

На правах рукописи



Смирнова Веста Николаевна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ALTER EGO  
АННЫ ПАВЛОВОЙ**

Специальность: 24.00.01 —теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Саранск 2004

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

- Научный руководитель: доктор философских наук,  
профессор  
**Н.И. Воронина**
- Официальные оппоненты: доктор философских наук,  
профессор  
**О.С. Пугачев**
- кандидат философских наук,  
доцент  
**Н.В. Атитанова**
- Ведущая организация: Вятский государственный  
гуманитарный университет

Защита состоится "14" мая 2004г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212.117.03 по присуждению ученой степени доктора философских наук при Мордовском государственном университете по адресу: 430000, г. Саранск, ул. Б. Хмельницкого, 39а, 3-й этаж, зал заседаний ученого совета.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Мордовского государственного университета.

Автореферат разослан "9" апреля 2004 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат философских наук,  
доцент



В.М. Сидоркина

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**АКТУАЛЬНОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ.** В современных условиях, когда происходит создание новой парадигмы мышления, основанной на повороте к духовности, усилении этических и эстетических тенденций в становлении личности, можно утверждать, что новые поколения людей с изумлением открывают для себя подлинный смысл комплекса идей и ценностей творчества, судьбы и личности одной из крупнейших представительниц русского балета начала XX века Анны Павловой (1881-1931). Исследователи России и зарубежья, возвращаясь к художественному наследию балерины, стремятся актуализировать его содержание, обнаружить новое, раскрыть малоизвестные ипостаси ее личности и судьбы, выявить «диалог» с настоящим.

Представляется актуальным возродить истоки творчества Анны Павловой в теоретико-историческом контексте через художественную интерпретацию и вписать его в контекст современной культуры. М.М. Фокин справедливо усматривал «... в ее славе, в любви к Павловой — залог будущего развития балета»<sup>1</sup>. Есть основания осознать значимость фигуры артистки для отечественного и зарубежного балета, выявить **художественное alter ego Анны Павловой** как сходное с павловским миропонимание и творческое сознание ее последователей: деятелей английского балета Фредерика Аштона, Роберта Хелпмена и представительниц отечественного балета Галины Улановой, Юлии Махалиной, Анастасии Волочковой, воспринявших язык танцевального искусства балерины. Это позволяет понять самобытность личности Павловой в контексте временного континуума, выявить разнообразные модификации ее искусства, объяснить преемственность ее наследия.

Обоснованием понятия «художественное alter ego» как *сходной концепции миропонимания и творческого сознания художников*, составляющих культурный диалог внутри искусства одной эпохи или современного искусства с прошлым, послужили перевод с латинского: «второе я, близкий друг и единомышленник» и идея А. Шюца о том, что во взаимном восприятии друг друга «... каждый из нас переживает мысли и действия другого в настоящем, тогда как собственные действия и мысли он схватывает лишь как прошлое посредством рефлексии»<sup>2</sup>, а также концепция коммуникативной интерпретации «Я» М.М. Бахтина и утверждение художественных взаимодействий Ю.Б. Борева.

**СТЕПЕНЬ РАЗРАБОТАННОСТИ ПРОБЛЕМЫ** детерминирована фактом проведения исследования на стыке нескольких научных дисциплин

<sup>1</sup> Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Л.: М., 1962. С. 390.

<sup>2</sup> Шюц А. Смысловая структура повседневного мира. Очерки по феноменологической социологии. М. 2003. С. 174.



лин, что позволяет выделить три уровня данной работы: 1) культурфилософский; 2) исторический; 3) искусствоведческий.

Культурфилософский уровень дает обоснование природы искусства в целом и рассматривает исполнительство как теоретическую проблему.

Следуя принципу С.П. Мамонтова, мы выделили различные подходы к пониманию *природы искусства*: 1) *историко-культурное направление*, представленное И. Тэном, О.В. Дивненко, В.Л. Дранковым, А.Ф. Еремевым, М.С. Каганом, Д.С. Лихачевым, А.Ф. Лосевым; 2) *теории искусства «субъективного» характера* И. Гете, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, З.-Фрейда, К. Юнга, Б. Кроче, Й. Хейзинги, Л.С. Выготского, О.А. Кривцуна.

Проблематика *исполнительского искусства* рассмотрена в отечественной науке в соответствии с различными подходами: *философский* представлен в трудах Н.И. Ворониной, М.С. Кагана, Л.Н. Столовича; *семиотический* изложен в исследованиях Е.В. Волковой, Г.С. Кнабе, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского; *структурно-функциональный* - в монографиях Г.И. Гильбурда, Е.Г. Гуренко, Б.Я. Землянского, Н.П. Корыхаловой; *семантический* — в исследованиях Б.В. Асафьева, Е.С. Громова, Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, А.А. Фарбштейна; *психологический* - в работах Д.Б. Боговяленской, А.А. Мелик-Пашаева.

Среди исследований проблематики *художественной интерпретации в творчестве исполнителя-танцора* правомерно выделить работы О.А. Астаховой, Н.В. Атитановой, Г.Н. Добровольской, Р.В. Захарова, П.М. Карпа, Е.К. Луговой, И.И. Соллертинского; проблема *художественного образа в хореографии* представлена в трудах Н.Е. Аркиной, Р. Вагнера, В.В. Ванслова, В.А. Варковицкого, Ю.И. Слонимского, И.В. Смирнова, В.В. Чистяковой.

Исторический срез работы представлен исследованием историко-культурного контекста России на рубеже XIX-XX веков и ментальности русской и английской наций. В работе использованы труды отечественных исследователей П.Н. Миллюкова, Ф.А. Степуна, П.Б. Струве, современных историков П.Н. Зырянова, В.А. Нардовой, А.В. Ушакова, К.Ф. Шацилло, мемуары посла Франции в России в 1914-1917 годах М. Палеолога.

Становление культурного сознания серебряного века и русской ментальности исследуется в работах представителей русского символизма А. Белого и А.А. Блока, отечественных философов Н.А. Бердяева и Н.О. Лосского, историка В.О. Ключевского, современных историков культуры С.С. Дмитриева и И.В. Кондакова. Истории балетного театра посвящены труды искусствоведов Ю.А. Бахрушина, Л.Д. Блок, В.М. Красовской, Ю.И. Слонимского, Е.Я. Суриц.

Источниками аналитического исследования творчества Павловой послужили портреты и фотографии, изданные в Голландии и малоизвестные в России, документальная кинохроника ее выступлений.

**Искусствоведческий** уровень включает критическое осмысление творчества балерины, которое началось с рецензий балетных критиков начала XX века (в газетах «Биржевые ведомости», «Новое время», «Петербургская газета» и др., переизданных в сборнике О.А. Петрова «Русская балетная критика конца второй половины XIX века» (1995)) А.Л. Вольнского, Н.М. Безобразова, К. Кудрина, А.Л. Левинсона, А. А. Плещеева, А.Б. Потемкина, В.Я. Светлова, А.А. Черепнина, театрального критика Ю.В. Соболева, писателя Ю.Д. Беляева, выделявших превосходное владение приемами пластической драмы и символикой классического танца, психологическую содержательность образов, стремление выразить современно значительное. А.А. Черепнин писал: «Она — балет... Та первая страница нового канона балетного искусства, которое еще только идет...»<sup>3</sup>.

Профессиональное становление Анны Павловой как классической танцовщицы отражено в монографии А.Л. Вольнского «Книга ликований» (1924, переизд. 1992), сборнике статей и писем М.М. Фокина «Против течения» (1962), мемуарах Ф.В. Лопухова «Шестьдесят лет в балете» (1966).

Специфика творчества Павловой изложена в соответствии с различными подходами: *эмоционально-эстетический* содержится в очерке А. Фрэнкса, причисляющего танец балерины к шедеврам бессмертной красоты. *Сравнительно-исторический и синтетический подходы* представлены в исследованиях **периода 2-й половины XX века** авторов Н.Е. Аркиной, В.М.Гаевского, Р.В. Захарова, В.М. Красовской, Ю.И. Слонимского, Н.И. Эльяша, связывающих творчество Павловой с противоречиями реформ русского балета начала XX века.

К современным источникам относятся энциклопедия «Британника» (1994), публикации авторов С. Бестужевой-Лада, С.Н. Коробксы, А.А. Соколова-Каминского, которые характеризуют Павлову как гуманистку и новатора, явившуюся великим символом русского искусства начала XX века. Современные исследователи В.М. Гаевский и Т.В. Портнова обращаются к облику Павловой в изобразительном искусстве начала XX века, выявляя тематические доминанты ее балетных образов.

Творчество преемников Павловой Фредерика Аштона и Роберта Хелпмена представлено в энциклопедиях «Балет» (1981) и «Британника» (1994), монографии Н.П. Рославлевой «Английский балет» (1959), в которой автор подчеркивает, что «творчество Павловой имеет непреходящее значение для судеб английского балета...»<sup>4</sup>.

Избирая для сопоставительного анализа Галину Уланову, Юлию Махалину, Анастасию Волочкову как последовательниц Анны Павловой, воспринявших образец ее искусства, диссертант обращается к монографиям Б.А. Львова-Анохина и Н.Ю. Черновой, публикациям Н. Аловерт, А.Л. Анд-

<sup>3</sup> Черепнин А.А. Балетные символы // Балет 2001 №4 С 37

<sup>4</sup> Рославлева Н.П. Английский балет М, 1959 С 11

реева, И. Андроникова, Н. Беловой, Ю. Большаковой, В. Васильева, А. Галайды, А. Золотова, С. Ильченко, А. Колесникова, М. Корец, В. Майнище, Е. Петровой, М. Прицкер, А. Симонова, А. Ульяновой, В. Уральской.

В работе использовалась также мемуарная литература самой Анны Павловой, ее друзей и коллег Р. Бакла, Р. Глинде, Р. Гопала, Т.П. Карсавиной, К. Крофтон, С. Кэркуайт, С.М. Лифаря, Ф.В. Лопухова, Л.Л. Новикова, К. Норди, Л. Соколовой, М. Стюарт, Н.В. Трухановой, Дж. ван Уорт» С. Юрока, критиков Ф. Ричардсона и А. Хаскелла.

**В 1960—80-е годы XX столетия** к фигуре Анны Павловой, в основном, обращаются отечественные биографы И. Долгополов, В.М. Красовская, В.В. Носова, Н.И. Эльяш, которые не выходят за рамки сложившихся представлений. К биографическим материалам данного периода относится художественный фильм «Анна Павлова» (1983) режиссера Э.В. Лотяну, рассказывающий о драме эмиграционной жизни русской балерины.

**Период рубежа XX—XXI веков** характеризуется активным обращением отечественных исследователей И. Изгаршева, Н. Шадринной, Е. Шмаковой к фигуре Павловой. Особый интерес в этом отношении представляет материал на сайтах интернета SMENA\_RU — Архив Петербургской газеты, Страницы московской театральной жизни, а также статья В. Волкова, раскрывающая содержание книги современного голландского художника Ж. Томассена «Анна Павлова. 1881-1931. Триумф и трагедия сверхзвезды», в которой как бы «исправляется» история жизни и творчества Павловой.

**ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ** - жизнь и творчество Анны Павловой.

**ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ** - культурфилософский и искусствоведческий анализ проявления художественного «Я» Анны Павловой в творчестве представителей английского и отечественного балета Ф. Аштона, Р. Хелпмена, Г. Улановой, Ю. Махалиной, А. Волочковой.

**ЦЕЛЬ** определена объектом и предметом диссертационного исследования. Способами ее достижения выступают конкретные задачи:

- рассмотреть исполнительское искусство как теоретическую проблему;
- выявить особенности художественной интерпретации в творчестве исполнителя-танцора;
- рассмотреть становление личности и судьбы, творчества Анны Павловой в историко-культурном контексте серебряного века;
- обосновать художественное «Я» Анны Павловой;
- актуализировать творчество Анны Павловой в развитии зарубежного балетного театра первой половины XX века и отечественной исполнительской культуры XX столетия и начала XXI века.

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА ДИССЕРТАЦИИ**- Работа выполнена в русле междисциплинарного подхода. В ее основу положен отражающий методологию гуманитарного знания *принцип комплексности*, вклю-

чающий как историко-философские направления, так и социально-культурные реалии. На его основе реализуется понимание судьбы и личности, концепции творчества, преемственности наследия Павловой в теоретико-историческом контексте. Опора на данный принцип определила набор соответствующих *методов исследования*:

— сравнительно-исторический, способствующий соотнесению личности Павловой с контекстом серебряного века, русской ментальностью и сопоставлению принципов художественного сознания Павловой и ее преемников;

- метод реконструкции, позволяющий на основе многочисленных документальных источников и публикаций обосновать творческое кредо Анны Павловой.

Предпринятые в данной работе теоретический и аналитический подходы определили ее **НАУЧНУЮ НОВИЗНУ**.

1. Впервые дается комплексное представление о личности Анны Павловой в хореографическом контексте эпохи серебряного века и русской ментальности.

2. Художественное «Я» и личность Анны Павловой рассматриваются в проекции на английский балет первой половины XX века и современный отечественный балетный театр XX столетия и начала XXI века.

Определены **ПОЛОЖЕНИЯ, ВЫНОСИМЫЕ НА ЗАЩИТУ**.

1. Осмыслена специфика исполнительского искусства как *вторичной относительно самостоятельной художественной деятельности* и выявлена его творческая сторона в форме *художественной интерпретации* как *индивидуальной исполнительской трактовки продукта первичной (авторской) художественной деятельности*.

2. Представлена художественная интерпретация в деятельности **исполнителя-танцора** как *индивидуальная трактовка хореографического образа и наложение выразительного смысла движения*, заданного автором-постановщиком, и смысла, создаваемого исполнителем, в результате чего возникает *новый смысловой вариант на основе прежнего*.

3. Выявлено соответствие судьбы Павловой *константам жизненного пути художника рубежа XIX—XX веков* и определены *особенности предметной фактуры* (нетипичный семейный статус, разнообразный круг общения, сложная житейская обстановка), *динамизм, противоречие триумфа великой танцовщицы и трагедии эмиграционной жизни*, реализация таких тенденций, как *коммерциализация балетного искусства и зарождение на Западе индустрии "звезд"*.

Установлена *адекватность* личности Павловой русской ментальности в характеристиках *религиозности, свободолюбия, высокого развития нравственного опыта, любви к России и российской природе, многосторонности интересов, презрения к мещанству, меценатства, гражданской актив-*

*ности, гуманизма и неприятия национализма, в антиномиях сочетания доброты и жестокости, соединения протеста против насилия власти и преклонения перед титулованным сословием.*

Доказано положение о том, что творчество Павловой, при всей субъективности, выражало объективную суть русской действительности и культурного сознания серебряного века, что позволяет *вписать его в историю КО-культурный контекст России рубежа XIX-XX веков.*

4. В художественном «Я» Анны Павловой выявлено *романтическое и трагическое восприятие личности*, положенное в основу тематических доминант творчества, — воплощения *романтического идеала и трагедии личности*, погибающей при столкновении с жестокой реальностью негармоничного мира. Показана самобытность Павловой в истории балетного театра, заключающаяся в том, что в эпоху изживающего себя академизма она вернула танцу одухотворенную выразительность эпохи *романтизма* и привнесла *трагизм и духовный мятеж*, выраженные средствами *психологизированной пантомимной пластики* и характеризующие дух времени артистки. Выявлена широта творческого диапазона Павловой, включающего *принципы классической школы хореографии XIX века* и *элементы реформированного русского балета начала XX века.*

5 В развитии английского и отечественного балета обозначено следующее включение наследия Анны Павловой:

а) Выявлено художественное alter ego Павловой в творчестве Роберта Хеллпмена как *взаимодополняемость танца и мимики, популяризация балета посредством кинематографа, трагическое миропонимание*, в творчестве Фредерика Аштона как *приоритет танца как средства балетной образности, пластическая выразительность, поэтическое мировосприятие.*

б) Представлено художественное alter ego Анны Павловой в творчестве Галины Улановой, включающее *лирико-романтическую направленность искусства, выражение философско-нравственных идей эпохи, утверждение красоты и свободы в духовной сфере, «бестелесность» и «кантиленность» танца, приверженность эстетике классического танца*

в) Обозначено художественное alter ego Павловой в творчестве Юлии Махалиной, основанное на таких сходных чертах, как *гуманистическое миропонимание, конфликтность реальности и духовной сферы, соединение трагизма и жизни утверждающего начала*

г) Показана общность творческого пути и художественного сознания Анны Павловой и Анастасии Волочковой, выраженная *в утверждении нового статуса артистки балета через индивидуальную гастрольную деятельность миссии пропаганды красоты танца в широких массах зрителей, разноплановости пластических стилей, воплощении идеала женственности, образующих форму личностного и творческого диалога.* Доказано, что современное проявление интереса к художественному наследию, судьбе и личности Анны Павловой, выявленное в творчестве Ю. Маха-



линой и А. Волочковой, свидетельствует об *актуальности* содержательной ценности ее искусства, подтверждает его *значимость* для современной исполнительской культуры и определяет статус Павловой *как артистки, перешагнувшей рубеж третьего тысячелетия*.

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ИССЛЕДОВАНИЯ.** Материалы диссертации могут быть использованы в теоретических работах по культурологии, философии, искусствознанию, балетоведению, при разработке курсов по теории и истории культуры и искусства.

**АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ.** Основные теоретические положения и выводы диссертации излагались автором в публикациях и выступлениях на Межвузовских научно-методических конференциях (Пенза, 2001, 2003), на II Международных Эрзинских чтениях (Саранск, 2001), в межвузовских сборниках научных трудов (Саранск, 2001, 2003), в ежегоднике кафедры культурологии «Феникс» (Саранск, 2001) и в материалах аспирантского семинара Diskursus (Саранск, 2002, 2003).

**СТРУКТУРА РАБОТЫ.** Настоящее исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии, приложений. Содержание работы изложено на 165 страницах. Список литературы включает 210 наименований.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** обосновывается актуальность темы исследования, раскрывается степень изученности, формулируются цели и задачи, определяются объект и предмет исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, ее методологическая база и структура.

В первой главе **«Исполнительское искусство как сфера проявления художественной интерпретации»** определяются основные подходы к изучению творческого наследия Анны Павловой.

В первом параграфе **«Исполнительство как теоретическая проблема»** рассматривается специфика исполнительского искусства, для осмысления которого диссертант дает обоснование природы искусства в целом на основе классификации С.П. Мамонтова, выделяющего: 1) теорию искусства *«объективного характера»*, когда художественный процесс детерминирован внешними обстоятельствами; 2) теорию искусства *«субъективного» характера*, ищущую его истоки в личности художника, и выявляющую *«комплексную природу искусства»*, основанную на связи с *«биологически врожденными инстинктами и с социокультурной потребностью»*.

Проблематика исполнительства рассматривается автором в соответствии с различными подходами. В рамках *семиотического подхода* исполни-

тельское искусство обозначается как *сверхлингвистическая семиотическая система, имеющая знаково-коммуникативную природу*. Произведение исполнительского искусства трактуется как *текст, т.е. знаковый комплекс*. В аспекте *философского и структурно-функционального анализа* исполнительское искусство представляется как *вторичная относительно самостоятельная художественная деятельность, заключающая в себе процесс конкретизации первичной художественной деятельности и связанная не созданием новых произведений, а с воссозданием того, что сочинено другим художником*. Исполнительство выполняет ряд *специфических функций (реализационную, репродукционную, реадaptационную, ретрансляционную)* по отношению к продукту первичного творчества.

Автор делает вывод, что *творческая сторона* исполнительского искусства проявляется в форме художественной интерпретации как *индивидуальной исполнительской трактовки продукта первичной художественной деятельности*. Художественная интерпретация отождествляется с *процессом активного созидания* и определяется *принципом новизны, нестандартности, своеобразия и обратимости*

В структуре художественной интерпретации выделяются четыре основных компонента: 1) *объект интерпретации* (художественная идея произведения автора); 2) *субъект интерпретации, или исполнитель'*; 3) *процесс интерпретации*, включающий стадии освоения первичной художественной идеи, создания исполнительской концепции и исполнения; 4) *продукт интерпретационной деятельности, или результат интерпретации*.

Диссертант представляет теоретическое обоснование понятия «художественное alter ego» как *сходную концепцию миропонимания и творческого сознания художников*, составляющих культурный диалог внутри искусства одной эпохи или современного искусства с прошлым. В рамках этой задачи рассмотрены понятия: «его» как «Я» (в переводе с латинского), определяемое как *духовный центр человеческой индивидуальности, относящейся деятельно к миру и к самой себе*; художественное «Я» как *духовный центр индивидуальности, миропонимание и творческое сознание художника*, выраженные в художественных образах; «alter ego» понимается в соответствии с переводом с латинского «второе я, близкий друг и единомышленник» и приведенной выше идеей А. Шюца, о том, что во взаимном восприятии друг друга один знает о другом в данный момент больше, чем другой знает о себе.

Во втором параграфе «Художественная интерпретация в процессе творчества исполнителя-танцора» рассматриваются особенности художественной интерпретации в хореографическом искусстве в связи с различными подходами к проблеме *поиска выразительного смысла движений*: 1) *отсутствие собственного выразительного смысла движений* (И.И. Соллертинский, Р.В. Захаров); 2) *существование собственного выразительного смысла движений* (О.А. Астахова, Г.Н. Добровольская, Ф.В. Ло-

пухов, Ю.И. Слонимский, М.М. Фокин). На основе данных подходов диссертант определяет два способа функционирования деятельности исполнителя-танцора:

1) *наложение выразительного смысла движения*, заданного автором-постановщиком, и смысла, создаваемого исполнителем, в результате чего возникает *новый смысловой вариант на основе прежнего*, а исполнитель активно проявляет собственные выразительные возможности, обнаруживая художественную интерпретацию;

2) *строгое следование* исполнителя заданному выразительному материалу, когда постановщик следит за правильностью исполнения.

*Образ в искусстве* рассматривается автором как *характерный для искусства способ преобразования различных явлений, а также как результат подобного преобразования, воплощенный в произведении*. Художественную интерпретацию в танцевальном искусстве автор рассматривает как *индивидуальную трактовку исполнителем хореографического образа*. В структуре художественной интерпретации в танцевальном искусстве диссертант выявляет: *хореографический образ* как объект интерпретации и продукт художественно-интерпретационной деятельности исполнителя; *исполнителя-танцора* как субъект интерпретации.

За основу определения понятия «хореографический образ» автор берет трактовку В.В. Ванслова, в понимании которого хореографический образ - танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроений, чувств, состояний, действий, проникнутых мыслью и находящихся свое проявление в особой системе выразительных движений человека.

Истоки образной выразительности танцевального искусства заключены в таких характерно-выразительных элементах, как *пластические мотивы* или *пластические интонации*, определяемых как *отдельные, целостные по смыслу движения*. Автор утверждает, что хореографический образ, создаваемый артистом балета, *не произволен*, а существует как раскрытие балетмейстерского замысла, воплощенного в *хореографическом тексте* как *совокупности последовательных танцевальных движений и поз, жестов и мимики*.

Образ в балетном искусстве автор исследует исходя из определения балета как синтетического искусства, объединяющего хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство, где центром является *хореография*. Основным носителем смысла балетного образа является *танец*. *Пантомима* относится к вспомогательным средствам создания хореографического образа. *Музыка* усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу. Существенную роль в создании балетного образа играет внешний облик героя: костюм, грим. Автор определяет требования к балетному костюму: 1) *социально-историческая конкретность*; 2) *выявление объемно-пластической структуры тела танцора*.

*Семантический* и *психологический* подходы обосновывают *индивидуальный* и *социально-культурный* характер интерпретации. К определяю-

щим факторам художественной интерпретации в танцевальном искусстве автор относит: а) *природно-физическую организацию артиста*; б) *технику танца и актерское мастерство*; в) *личность и мировоззрение исполнителя*; г) *влияние историко-культурной ситуации современной исполнителью эпохи*.

В третьем параграфе «Судьба и личность **Анны Павловой**» диссертант создает комплексную концепцию жизненного и творческого пути артистки в историко-культурном контексте серебряного века и анализирует ее личность в контексте русской ментальности.

В судьбе Анны Павловой выделены три линии: *житейская, личная, творчески-географическая*. Автором показана как *предуготовленность* Павловой к судьбе такого рода, обусловленная ее талантом и способностью преодолеть стереотипы русского общества, так и *зависимость* ее биографии от своеобразия исторической эпохи, приоритета культа творчества и индивидуализма серебряного века. Отмечена как *общность* биографии Павловой с судьбами ее современников Н.Г. Легата, Н.В. Трухановой, М.М. Фокина в *эмиграционном характере жизни*, так и *индивидуальная конфигурация ее жизненного пути*. Среди фигур, оказавших влияние на судьбу Павловой, автор выделяет русского антрепренера С.П. Дягилева. Диссертантом зафиксировано основное противоречие судьбы Павловой: *триумф* великой танцовщицы, покорившей мир, и *трагедия* вынужденной эмиграции, подчинения сложной системе контрактов, дефицита радости простого бытия, отказа от собственных детей, отсутствия возможности постоянного общения с матерью, смерти на чужбине. Выявлена противоречивая роль Виктора Дандре, с одной стороны, *способствовавшего артистической карьере балерины*, с другой — *косвенно виновного в ее безвременной кончине*.

Рассматривая личность Павловой в контексте русской ментальности, за основу ее характеристики диссертант принимает типологию Н.О. Лосского и Н.А. Бердяева, выделяющих: 1) *религиозность*; 2) *способность к высшим формам опыта*; 3) *чувство и волю*; 4) *свободолюбие*; 5) *народничество*; 6) *сочетание доброты и жестокости*; 7) *даровитость*, и заключает, что личность артистки явилась *адекватной* русской ментальности и отразила ее антинормии.

Констатируя *многомерность внутреннего мира* Анны Павловой, диссертант выделяет такие качества, как *сила воли, серьезность, феноменальное упорство и работоспособность, целеустремленность и высокий творческий тонус, отсутствие тщеславия, простота, особая душевность, исключительное благородство*. К отличительным особенностям в мировоззрении балерины автор причисляет *стремление к успеху, мыслившееся как духовное и творческое совершенство, интерес к философскому осмыслению искусства*.

В четвертом параграфе «**Историко-культурный контекст серебряного века и творчество Анны Павловой**» автор представляет философское осмысление творчества Анны Павловой в историко-культурном контексте

ее эпохи. Автор заключает, что творчество Павловой, при всей субъективности, выражало объективную суть русской действительности и культурного сознания серебряного века, что позволяет *вписать его в историко-культурный контекст России рубежа XIX-XX веков*. Итоги исследования представлены диссертантом в виде следующих выводов:

1) Анна Павлова принадлежала к поколению русского культурного ренессанса и участвовала в его движении. Искусство Павловой *было рождено русской действительностью начала XX века, с предельной силой выразило и исчерпало себя в эпоху между революциями 1905 и 1917 годов*.

2) Историко-культурные реалии серебряного века *оказали влияние на формирование творческих принципов и миропонимания балерины и отразились на тематических доминантах ее интерпретационных решений*. Среди политических факторов, повлиявших на направленность творчества Павловой, автор выделяет *революцию 1905-1907 годов, период реакции после 1905 года*.

3) Основные тенденции культурного ренессанса проявились в творчестве Анны Павловой в форме *устремления к свободе творчества, в его интегративном стиле, переносе деятельности в сферы вне искусства, выделения приоритета области духовного, в культурной утонченности, выражении настроения упадочности*.

4) Творческое амплу Павловой как *классической танцовщицы неvirtуозного типа*, не вписывающейся в полной мере в каноны академической школы, искусство которой включало *воздушность и порывистость танца*, а также элементы *психологизированной пантомимной пластики*, определяет ее особое место в балетном театре начала XX века. Наряду с воплощением достижений русской хореографии XIX века, отмечена значительная роль Павловой *в новаторских поисках М. М. Фокина в достижении единства художественного образа*.

5) Павловой заимствованы основополагающие принципы и дух свободного танца А. Дункан: многие миниатюры («Бабочка», «Стрекоза», «Калифорнийский мак») балерина сочиняла *в жанре хореографической мелодекламации, сочетая классический танец со свободной пластикой*.

6) Творчество Анны Павловой *адекватно менталитету русской культуры серебряного века*. В искусстве Павловой автор выделяет такие тематические доминанты, смыкающиеся с художественными идеями ренессанса, как *романтический идеал Вечной женственности, тоска по ускользающей гармонии, трагедия личности, ищущей гармонию души в неустроенном мире, краткость счастья*. Вместе с тем, выражение краткости счастья у Павловой становилось темой *борьбы за счастье и бессмертия прекрасного*. Содержание искусства Павловой совпадало в своей идейной основе с гуманистическими воззрениями крупнейших представителей культурного ренессанса М. Горького, Н.А. Бердяева, А. Белого, А.А. Блока, А.П. Чехова.

7) Пересечения творчества Анны Павловой с творчеством актрис М.Н. Ермоловой, В.Ф. Комиссаржевской, А.Г. Коонен, певца Ф.И. Шаляпина выразились *в обнаженном нервном воплощении современных жизненных коллизий начала XX века, в трагедийном масштабе образов.* Романтизм танца Павловой соотносим с романтикой искусства И.А. Бунина, И.И. Левитана, В.А. Серова, С.В. Рахманинова.

Во второй главе «Реминисценция художественного **«Я» Анны Павловой»** диссертант представляет концепцию художественного "Я" Павловой и его проявления в зарубежной и отечественной исполнительской культуре.

В первом параграфе «Художественное «Я» Анны Павловой» автор осмысливает творческую личность и миропонимание балерины, интерпретационные мотивы, обращаясь к балетным образам Никии («Баядерка»), Жизели («Жизель»), Армиды («Павильон Армиды»), Сильфиды («Шопениана»), Китри («Дон Кихот»), «Умирающего лебедя».

Итоги исследования автор формулирует в виде следующих выводов:

1) В ряду составляющих творческой личности Павловой выявлены следующие особенности: *а) индивидуальная техника танца; б) широта жанрового диапазона; в) одухотворенность и вдохновенная музыкальность; г) актерская выразительность; д) художественная интерпретация; е) владение приемами пластической драмы и символикой классического балета.*

2) Характерной чертой художественного сознания Павловой явилось *романтическое и трагическое восприятие личности*, детерминировавшее такие тематические доминанты, как *воплощение романтического идеала и трагедии личности, погибающей при столкновении с жестокой реальностью негармоничного мира.*

3) Воспринимая искусство Павловой как возрождение *романтизма*, следует подчеркнуть его *современность*, состоявшую в выражении *трагического надлома и стихийного порыва духа*, характерных для атмосферы времени артистки. *Романтический идеал* Павловой, где возникает поэтическая мечта, становящаяся реальнее действительности, отличался от романтического идеала прошлого, когда мечта и действительность, соприкасаясь, существовали порознь.

Обобщая культурфилософское содержание искусства Павловой, диссертант заключает, что все идеи ее творчества связаны с судьбой человека и судьбой мира: *мира на краю величайших катаклизмов и личности, предчувствующей его гибель и неразрывно с ним связанной.* Постановка темы о личности и способы ее разрешения *совершенно исключительные*: Павлова затрагивает не статику глубины человеческой сущности, а *динамику ее движения*, изображая игру человеческих страстей.

Во втором параграфе «Проекция творчества Анны Павловой на зарубежное хореографическое искусство» диссертант рассматривает художественное и педагогическое наследие Анны Павловой в контексте вли-

яния на зарубежную танцевальную культуру и выделяет три аспекта. **Во-первых**, значительный вклад Павлова внесла в *возрождение интереса к балетному театру в Австралии, Аргентине, Бразилии, Великобритании, Голландии, Мексике, США, Франции, Японии*. **Во-вторых**, выявлен вклад в *возрождение интереса к национальному танцу в Индии*. Автор отмечает создание танцев и балетов на индийские темы: «Фрески Аджанты», «Радха и Кришна», «Индусская свадьба», постановка которых была осуществлена по инициативе и при участии Павловой с помощью индийского танцовщика Удай Шанкара. Анна Павлова пробудила интерес к танцу у Менаки (Лейлы Сокхей) и у Рукмини Дэви, которые стали давать публичные представления и вскоре обрели многих учеников и последователей. **В-третьих**, непреходящее значение имела артистическая и педагогическая деятельность Анны Павловой для **английского балетного театра**.

Отмечая *весомость педагогического наследия* Павловой в Англии и рассматривая в качестве доминанты педагогической концепции пробуждение творческого начала через: 1) воспитание артистической наблюдательности; 2) психологическое понимание и чувство образа; 3) художественную интерпретацию, автор приходит к выводу о том, что наследие Павловой выразилось в создании *образца танцевального искусства*, определившего профессиональный путь многих представителей зарубежного искусства: американских хореографов Э. Тюдора и Р. Пэдж, деятелей английского балета Ф. Аштона, Н. де Валуа, А. Марковой, Л. Соколовой, Р. Хелпмена.

К основным отличительным чертам исполнительского стиля английских балетных актеров следует отнести *лиризм, музыкальность, «классичность»*, вызванные бережным отношением к традициям, в основе которых лежали достижения Павловой: эстетические принципы, художественный язык и формы искусства балерины.

Автор определяет *художественное alter ego* Павловой, выявляя в творчестве **Роберта Хелпмена** *взаимодополняемость танцевальной и мимической сторон роли, использование кинематографа для воплощения и совершенствования танцевального мастерства, трагическое миропонимание*; в творчестве **Фредерика Аштона** — *признание танца как высшей формы выразительности в балете, пластическую выразительность и поэтическое мировосприятие*.

Обращение к творчеству Павловой явилось доказательством преемственности идей балерины и определило ее статус как *артистки, наследие которой органической частью вошло в развитие английского балетного театра*.

В третьем параграфе «**Традиции Анны Павловой в отечественной исполнительской культуре**» диссертант рассматривает актуальность наследия Павловой в отечественном балетном театре, выявляет сходные аспекты миропонимания и творческого сознания ее преемников.

Автор выделяет несколько направлений диалога Анны Павловой и Галины Улановой:

1) *Лирико-романтическая направленность искусства.* Уланова восприняла от Павловой романтическое ощущение значительности человеческой личности. При этом искусство Улановой связано с новым воплощением романтизма, характерного для 20-30-х годов XX века, - с *«романтическим реализмом»* как особенностью поэтичности ее танца, выраженной в воплощении реальных человеческих чувств.

2) *Выражение философско-нравственных идей эпохи.* Созвучность внутреннего строя искусства Улановой ее современности автор усматривает в его *исполненности подлинным мужеством и созвучии с гуманистической философией середины XXвека.*

3) *Приверженность эстетике классического танца.* Особое историческое значение Галины Улановой диссертант видит в том, что она сумела показать ценности классического балета, которые подвергались сомнению в эпоху острых дискуссий и реформ 20-х годов XX века. Как сходные особенности танца Павловой и Улановой автором выделены «бестелесность» и «кантиленность».

4) *Индивидуальная трактовка роли.* Автор обнаруживает как *сходную суть интерпретации, выраженную в стремлении к достижению свободы в духовной сфере, в поиске и утверждении Красоты, спасающей мир* (по утверждению Достоевского), так и *неповторимость исполнительской трактовки, воплощенную в образах Сильфиды и Жизели.*

Диссертантом выявлены следующие биографические и творческие параллели Анастасии Волочковой и Анны Павловой: 1) *сходная модель жизнеустройства и поведения;* 2) *утверждение сольной гастрольной деятельности;* 3) *популяризация балета и стремление сделать красоту танца достоянием массового сознания;* 4) *разноплановость пластических стилей;* 5) *воплощение идеала женственности.*

Диссертант утверждает, что Анастасия Волочкова, подобно Павловой в начале XX века, явилась *новым явлением для современного этапа культуры России*. Сегодня, в период своего творческого расцвета, Волочкова, подобно Павловой, деятельность которой вошла в систему мировой гастрольной индустрии, ведет жизнь гастролерши. Явление Волочковой близко феномену Павловой, имя которой обозначило суверенную художественную территорию, которая расширялась сначала в Маринском театре, затем за рубежом.

Общность смысловых компонентов искусства и миропонимания Анны Павловой и Юлии Махалиной заключается в следующих положениях:

1) *Гуманизм мировоззрения.* Отражая *духовную жизнь человека, творческая концепция Махалиной акцентирует величие человеческого духа, преобразование мира и человека в духовном плане, выражение идеальной стороны внутренней жизни души*



2) Два основных принципа, определяющих характер образного отражения духовной жизни личности: *конфликтность реальности и духовной сферы, бинарность* образной системы, выражающей *трагическую безысходность* и *жизнеутверждающее начало*.

Наряду со сходством смысловых уровней, автором выявлен *индивидуальный взгляд на интерпретацию роли*. Если для Павловой было значимо одухотворенно-чувственное, то для Махалиной - *рационалистическое* начало, воплощенное в партии Жизели.

Автор приходит к выводу о том, что художественное наследие Анны Павловой как феномен эпохи серебряного века входит органической частью в различных пропорциях в сложный конгломерат *современной* культурной жизни России, воспринято *отечественной исполнительской культурой*. На современном этапе актуализирован образец личности и творчества Павловой, продолжена ее традиция *собственного истолкования классических партий в соответствии с веяниями времени*.

В заключении диссертации автор, обобщая результаты исследования, утверждает, что проблема художественного alter ego Анны Павловой имеет *самостоятельное, исключительное* значение в изучении культурфилософских вопросов становления творческой личности.

В результате культурологического дискурса автор резюмирует, что Анна Павлова - не только танцовщица, она как личность вместила в это понятие разные времена и вошла в зарубежную культуру первой половины XX века *полноценной школой танца*, в современный мир отечественной культуры - *образцом танцевального искусства, многоуровневыми теоретическими положениями в области пластики, духовным осмыслением противоречий внутреннего мира человека*. Это доказывает преемственность ее наследия и является объяснением факта *вневременной значимости и актуальности* художественных идей и личности Анны Павловой.

**В приложении 1** представлен хронограф жизни и деятельности Анны Павловой.

**В приложении 2** - иллюстративный материал жизни и творчества Павловой и ее преемников.

### **Основные положения и выводы диссертации изложены автором в следующих публикациях:**

1. Интерпретация выразительного смысла движений // Уникальность и универсализм творчества С.Д. Эрзи в контексте современной культуры: Тез. докл. II Междунар. Эрзинских чтений (к 125-летию со дня рождения). - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2001. - С. 115.

2. О влиянии творчества Анны Павловой на русское балетное искусство // Актуальные проблемы современного строительства: Материалы

Всероссийской XXXI научно-технической конференции. — Пенза: ПГАСА, 2001.-С. 154.

3. Балетные образы Анны Павловой в изобразительном искусстве начала XX века // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. II. - Саранск: СВМО, 2001. - С. 276.

4. Художественная интерпретация в исполнительском творчестве Анны Павловой // Феникс. Ежегодник каф. культурологии МГУ им. Н.П. Огарева. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2001. - С. 200.

5. Художественный мир Анны Павловой в контексте культуры серебряного века // DISKURSUS-III: Материалы аспирантского семинара. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. - С. 26.

6. Личность Анны Павловой в контексте русской ментальности // DISKURSUS-IV: Материалы аспирантского семинара. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. - С. 36. (в соавтор.)

7. Проекция творчества Анны Павловой на английский балетный театр // Гуманитарные науки: в поиске нового: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. И. - Саранск: Ковылк. тип., 2003. - С. 159-163.

Смирнова Веста Николаевна

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ALTER EGO АННЫ ПАВЛОВОЙ

Специальность: 24.00.01 -теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Подписано в печать 22.03.2004. Формат 60x84/16.

Бумага офсетная. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. 1,05 Уч. изд. л. 1,125. Тираж 100 экз.

Заказ № 32.

Издательство ПГУАС.

Отпечатано в цехе оперативной полиграфии ПТУАС.

440028. г. Пенза, ул. Г. Титова, 28.



№ - 7282