

Е.А. ЧИГЛИНЦЕВ

«ШЛИМАН АНТИЧНОЙ ХОРЕОГРАФИИ» АНТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

16 апреля 1978 г. Москва, Большой театр. Финал сценического действия: скрежещут тормоза, и 26-метровый шарф, протянувшийся через всю сцену, опутывает, опутывает танцовщицу в своеобразный кокон... И темнота. А потом — тридцать две минуты овации...

Это первое представление в нашей стране балета Мориса Бежара «Айседора», поставленного специально для Майи Плисецкой. Одна всемирно известная балерина станцевала светлую и трагическую судьбу другой. И хотя к тому моменту американской танцовщицы уже полвека не было в живых, ее идеи были сильны и актуальны, а сама личность привлекала как никогда большое внимание¹.

Дункан известна в мире хореографии как один из создателей танца модерн. Она считала, что необходимо вернуть танцу «ту античную (курсив мой — Е.Ч.) естественность и простоту, которые свидетельствуют о его высоком надземном происхождении»². Сама эпоха рубежа XIX и XX вв., эпоха надлома и разрыва, толкает А. Дункан к поиску гармонии, которая «видится в прошлых эпохах», а именно — «в античном синкретизме»³. И даже собственную жизнь она описывает именно с точки зрения влияния на нее древних греков⁴, правда, в весьма ироничном ключе⁵.

¹ Вот что о Дункан писала в конце 1970-х гг. авторитетный балетный критик «Нью-Йорк таймс» А. Киссельгоф: «...Никто из американских актеров и актрис не возбуждает такого интереса и любопытства во всем мире, как эта известная танцовщица...» (Цит. по: *Блэйер Ф.* Айседора: Портрет женщины и актрисы. Смоленск, 1997. С. 7).

² См.: Айседора. Гастроли в России. М., 1992. С. 155.

³ *Добротворская К.А.* Феномен Айседоры Дункан // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. Л., 1991. С. 117.

⁴ См.: *Daly A.* Done into Dance: Isadora Duncan in Amerika. Bloomington, 1995. P. 92.

⁵ См.: *Дункан А.* Моя жизнь // Айседора Дункан. Киев, 1990. С. 99, 167, 207. К.С. Станиславский зафиксировал один из рассказов Айседоры: «Говорят, что я копирую греческие вазы. Какая чушь! ...Правда, я люблю Грецию, мечтаю

Изначально «античность» Дункан была предельно условной⁶, она лишь мечтает о сотворении «танца будущего» как результате «всего того развития, которое человечество имеет за собой»⁷. И только в Европе ей удастся увидеть воочию памятники античности и прочесть увлекательные, восторженные, эмоциональные описания античных скульптур влюбленного в классическое искусство очевидца — Винкельмана⁸, благодаря трудам которого «Европа полностью погрязла в неоклассицизме»⁹. Дункан восприняла суть его стиля, метода общения с античным наследием, стремление соответствовать его духу и форме. В этом смысле возможное подражание греческим образцам, которое проповедовал Винкельман, сопрягается и с герменевтическими изысканиями современника Дункан — Дильтея, и со взглядами сторонника «антропологической» школы в мифологии Эндрю Лэнга¹⁰, и с творчеством О. Родена, давшего ярчайший пример рецепции духа античной скульптуры. Для Дункан именно он, Роден, открыл иную сторону природы: природа всегда прекрасна¹¹.

Греция продолжала манить к себе. И мечта, наконец, осуществляется. Страницы воспоминаний об Афинах, написанные Дункан спустя 20 лет, полны все того же нескрываемого восторга увиденным и выполнены в духе Винкельмана¹². В надежде глубоко постичь греческую традиционную культуру она вместе со своими братьями и сестрами стала совершать солнцепоклоннические ритуалы на ступе-

о ней. Вероятно, она засела в моей душе, и вот теперь — это душа *моя* (курсив К.С. Станиславского — *Е.Ч.*) и сказывается в танцах». (*Станиславский К.С. Из записных книжек. В 2-х тт. Т. II. 1912–1938. М., 1986. С. 49.*)

⁶ В.А. Вязовкина предлагает некую метафору, сравнивая новый «античный» танец Дункан с *изломанным* меандром, что было не позволительно в античности. См.: *Вязовкина В.А. Линии модерна в Петербурге и Москве: Анна Павлова и Айседора Дункан // Феномен Петербурга. СПб., 2001. С. 356.*

⁷ *Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан. Киев, 1990. С. 24.*

⁸ См.: Возникновение германского антиковедения XVIII – первая половина XIX в. Казань, 1991. С. 10.

⁹ См.: *Базен Ж. История истории искусств от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 79.*

¹⁰ См.: *Ланг Э. Мифология. М., 1901. С. 42. Ср.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 24.*

¹¹ См.: *Daly A. Op. cit. P. 95.*

¹² *Дункан А. Моя жизнь. С. 91-93.*

нях античных храмов¹³. Сама она утверждала, что основала новый стиль танца, в котором чувствовала способность исполнять греческие танцы так же красиво, как это делалось в прежние времена¹⁴. Суть этого нового стиля определяется единством природного и эстетического, поскольку древние греки через танец, как считала Дункан, «переводили природу в искусство, а искусство в природу»¹⁵.

Однако вывод Дункан разрушителен для ее отношения к античности: «И внезапно мне показалось, словно все наши мечты рассеялись, как прекрасная химера, и мы ничем не отличаемся, да никогда бы и не смогли отличаться от современников. Нам не свойственны чувства древних греков»¹⁶. Но публике и части доброжелательно настроенных критиков это как раз представлялось подлинным воплощением античности. Так, известный балетный критик В. Светлов утверждал, что все движения и жесты Дункан были заимствованы из античной хореографии. А сама «мисс Дункан не больше и не меньше, как Шлиман античной хореографии. Она восстанавливает, реставрирует, возрождает античные греческие танцы»¹⁷. Противоречивость ситуации в том, что сама Дункан понимала: все это не имеет прямого отношения к исконной античной Греции¹⁸. «Я подпитываюсь от греческих источников, но не занимаюсь реконструкцией греческого танца. Это заставляет меня интерпретировать...»¹⁹.

Пожалуй, наиболее точно уловил смысл того, что явила Дункан миру в качестве «новой формы искусства», Э. Старк, который предложил своеобразный афоризм: «Если архитектура — замершая музыка, то совершенно справедливо было бы уподобить и искусство Дункан музыке, принявшей живую пластическую форму»²⁰. Таким

¹³ Позже подобное действие было перенесено А. Дункан на сцену. См.: *Розанов В.В.* Сумерки просвещения. М., 1990. С. 331.

¹⁴ См.: *Daly A.* Op. cit. P. 92.

¹⁵ См.: *Ibid.* P. 100-101.

¹⁶ *Дункан А.* Моя жизнь // *Дункан А.* Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин: Воспоминания // *Дести М.* Нерассказанная история. М., 1992. С. 85.

¹⁷ См.: *Светлов В.* Дункан // Айседора. Гастроли в России. С. 49.

¹⁸ См.: *Дункан А.* Моя жизнь. Моя Россия... С. 207-208.

¹⁹ *Daly A.* Op. cit. P. 100.

²⁰ *Старк Э.* Айседора Дункан // Айседора. Гастроли в России. С. 191. Он полемизирует с теми, кто считает единственной ее заслугой «возрождение ан-

образом, античное наследие, пропущенное через индивидуальность, через социально-культурную среду, окружавшую танцовщицу, становилось объектом рецепции, которая представляла собой имитацию, конструирование в современных условиях *всякий раз нового образа античности*, который, в свою очередь, был лишь внешним выражением глубинной сути «новой формы искусства», объединившей природу человека и его эстетические устремления.

Так родилось искусство А. Дункан, предназначенное первоначально для избранных — артистов, скульпторов, художников, музыкантов²¹, а затем — для широкой публики.

Поездки в Россию показательны для понимания места Дункан в мировом искусстве. Историк балета Е. Суриц подчеркивает, что надо различать два периода в восприятии ее искусства в России: гастроли до первой мировой войны и приезд и открытие школы в 1921 г.²² В.В. Розанов категорично утверждает связь искусства Дункан с новой цивилизацией и «великой революцией», знаменующей в мире умирание старого и рождении всего нового²³. Конечно, под «великой революцией» нельзя буквально понимать то, что произошло через несколько лет в России и в какой-то степени перевернуло жизнь самой Дункан. Тем не менее, именно в России ее многочисленные искания вдруг оказались в русле движения художественной мысли первых полутора десятилетий XX в., а потому нашли понимание у многих деятелей культуры, нацеленных на новаторство.

Однако в качестве мощной доминирующей силы, воздействовавшей на жизнь и творчество Дункан, все более выступает честолюбивое стремление донести свой танец до масс. Осмысливая греческое искусство, А. Дункан подчеркивала, что «оно было и вечно будет искусством всего человечества», понятным всей планете²⁴. Вот

тичной пляски», и, напротив, ставит в заслугу Дункан понимание, что тело человека — «превосходный, отлично звучащий инструмент... и если при посредстве его передавать в пластическом виде музыкальные образы, можно достичь оригинальных, новых и вполне художественных результатов...». — См.: *Старк Э. Айседора Дункан // Айседора. Гастроли в России. С. 190-191.*

²¹ См.: *Дункан А. Моя жизнь. Моя Россия... С. 68.*

²² См.: *Суриц Е. Причины успеха — разные // Балет. 1994. № 5. С. 36.*

²³ См.: *Розанов В.В. Сумерки просвещения. С. 334.*

²⁴ *Дункан А. Танец будущего. С. 21.*

откуда стремление обучить своей системе множество детей: «Моим намерением было обучить тысячу детей для участия в великих празднествах Диониса на стадионе»²⁵.

Единственную возможность для реализации своих честолюбивых замыслов уловила она в революционной России, куда ее, разочарованную в творческих потенциях Запада, непреодолимо тянуло. Дункан позже рассказала об этом Мэри Дести, а та опубликовала эти рассказы уже после гибели танцовщицы²⁶. Не менее подробно о побудительных мотивах отъезда Айседоры в советскую Россию рассказывает ее приемная дочь Ирма Дункан: «Я ищу духовного убежища. Пожалуй, я еду в Россию, чтобы осуществить единственную мечту своей жизни — иметь свой собственный театр, собственный оркестр, публику, которой не придется покупать билеты, и много учеников, которые не будут платить за обучение»²⁷. И ни слова об античности, о греческом наследии. На смену греческому мифу в жизни Айседоры Дункан приходит миф советский.

Здесь, в Советской России, наиболее ярко и проявились все противоречия и слабости творчества А. Дункан. Ей приписывается не больше не меньше как попытка остановить «процесс вырождения человечества» через своеобразную систему воспитания детей, и сама она декларирует: «Я хочу, чтобы рабочий класс за все свои лишения... получил бы высшую награду, видя своих детей бодрыми и прекрасными». А для этого Дункан готова отречься от любви к античности. «Если прежде мое искусство было связано с фризами и вазами, с тем хоровым нарядным началом, которое было заложено в античном танце, то теперь оно опирается и исходит из чувства ритма трудовых движений. То, что я взяла и беру у рабочих, - их радостное чувство, возникающее из ритма труда, я возвращаю им в пляске»²⁸.

Вторя А. Дункан, руководство Института социальной гигиены Наркомздрава РСФСР в 1926 г. подчеркивало: «Буржуазия Запада

²⁵ Дункан А. Моя жизнь. С. 212.

²⁶ Desti M. The untold story. The life of Izadora Duncan 1921–1927. NY., 1929.

²⁷ Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции. М., 1995. С. 246-247.

²⁸ Отзывы и впечатления об искусстве Айседоры Дункан и ее студий. Омск, 1930. С. 5, 2.

использовала идеи искусства Дункан, как одно из средств развлечения. Пролетариат применит их, как одно из средств преобразования жизни на началах свободы и правды»²⁹. Идеи свободного, естественного танца будущего, восходящие к античной традиции, претерпевают явную метаморфозу, в основе которой — кризис личностного начала в творчестве Дункан. Простота движений, естественность поз, прекрасная классическая музыка, одухотворенность, основанная на широком эстетическом самообразовании, глубокое постижение прекрасного и художественное подражание этой вечной красоте — вот что завораживало в творчестве А. Дункан образованную европейскую публику, пришедшую уже к модернистскому, ассоциативному и синтетическому восприятию современного искусства.

Но естественная усталость, накопленная годами, кризис, связанный с гибелью детей, утратой жизненных ориентиров, мытарствами времен войны, потеря формы — все это делает явными убогость хореографического языка, его однообразие и техническое несовершенство. Трагичность положения А. Дункан определялась тем, что она приехала в Россию, находясь на перепутье от большой артистки к большому педагогу в будущем, в связи с чем известный театральный критик А. Эфрос замечал в 1921 г.: «она хочет все еще больше, нежели уже может»³⁰. Об этом же свидетельствуют многочисленные газетные публикации, последовавшие после нашумевшего выступления А. Дункан в Большом театре на концерте в честь четвертой годовщины Октябрьской революции³¹.

А тиражирование в многочисленных студиях, где царил эпитонство, отсутствовал тот духовный багаж, которым обладала А. Дункан, вело к еще большему упрощению техники и к вырождению. Дункан прекрасно понимала, что успех ее танца основан на ее собственном духовном потенциале и умении перевести его в зримую форму через простые движения тела. И, предвидя многочисленные подражания, специально подчеркивала: «Вот откуда является этот жест. А подражатели будут копировать именно этот самый жест, а не

²⁹ Там же. С. 5.

³⁰ См.: Айседора. Гастроли в России. С. 228-229.

³¹ См.: Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан... С. 73-75, Айседора Дункан. Программа. Пг., [б. г.]. [5 н. н. стр.].

природу, откуда он взят...»³². Именно так и происходит. Балетный критик Аким Волынский, всегда с уважением относившийся к А. Дункан, в журнале «Жизнь искусства» за 1922 г. высказывается бескомпромиссно: «...дети бегают по сцене... с пустым напряжением глазенок, бестолково размахивая худыми ручками... Впечатление совершенной мертвенности всего происходящего»³³.

И тогда громче звучали конъюнктурные идеологические лозунги, которые прямо вели к вульгаризации. Появлялись комплиментарные отзывы о самой Дункан: «Есть художники, искусство которых волнует, как рев революционной трубы. Такова — Айседора Дункан» (П. Коган, президент государственной Академии художественных наук)³⁴, и о ее последователях: «Само существование студии с ее революционной тематикой и трактовкой, на фоне консервативно-реакционного классического балета, является бесспорно, колоссальным завоеванием на фронте пролетарской культуры» (Грузинский, начальник Ташкентского дома Красной Армии)³⁵, и о реформаторском потенциале ее системы³⁶. Как видим, принцип душевного постижения античности выхолощен полностью; хотя танец как экстатическое действие внешне продолжает присутствовать в творчестве Дункан, но с уходом античной тематики из него исчезает и то необузданное дионисийское начало, которое и создало феномен Айседоры. Трагедия Дункан заключается как раз в том, что она, гениально выразив в своем искусстве эстетический идеал эпохи модерна³⁷, в собственной творческой судьбе отразила известную тенденцию «омассовления» культуры, и, по сути, стала жертвой ее.

Но как всякий талантливый человек, Айседора Дункан «подала» эту вульгаризацию как божественное откровение или, по крайней мере, как королевский дар человечеству. А это, как известно, — удел действительно выдающихся личностей.

³² См.: *Станиславский К.С.* Из записных книжек. Т. II. С. 49.

³³ Цит. по: *Ончурова Н.* Московская студия Дункан // *Балет.* 1993. № 1-2. С. 46.

³⁴ Отзывы и впечатления об искусстве Айседоры Дункан. С. 2.

³⁵ Там же. С. 16.

³⁶ См.: Там же. С. 14.

³⁷ См.: *Добротворская К.А.* Феномен Айседоры Дункан. С. 126.