лекционных курсов по культурологии, истории культуры, истории искусства, истории хореографии, эстетике и др.

Апробация работы. Основные теоретические положения и выводы диссертации отражены в публикациях автора, использованы в выступлениях на Огаревских чтениях (Саранск, 1998), IV Всероссийской научной конференции (Пермь, 1998), II Всероссийском Философском конгрессе (Екатеринбург, 1999). Диссертация обсуждена на кафедре культурологии Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева и рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и приложения. Содержание работы изложено на *138* страницах. Список литературы включает 193 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, ее научно-теоретическое и практическое значение, анализируется степень изученности, определяются цель и задачи работы, ее методологические основания, раскрываются ее научная новизна.

В первой главе «Феномен Айседоры Дункан в контексте культуры Западной Европы и США рубежа эпох» показана культурная обусловленность феномена А. Дункан, раскрываются генетические и типологические связи ее творческой личности с процессами, происходящими в культуре, искусстве (в том числе и искусстве хореографии) Западной Европы и США конца XIX – начала XX вв. Творческая индивидуальность артистки рассматривается в аспекте диалога культуры и искусства, жизни и искусства, показывается взаимовлияние и взаимообусловленность в ней текстовой, художественной и внетекстовой, внехудожественной реальности.

В первом параграфе «Проблема культурного и общехудожественного генезиса и типологии творческой индивидуальности А. Дункан» прослеживается переплетение в творчестве Дункан диалогических нитей между танцем и философией, танцем и идеологией, обозначаются точки пересечения, взаимного притяжения и отталкивания творческих идей танцовщицы с наиболее влиятельными культурными направлениями и художественными системами в лице их крупнейших представителей.

Автор показывает, что А. Дункан была тесно связана с идеологией антипуританизма (в феминистском варианте). Ее протест против пуританского ханжества на общекультурном уровне выразился в самом типе ее личности, в ее жизненном поведении, поступках. Артистическое жизнелюбие Дункан превратило саму ее личность в культурно значимый феномен. Она стала воплощением образа новой свободной женщины, женщины XX века. Антипуританизм Дункан на уровне художественном проявился в сценическом воплощении этого образа.

Творчество А. Дункан сформировалось под влиянием натурализма как философско-мировоззренческого направления в его романтическом варианте. Оно было неразрывно связано с романтизмом как типом культуры и противоположно позитивизму как типу мышления. Протест артистки против позитивизма на общекультурном уровне выразился в утверждении высокого духовного начала в человеке, защите подлинных нравственных и эстетических ценностей. На общехудожественном уровне он

выразился в отрицании приоритета изобразительного начала над выразительным, в утверждении принципа художественной условности. Следует отметить, что ее танец не был чужд и изобразительности, однако доминирующим началом в нем было начало выразительное.

О принадлежности Дункан к романтической культурной традиции свидетельствуют следующие черты ее мировоззрения и личности: 1) утверждение свободы и достоинства личности, самоценности ее духовно-творческой жизни; 2) стремление к мировой гармонии, поиски новых абсолютных идеалов, жажда совершенства и обновления, 3) связанный с этим романтический панэстетизм; 4) приверженность идее синтеза искусств; 4) интерес к историческому прошлому, поэтизация культур прошлых эпох, противопоставление их дисгармоничному настоящему. Для Дункан характерна романтическая идеализация античности.

В диссертации рассматриваются пересечения, объективные сходения, притяжения и отталкивания творческих исканий Дункан с идеями крупнейших представителей романтического варианта натурализма в различных областях духовной культуры второй половины XIX - начала XX вв.: философии, музыке, поэзии, театре, – творчество которых было ей наиболее близко.

В области философии наиболее близкой Дункан фигурой является, по мнению диссертанта, Фридрих Ницше (1844 - 1900), с работами которого она познакомилась будучи молодой, но уже известной в мире танцовщицей, когда ее основные творческие принципы уже сформировались. С Ницше Дункан сближает: романтический эстетизм; утверждение эстетического идеала человека как воплощения высокой духовности и свободном, гармонически развитом теле; неоязычество, пантеизм, утверждение жизни и природного начала как высшей ценности и связанная с этим идеализация греческой античности: новое отношение к танцу, выражающееся в признании его не только фактом искусства как узкоспециализированной области, но и фактом самой жизни, важной универсальной культурой. В концепциях танца Дункан и Ницше есть и некоторые различия. Танец, как и музыка, для Ницше - чисто дionиссийское искусство. Дionиссийское начало в танце Дункан всегда корректировалось аполлоническим, и потому он был далек от оргиастичности и стихийности. Наиболее существенное расхождение между Дункан и Ницше связано с вопросом о роли искусства в обществе. Если для Ницше характерен антидемократизм, утверждение элитарности подлинного искусства, то Дункан выступает за общедоступность искусства.

В области музыкальной культуры наиболее близким Дункан художником и мыслителем является Рихард Вагнер (1813-1883).

Двух художников объединяют следующие важнейшие черты творчества: требование близости искусства к природе, к естественному началу; интерес к искусству древних греков, называемых Вагнером «детьми природы»; утверждение решающего влияния искусства на людей и обще-

ственную жизнь, стремление к «всемирной революции», понимаемой как путь к их эстетическому преображению; утверждение человека в качестве главного предмета и материала искусства; мечта о кардинальном преобразовании музыкально-сценического искусства. Вагнер реформировал такой традиционный жанр музыкально-сценического искусства, как опера, заменив ее музыкальной драмой. Дункан направляет творческие усилия на создание «свободного танца» в качестве альтернативы такому традиционному жанру музыкально-сценического искусства, как балет.

В области *поэзии* наиболее близок Дункан Уолт Уитмен (1819-1892) - центральная фигура неоромантического направления в американской литературе рубежа XIX – XX вв. Именно его танцовщица называла одним из своих духовных отцов. Поэт и артистка отстаивают идею реабилитации человеческой телесности и чувственной природы человека. Они оба – горячие поборники идеи духовного самоутверждения Америки как нации. Вагнеровская мечта об эстетически преображенном «свободном объединенном человечестве» приобрела в их творчестве ярко выраженный национальный колорит, конкретизировалась в образ эстетически преображенной «свободной объединенной Америки». Их объединяет и новаторство в области художественной формы.

В области *театрального искусства* фигурой, наиболее близкой Дункан, был, по мнению диссертанта, режиссер, художник, теоретик театра, Эдвард Гордон Крэг (1872-1966). В основе их жизненного и творческого союза – глубокая близость исканий и идеалов. Оба они видят смысл искусства в выражении величия и красоты человеческой духовности и, как следствие этого, утверждение необходимости сценической условности, приоритета выразительного начала над изобразительным. Воодушевленные вагнеровской идеей синтетического музыкального театра, «театра будущего», они видят его прообраз в греческой античности. Однако в их «античных» пристрастиях было и определенное различие. Айседора видела идеал будущего в хоре античной трагедии, в оркестике. Крэга привлекали античные амфитеатры, решение сценического пространства, которое он хотел использовать для создания свободного, массового театра. Общим для Дункан и Крэга было и утверждение необходимости познания законов музыки для понимания основ и смысла собственного творчества. Оба утверждали приоритетную роль движения в сценическом искусстве. Именно под влиянием Айседоры, ее удивительного искусства у Крэга появился интерес к живому, движущемуся человеческому телу на сцене.

Различие в творческих принципах Крэга и Дункан – это, прежде всего, различие между *символизмом* и *модерном*. Если Крэг оказывается ближе к символизму, то Дункан – к модерну (хотя Крэг воспринимал ее искусство в символистском ключе). Дункан не приемлет мистических настроений символиста Крэга, ее стихия – витальная сила, прямой эмоциональный импульс. Если для Крэга, как и для других представителей сим-

волизма, было характерно трагическое восприятие действительности, тревожное ощущение неотвратимости наступления на человека сверхъестественных невидимых сил, то стихия Дункан, особенно в ранний период творчества – радость, принятие жизни, упоение и любование жизнью.

Во втором параграфе «*Особенности танца Дункан и хореографическая культура ее времени*» уточняется значение основных рабочих терминов данной части исследования – «танец» и «балет», определяются особенности их трактовки в культурной ситуации рассматриваемого периода, обозначаются факторы, в наибольшей степени способствующие становлению «свободного танца» в Западной Европе и США и выявляются генетические и типологические связи танца Дункан с ними, рассматриваются особенности танца Дункан и определяются моменты, в которых проявляется ее художественное новаторство.

В конце XIX - начале XX вв. традиционное хореографическое искусство на Западе переживает упадок. Термину «балет» в культурном обиходе времени все чаще противопоставляется слово «танец». При этом под словом «балет» подразумевается *классический (академический) танец - специфический вид хореографического искусства, стройная и четкая система сценических движений, выработанная хореографией в своем становлении и развитии. Слово «танец» используется в значении «свободный танец» - т.е. свободный набор выразительных средств хореографии, основанных на естественных движениях человеческого тела.*

Факторами, в наибольшей степени способствующими становлению «свободного танца», наряду с творчеством Дункан, являются, по мнению диссертанта, теория движений французского преподавателя музыки и актерского мастерства Франсуа Александра Николя Дельсарта (1811-1871), учение о ритмике швейцарского музыканта, композитора, музыковеда, педагога, общественного деятеля Эмиля Жак-Далькроза (1865 - 1950), искусство американских танцовщиц Рут Сен-Дени (1879-1968) и Лон Фуллер (1862-1928).

Теория Дельсарта заключалась в требовании раскрепощения тела, приобретения навыков управления им, свободного и грациозного перемещения в пространстве. С Дельсартом Дункан объединяет приверженность идее телесной выразительности, культ естественности.

С Далькрозом, создавшим систему ритмического воспитания и ритмической гимнастики, Дункан объединяет признание ведущей роли музыкального ритма в танцевальном движении. Существенным различием между их концепциями является то, что Далькроз исходил из аналитического, внеэмоционального воплощения исполнителем музыки. Разные части тела создавали как бы пластический контрапункт, в котором движения танцовщиков соответствовали отдельным голосам музыки. Для Айседоры главным было выражение эмоционального отношения танцовщицы к музыке, глубоко личных чувств, навеваемых музыкой.

С Сен-Дени Дункан объединяет обращение к экзотическому про-

шлому, его стилизация, а также трактовка хореографического искусства как средства самовыражения, способствующего общению между людьми.

С Лои Фуллер Дункан сближает использование музыки высокохудожественного уровня; интерес к пластическому искусству Древней Греции; высугивание при полном отсутствии декораций, вследствие чего материальное на сцене уступало место проекции духовной реальности; высокий уровень использования ткани, посредством которой подчеркивается сила жеста. Однако, между двумя танцовщицами есть существенное различие: если для Фуллер основным материалом и инструментом искусства была ткань, то для Дункан - собственное тело.

Айседора Дункан предложила собственную форму и содержание танца. ее новаторство в области хореографии проявилось в следующих чертах.

Во-первых, в переосмыслении роли музыки в танцевальном представлении. Дункан, наряду с Фуллер, стала одной из первых танцовщиц, обратившихся к музыке, не предназначенной специально для танца (не-программной). Она использовала в своем танце лучшие произведения классического музыкального наследия, стремясь к воссозданию замысла композитора через выражение личного эмоционального отношения к музыке. Не танец под музыку, а танец самой музыки в слиянии музыкальных и пластических форм - суть искусства Дункан.

Во-вторых, в создании новой системы организации хореографического представления: *музыкально-хореографического моноспектакля*, включающего в себя *сольные циклы* - ряд драматургически связанных между собой композиций, раскрывающих определенную тему.

В-третьих, в реформе женского сценического костюма: отказе от обуви и замене традиционной сценической одежды новым костюмом - *туникой (хитоном)*, надеваемой на обнаженное тело.

В-четвертых, в реформе пластического языка, основанной на новом понимании эстетики танца, согласно которой танец имеет право быть некрасивым с точки зрения принятых в балете норм. Эта реформа заключается в следующих моментах: 1) освобождение хореографического текста от традиционных балетных па; введение свободной пластики, позволяющей перемещать тело так, как это предопределено природой, использование простых движений: шага, бега, прыжков; 2) применение визуально затянутого движения, сопровождаемого постоянно сменяющимися вариациями; 3) новизна в использовании жеста и мимики, заключающаяся в новизне вызываемого ими эмоционального состояния; использование жеста не только как средства коммуникации, передающего определенное значение, но и как средства экспрессии, вызывающего эмоциональный резонанс, отказ от условной мимики, в результате чего лицо танцовщицы стало естественным, живым инструментом, повинующимся ее чувствам и мыслям.

В-пятых, в разработке собственной методики преподавания «свободного танца», направленной прежде всего на развитие творческого воображения.

Во второй главе «*Айседора Дункан в культурном сознании России*» определяются особенности и уточняются субъективные, социокультурные, идеологические условия восприятия творчества и личности танцовщицы в культурном сознании России в период 1904-1913 гг. и в социокультурной ситуации 1917-1927-х гг., выявляются толковательные коды зрительской стратегии.

В первом параграфе «*Образ Айседоры Дункан в культуре Серебряного века (1904-1913)*» выделяется три группы реципиентов, по-разному воспринявших Дункан: 1) непрофессиональная публика, включающая различные образованные культурные слои общества, - от великосветских салонов до студенчества, а также балетная и театральная критика, как отражающая восприятие публики, так и дающая профессиональную оценку; 2) профессионалы в области хореографического искусства - хореографы и танцовщики; 3) представители передовой творческой интеллигенции, интеллектуальная и художественная элита общества - творцы нового искусства, новой гуманитарной культуры.

В восприятии феномена Дункан публикой и критикой в период с 1904 по 1917 гг. диссертант выделяет три этапа, что позволяет рассмотреть этот процесс в контексте быстро меняющейся социокультурной ситуации.

Первый этап - 1904 г. Выступление Дункан вызвало двойственное, противоречивое отношение: неподдельный интерес и недоумение. Впечатление производила новизна, необычность увиденного на сцене: новая хореографическая интерпретация музыки, новизна содержания танца, новизна пластики. Восприятие танца Дункан затруднялось из-за господства традиционной балетной эстетики.

Второй этап - 1905-1908 гг. Особенности восприятия творчества Дункан в России были обусловлены изменением социально-исторической ситуации: разрыв с традицией воспринимался зрителями как призыв к революционным изменениям в обществе и в искусстве. Начинается этап более глубокого анализа искусства артистки критикой: в контексте проблемы телесности в хореографическом выражении, вопроса о природе танца, различия между танцем и пляской, тщательно разбираются изобразительно-выразительные средства танца. Стремление к философскому осмыслению искусства хореографии в русской балетной и театральной обострилось именно после гастрольных выступлений Дункан.

Третий этап - 1911-1913 гг. При некотором спаде ажиотажа вокруг имени Дункан среди публики она продолжает стимулировать углубление интереса к философско-эстетическим проблемам хореографии, а также оформление концепции реформы танца в России.

В целом гастрольи Дункан в России подготовили публику к восприятию новой хореографической эстетики, вызвали интерес к ней, способствовали ее широкому обсуждению в прессе, что облегчило проведение реформы русского балета. Танец стал восприниматься аудиторией не как развлечение, а как серьезное и высокое искусство.

Вторая группа реципиентов, выделяемая в диссертации, - *профессионалы в области хореографии* - восприняла Дункан также неоднозначно. Ее новаторство было признано хореографами и танцовщиками Москвы (А. Горский, В. Каралли), где связи с академической традицией оказались менее прочными. Профессионалы Санкт-Петербурга, Мариинского театра (М. Кшесинская, А. Павлова, О. Преображенская) не признавали ее танцевальную технику, однако оценили ее роль в утверждении необходимости реформирования балетного театра и в повышении уровня духовной культуры и социального престижа танцовщиков.

Искусство Дункан оказало определенное влияние на петербургского хореографа-новатора М. Фокина, проявившееся в следующем: 1) реформа сценического костюма - отказ от стесняющей одежды; 2) протест против неестественности балета; 3) стремление к одухотворенности и простоте танца. Главное отличие между Фокиным и Дункан состоит в том, что первый - реформатор, выступающий за изменения в хореографии, вторая - революционерка, требующая полного отказа от традиции. Дункан своей гастрольной деятельностью облегчила принятие новаций Фокина публикой и артистическими кругами, укрепила его в намерении бороться против предрассудков «старого балета».

С появлением Дункан русские профессионалы в области хореографии стали уделять пристальное внимание теории танцевального искусства.

Третья реципиентная группа, откликнувшаяся на выступления Айседоры Дункан в России - *интеллектуальная и художественная элита*, которая была основным адресатом ее искусства. В этой среде творчество танцовщицы получило самую высокую оценку и самое глубокое понимание. Она произвела революцию в отношении российской культурной элиты к искусству танца: он стал восприниматься как серьезная форма художественного творчества, имеющая важное эстетическое, культурное, общественное значение, способная, наряду с другими, откликаться на важнейшие вопросы времени. Танец Дункан не воспринимался в России как новация только в области хореографии, он приобрел значение общехудожественное, общеэстетическое, общекультурное. Ее искусство оказалось созвучно новому мироощущению творческой элиты России.

Выступления танцовщицы для каждого представителя интеллектуальной и художественной элиты России явилась мощным творческим стимулом. Их отклики - не просто желание поделиться впечатлениями от ее танца, но всегда - повод для выражения своих принципиальных идейно-эстетических, культурологических взглядов и позиций.

Как близкого по духу человека и художника воспринимают Айседору *русские символисты* (А. Белый, Ф. Сологуб). Они видят в ней провозвестницу будущего, несущую обновление искусству и жизни, живое воплощение своего эстетического идеала, идеальный женский образ, говорят о ее творчестве в контексте проблемы общественной роли искусства.

Представителей *русского эстетизма, группировавшегося в объединении «Мир искусства»* (Л. Бакст, А. Бенуа), привлекала кажущаяся музейность искусства Дункан, отвечающая их потребности извлекать новую красоту из забытых форм искусства.

Представителей *русской религиозной философии* творчество Дункан заставляет обратиться к рассмотрению проблемы телесности. Так В.В. Розанов подчеркивал, что раскрепощение телесного, которое увидели зрители, пришедшие на концерт Дункан, - нормально, так как в этом раскрепощении телесного - будущее русской культуры.

Творческие искания Айседоры Дункан были близки *русским реформаторам театра*. Признание необходимости синтеза искусств в театральном спектакле заставило задуматься над изобретением новых средств художественной выразительности. Режиссеры и актеры драматического театра акцентировали внимание, прежде всего, на технической стороне воплощения художественного образа на сцене и видели в Дункан своего единомышленника в поисках новых образных средств. К.С. Станиславский подчеркивал выразительность танца Дункан, ее способность через мимику, жест, движение донести до зрителя богатейшую гамму душевных переживаний. Другой известный режиссер - Ф.Ф. Комиссаржевский охарактеризовал танец Айседоры как средство передачи внутреннего движения, а свободное тело на сцене - как художественный инструмент, исполняющий мелодии души.

Таким образом, в России Айседору Дункан приветствуют те, кто восстает против традиционных форм художественного мышления, кто протестует против рационализма современного человека, кого не удовлетворяют старые нормы общественной морали. В культуре раскрепощения гармонически развитого тела они видят предпосылку формирования свободной личности, попытку восстановить в правах природу.

Во втором параграфе «Восприятие А. Дункан в социокультурной ситуации 1917-1927 гг.» выявляются основные особенности восприятия творчества и личности А. Дункан в новой социокультурной ситуации - в Советской России.

После 1917 г. в восприятии творчества и личности Дункан в России произошли значительные изменения, связанные с коренным изменением политической, социокультурной ситуации в стране, а также со сменой эстетических ориентиров.

В рецепции творчества и личности Дункан в этот период диссертант выделяет три группы: 1. *непрофессиональная публика и балетная и*

театральная критика; 2. представительницы «дунканизма» - «босоножки», «ритмички», «пластички», объявившие себя последовательницами танцовщицы; 3. профессионалы в области балета.

Первая группа - непрофессиональная публика и балетная и театральная критика. Коренные перемены в социальной стратификации населения сказались на изменении состава и качества зрительской аудитории: концертные залы заполнила новая, демократичная по своему составу публика, в большинстве своем – необразованная, совершенно не знакомая с искусством хореографии: солдаты, матросы, рабочие и проч. Место великосветских персон заняли большевистские лидеры.

Диссертант выделяет три этапа в процессе восприятия Дункан этой группой: 1) 1917-1918 гг.; 2) 1921-1924 гг.; 3) 1927 г.

Первый этап – 1917-1918 гг. Успех танцовщицы у новой публики объясняется факторами не эстетическими, а идеологическими, ее выступления становятся событиями не художественного, а политического порядка. Критики видят в ней прежде всего революционерку, разрывающую своим творчеством последние нити со старым искусством и старым миром. Ее танец интерпретируется в контексте напряженно идущего спора между классическим и реформаторским направлениями в профессиональной хореографии.

Второй этап - 1921-1924 гг., начавшийся открытием школы Дункан в Москве, связан с ее попытками реализации своего социально-эстетического проекта – воспитания нового, гармоничного, раскрепощенного человека - «человека пластического», воплощающего физическое и духовное совершенство. Это оказалось созвучно утопическим идеям пролетарских вождей о переустройстве мира и создании нового «чистого и здорового человечества» в противовес буржуазному обществу. Айседору перестают воспринимать как танцовщицу, видя в ней лишь педагога и общественного деятеля; воплощающего лозунг «искусство – в массы». Критики, признавая ее заслуги перед хореографией, не видят возможности практического применения ее хореографических находов в дальнейшем.

Третий этап – 1927 г. – характеризуется тем, что творчество Дункан становится предметом углубленного исследования критиков и балетоведов, воспринимаясь уже как факт, навсегда вошедший в историю хореографии.

Вторая группа реципиентов творчества Дункан в рассматриваемый период - *представительницы так называемого «дунканизма»* - восторженно принимали ее во время гастролей. Переняв ее танцевальную манеру, репертуар, они по-своему развивали направление «свободного танца» в России, постепенно все более отличаясь как друг от друга, так и от самой Дункан, и все более скатываясь к дилетанризму.

Третья группа - профессионалы в области балета - характеризуется в этот период противоречивым отношением к творчеству Дункан. Наи-

более критичными по отношению к ней оказались молодые реформаторы искусства по причине возникшего противоречия между экспериментом, доступным немногим и формой, «понятной миллионам».

В заключении делается вывод, что основной пафос деятельности Дункан – культуротворческий, житнетворческий. Танец для нее – не цель, а средство пересоздания мира и человека. Главная направленность ее творчества – облагородить мир красотой, смоделировать посредством танца целостную гармоничную личность, олицетворяющую физическое и духовное совершенство. Ее социально-эстетический проект воспитания нового «пластического» человека стал одной из грандиозных эстетических утопий XX века.

В приложении представлены фотографии, эскизы, карикатуры с изображением Айседоры Дункан.

Результаты и материалы исследования нашли отражение в следующих публикациях:

1. Особенности пластики Айседоры Дункан // Человек на изломе культуры. Пермь: ПГТУ, 1998. С. 71-72.
2. Дельсартизм в хореографическом искусстве конца XIX – начала XX вв // XXVII Огаревские чтения. Материалы научной конференции. В 5-ти ч.: Ч.3. Саранск: СВМО, 1998. С. 191.
3. У. Уитмен и А. Дункан: диалог слова и пластики // Н.П. Огарев от XIX к XXI веку. Материалы и тезисы док. XXVII Саранских международных Огаревских чтений. Саранск: Красный Октябрь, 1999. С. 157-159.
4. Танец как выражение духовности // IV конференция молодых ученых: научные труды. В 3-х ч. Ч.3. Саранск: СВМО, 1999. С. 120-121.
5. Проблемы телесности в творчестве У. Уитмена и А. Дункан // XXI век: будущее России в философском измерении. Материалы Второго Российского философского конгресса: в 4 т.: Т.3 / Философская антропология и философия культуры. Ч.2. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 210-211.

Подписано в печать 27.04.00. Объем 1,0 п. л. Тираж 100 экз.
Заказ № 713.

Типография Издательства Мордовского университета
430000, Саранск, ул. Советская, 24