

УДК 793.3

DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016

Перформанс в творчестве Айседоры Дункан как способ достижения аутентичности

Фомченко Елена Владимировна

Преподаватель хореографии,
Детская школа искусств им. В.В. Знаменского,
аспирант кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии,
Тюменский государственный институт культуры,
625003, Российская Федерация, Тюмень, ул. Республики, 19;
e-mail: helenshape@mail.ru

Захарова Людмила Николаевна

Доктор философских наук, профессор,
профессор кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии,
Тюменский государственный институт культуры,
625003, Российская Федерация, Тюмень, ул. Республики, 19;
e-mail: zaharova40@mail.ru

Аннотация

Особенности творчества Айседоры Дункан, связанные с новаторством и обращением к древним формам культуры, оказали влияние на художественную жизнь Европы и России. Приверженность к идее синтеза искусств приближала творчество А. Дункан к синкретизму, лежащему в основе мировоззрения и культуры человека первобытных эпох, традиционного общества. Такая же тенденция наблюдалась и в футуристических перформансах. Творчество художников-футуристов, дадаистов, сюрреалистов, символистов влияло на внутренний мир человека, его философское осмысление. Хореографический перформанс Дункан выразился в формировании новых способов выражения действительности посредством пластики человеческого тела. Стремление быть ближе к природе, естественности, непосредственности привнесло аутентичные нотки в искусство танца, определив новые пути развития хореографии; утверждалась новая идеология искусства, оказавшая влияние на балет, драматический театр, пластический театр, а также современный танец (контемпорари). А. Дункан через аутентичное действие разрушала устоявшиеся каноны, идеалы, стереотипы, создавая новое творчество – перформативное действие, меняющее восприятие искусства танца, отвечающее на кризис в искусстве и обществе.

Для цитирования в научных исследованиях

Фомченко Е.В., Захарова Л.Н. Перформанс в творчестве Айседоры Дункан как способ достижения аутентичности // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. № 5А. С. 141-147. DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016

Ключевые слова

Перформанс, А. Дункан, аутентичность, ритуал, танец, хореография.

Введение

Тенденции обращения к простым древним формам культуры в кризисные моменты были замечены и исследованы учеными. Например, отечественный философ А.С. Ахиезер, исследуя процессы архаизации, дал им такое определение: «архаизация означает следование культурным программам, исторически сложившимся в пластах культуры, сформировавшихся в более простых условиях и не отвечающих сегодня возрастающей сложности мира, характеру и масштабам опасностей. На кризис люди отвечают возвратом к старым идеям, т. е. архаизация выступает как форма регресса» [Ахиезер, 2001, 89].

Российский социальный философ Ч.К. Ламажаа разработала социально-философскую концепцию архаизации общества, обосновав взаимосвязь диалектических социальных процессов модернизации и архаизации. По ее мнению, обращение общества к прошлому культурному опыту, попытки вернуть старые архаические программы в условиях кризиса реформирования и модернизации происходят как стихийный, нерелексируемый процесс, как социальный механизм, обеспечивающий адаптацию и развитие социума [Ламажаа, 2010].

Философия творчества Айседоры Дункан

Многие исследователи дают оценку творчества А. Дункан с позиции новаторства: «Творчество Дункан оказалось созвучным эпохе, ее духу, стилю, эстетическим идеям рубежа XIX-XX вв. <...> Ее называли революцией в искусстве, о ней писали и спорили художники, поэты, музыканты, режиссеры, скульпторы» [Добротворская, 1992, 3]. Творчество Айседоры Дункан было проникнуто более интересом создания нового мироощущения, нового человека, нежели придумыванием новых движений и па. Современники увидели в ней «первую ласточку того артистического человечества, о котором мечтали Вагнер и Ницше» [Сироткина, www]. Но также в ее творчестве возможно проследить нить связи с прошлым культурным опытом человечества.

Танец А. Дункан можно было сравнить с пляской, а мироощущение назвать радостным, дионисийским, плясовым. Называя свой танец «пластическим», «освобождением от условностей», Дункан провозглашала новое свободное современное искусство, где «аутентичность» являлась важным критерием оценки ввиду отсутствия технического и стилевого единства. Появился танец, отличавшийся от балета, названный «свободным», «пластическим». Под аутентичностью подразумевалось то, что танец должен быть «настоящим», непосредственным, естественным, приближенным к природе, выражающим дух свободы. В выражении архаичности, взаимосвязи с природой, природной силы свободного духа значительная роль отводилась импровизации. Свобода исполнения, подобно движениям дикаря, живущего в теснейшей связи с природой, выражение в танце высших эмоции, божественного начала человека рассматривались как синонимы аутентичности. «Дункан хотела приблизить приход свободного и счастливого человечества; она обращалась не только к эстетическим чувствам своих современников, но и к их егеническим помыслам, говорила о “красоте и здоровье женского тела”, “возврате к первобытной силе и естественным движениям”, о “развитии совершенных матерей и рождении здоровых детей”» [Там же]. В ритмизированных

движениях и звуках ощущалась и передавалась сакральная атмосфера. Фридрих Ницше так говорил о происхождении поэзии: «С помощью ритма человеческая просьба должна была глубже запечатлеться в памяти богов, после того, как заметили, что человек лучше запоминает стихи, чем бессвязную речь, равным образом рассчитывали с помощью ритмического отстукивания быть услышанными на более далекие расстояния; ритмизированная молитва, казалось бы, быстрее доходила до слуха богов» [Ницше, www]. Очевидно, это касается и движений: организованные с помощью ритма движения экстатического танца также представляли разновидность, молитвы, обращенной к божеству. Сам же ритм неразрывно связан с музыкой и движениями тела.

Тенденция возврата к древним пляскам, передача природных инстинктов, ощущений, проявление божественного являлись предметом философского осмысления танцев Дункан современниками. Глубоко эмоциональный, личный танец воспринимался как пляска-экстаз, пляска-импровизация, символисты увидели в ней современную вакханку. «Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом» [Сироткина, www].

Режиссер, исследователь перформанса Ричард Шехнер не исключает ритуал из перформативных жанров, считая его видом деятельности, взаимосвязанной с театром. В своем труде «Performance theory» он приводит точку зрения ученого Мюррея, описывающего «кембриджский тезис», который поясняет взаимосвязь ритуала и театра. В основе данного тезиса – первичный (первобытный) ритуал *Sacer Ludus* («священная игра»), породивший ряд обрядов, один из которых превратился в дифирамб, из которого возникла греческая трагедия, другими обрядами стали фаллические танцы, из которых возникла комедия. Мюррей предполагал, что истоки происхождения трагедии и комедии нужно искать в ритуальных танцах в честь Диониса, исполняемых на празднике и в его театре. Рассматривая Диониса как бога растительного мира, наряду с Адонисом и Осирисом, представляющим циклическое возрождение земли и мира, предполагая, что ритуалы создавались для практических целей, определил происхождение ранних форм театра от религиозного ритуала, связанного с этапами и циклами жизни племени. Таким образом, ритуал в честь Диониса развился в две разные формы. Исследователь указывает на трагедию Еврипида «Вакханки», где Дионис именуется Вакхом, а его служительницы менады – вакханками, сюжет которой является ярким примером формы ритуала. В процессе генезиса ритуал развился до неузнаваемости, уцелевшие фрагменты воспринимались как пережитки. Вовлечение аудитории, катарсис, драматическое действие, конфликты, характеризующие греческую трагедию, являются тем подлинным, аутентичным, что осталось от первичного ритуала. Ввиду неуловимости и абстрактности данных критериев «кембриджский тезис» нельзя доказать или опровергнуть [Schechner, 1988].

На основе «кембриджского тезиса» можно сделать вывод о том, что обращение к греческим дионисийским пляскам, поэтизация культур прошлых эпох, идеализация античности в творчестве Дункан имеют ритуальную основу, что является критерием аутентичности, стремления к подлинности, первичному ритуалу в ее искусстве. Р. Шехнер в своем исследовании разработал систему – сеть взаимосвязанных звеньев, где прослеживает взаимосвязь истоков театра Африки, Океании, Азии, Евразии, шаманизма, церемоний, ритуала, рассматривая их как подготовку к перформансу.

А. Дункан через аутентичное действие разрушала устоявшиеся каноны, идеалы, стереотипы, создавая новое творчество – перформативное действие, меняющее восприятие искусства танца, отвечающее на кризис в искусстве и обществе.

Ю. Слонимская подчеркивает эмоциональное содержание греческой пляски, акцентируя

внимание на драматическом характере древней пластики: «греческая пляска была пантомимой страстей и характеров» [Слонимская, 1914, 57]. В красоте линий, выразительности движений, переданных живой мимикой тела, отражена драматическая сущность плясового искусства: «...пляска не была сменой пластических линий, как в современном балете, а имела подлинное содержание» [Там же].

Профессор, филолог-античник, ницшеанец Ф.Ф. Зелинский, увидев в творчестве Дункан попытку возрождения античности, поддержал инициативу ее учениц создать коллектив «Гептахор», основной идеей которого являлось стремление воссоздать вольный дух, философию нового танца, пляски. Методика преподавания танца последователями Дункан была направлена в основном на развитие творческого воображения.

Р. Голдберг показала перформативные черты в культуре Европы и России, которые приводили к созданию новой идеологии в искусстве: через перформансы художники-футуристы, дадаисты, сюрреалисты, символисты оказывали влияние на внутренний мир человека, его философское осмысление, приводящее к ломке идеологии, канонов, стереотипного мышления, формировавшего новые черты искусства, создавшего новые способы выразительности и непрямого отражения действительности. «К началу XX в. пластика и ритм, несмотря на свою ярко выраженную материальность, в толкованиях, философов и эстетиков стали чем-то почти мистическим, считались проявлением божественного начала в человеке. Пластику увязывали с мистериями древности, с магическими обрядами, с древними культурами, где она зачастую имела особую знаковую сущность, с религиозным началом. В ней искали возможность приобщиться к древнейшим истокам человечества, уповая на то, что человеческое тело хранит в себе ту информацию, которая давно уже исчезла из сознания» [Голдберг, 2019, 33].

Каждый раз, когда появлялись каноны, появлялся художник, способный их нарушить, тем самым утверждая новое искусство. Новаторство Дункан заключается в переосмыслении роли музыки в своих произведениях и тесно связано со стремлением к аутентичности, к подлинности искусства. Используя классический репертуар, Дункан выражала личное эмоциональное отношение к музыке, стремилась воссоздать замысел автора, танец самой музыки в слиянии музыкальных и пластических форм. Выразительность усиливалась созданием музыкально-хореографического моноспектакля, раскрывающего определенную тему через ряд взаимосвязанных драматургических композиций. Приверженность к идее синтеза искусств приближала ее творчество к синкретизму, лежащему в основе мировоззрения и культуры человека первобытных эпох, традиционного общества. Такая же тенденция наблюдалась и в футуристических перформансах. Рождался новый способ воздействия на публику – ошеломляющий, отсылающий к архетипическим образам и мифологическому мышлению.

Русским реформаторам театра К.С. Станиславскому, Ф.Ф. Комиссаржевскому были близки творческие искания Дункан. Ее творчество приветствовали те, кто протестовал против рационализма современного человека, против традиционных форм художественного мышления, старых форм общественной морали, формируя предпосылки создания свободной личности, попытки восстановить в правах природу.

Выразительное, являясь доминирующим началом над изобразительным в творчестве танцовщицы, утверждало принцип художественной условности, подлинных нравственных ценностей и высокого духовного начала в человеке. Отказ от условной мимики и жеста, использование их как средств экспрессии, позволяющий передавать естественные эмоции, чувства и переживания, являлись способами достижения аутентичности.

Индивидуальный стиль, атмосфера во время выступлений, выражение чувств,

импровизация утверждали присутствие художника, создавали событие. Событийность, неповторимость, непредсказуемость ответной реакции после выступления являлись новыми характеристиками творчества танцовщицы, которые можно определить как перформативные.

Менялся и пластический язык. Танцовщица использовала свободную пластику, простые движения: шаг, бег, прыжки, приближенные к естественным, природным движениям человека. Освобождение от традиционных балетных па создало условия для реформы женского сценического костюма: отказ от обуви, замена костюма легкой туникой, хитомом, надеваемыми на обнаженное тело. В творчестве Дункан гармонично сочетались новаторство и обращение к ранним формам культуры, насыщенность их новыми красками выразительности.

Е.В. Юшкова исследует пластический театр начала XX в. Обращаясь к хореографии А. Дункан, обнаруживает в ее творчестве предпосылки к изменениям, произошедшим в театрах драматических, связанных с усилением роли пластического решения. Рассматривая пластический театр как жанр драматического театра, исследователь определяет главными средствами выразительности пластику тела и ритм. Кризисные переломные моменты в обществе, напряженный духовный поиск, усиление роли визуального искусства, которое способно донести информацию и быть понятным даже в закодированном виде, дополняя слово посредством древнего инструмента выразительности – человеческим телом, определены как основополагающие факторы, повлиявшие на появление пластического театра. «Этот инструмент позволяет говорить о многом – от самого низменного до самого духовного, о древних инстинктах и о сложном внутреннем – мире современного человека. Все это становится важным в том театре, который не ищет жизнеподобия, а желает “прорваться” к высшей реальности, заставить зрителя испытать подлинный катарсис» [Юшкова, 2004, 3]. Катарсис, переживаемый как в ходе восприятия зрителем, так и посредством самовыражения художника, становился выходом на новые эстетические, духовные потребности человека и общества, создавая аксиологию аутентичного искусства.

Заключение

Особенности творчества А. Дункан, связанные с новаторством и обращением к древним формам культуры, оказали влияние на художественную жизнь Европы и России. Хореографический перформанс Дункан выразился в формировании новых способов выражения действительности посредством пластики человеческого тела. Стремление быть ближе к природе, естественности, непосредственности привнесло аутентичные нотки в искусство танца, определив новые пути развития хореографии; утверждалась новая идеология искусства, оказавшая влияние на балет, драматический театр, пластический театр, а также современный танец. Приближение к природе, ощущение духа свободы, переживание катарсиса, утверждение присутствия художника и зрителя, создание события создавали философию перформансов Дункан, основанную на приемах аутентичности. Обращение к греческим дионисийским пляскам, поэтизация культур прошлых эпох, идеализация античности в творчестве Дункан выступают как стремление к подлинности искусства и имеют ритуальную основу. Очевидно воздействие на эмоциональную форму психических процессов человека, сформировавшуюся на первых ступенях антропогенеза и поэтому имеющую преимущество перед интеллектуальной формой. Дункан провозглашала новое свободное, современное искусство, где «аутентичность» являлась важным критерием оценки, возвращая целостность разума и эмоций.

Библиография

1. Ахиезер А.С. Архаизация в российском обществе как методологическая проблема // *Общественные науки и современность*. 2001. № 2. С. 89-100.
2. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. 198 с.
3. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. 320 с.
4. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи Модерна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992. 17 с.
5. Ламажаа Ч.К. Архаизация, традиционализм, неотрадиционализм // *Знание. Понимание. Умение*. 2010. № 2. С. 88-93.
6. Ницше Ф. О происхождении поэзии России. URL: http://www.hiperinfo.ru/publ/gumanitarnye_nauki/o_proiskhozhdenii_poezhzii/4-1-0-23072
7. Радя В.В. Основания генезиса музыки в первобытности: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 1999. 24 с.
8. Сироткина И.В. Свободное движение и пластический танец в России. URL: https://kartaslov.ru/книги/Сироткина_И_В_Свободное_движение_и_пластический_танец_в_России/1
9. Слонимская Ю. Зарождение античной пантомимы // *Аполлон*. 1914. № 9. С. 25-60.
10. Юшкова Е.В. Пластический театр XX века в России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ярославль, 2004. 23 с.
11. Schechner R. *Performance theory*. New York – London: Routledge, 1988. 428 p.

Isadora Duncan's performance as a way to achieve authenticity

Elena V. Fomchenko

Choreographer,
Znamensky Children's Art School,
Postgraduate at the Department of sociocultural activities, cultural studies and sociology,
Tyumen State Institute of Culture,
625003, 19 Respubliki st., Tyumen, Russian Federation;
e-mail: helenshape@mail.ru

Lyudmila N. Zakharova

Doctor of Philosophy, Professor,
Professor at the Department of sociocultural activities, cultural studies and sociology,
Tyumen State Institute of Culture,
625003, 19 Respubliki st., Tyumen, Russian Federation;
e-mail: zaharova40@mail.ru

Abstract

The article deals with the peculiarities of Isadora Duncan's creativity, associated with innovation and appeal to the ancient forms of culture. It points out that Duncan's choreography has influenced the artistic life of Europe and Russia. Following to the idea of a synthesis of arts brought Isadora Duncan's work closer to syncretism, which underlies the worldview of traditional society and primitive cultures. Futuristic performances were characterised by the same trend. The creativity of such artists as Futurists, Dadaists, Surrealists, Symbolists has influenced the philosophical understanding and the inner world of man. The formation of new ways of expressing reality through

the plasticity of the human body was expressed in Duncan's choreographic performances. The article reveals that the desire to be closer to nature, naturalness, spontaneity brought authentic notes to the art of dance, defining new ways of development of choreography. A new ideology of art which influenced ballet, drama theater, plastic theater, as well as contemporary dance was established. The authors of the article come to the conclusion that I. Duncan through authentic action destroyed the established canons, ideals, stereotypes and created performative action changing the perception of the art of dance, responding to the crisis in art and society.

For citation

Fomchenko E.V., Zakharova L.N. (2020) Performans v tvorchestve Aisedory Dulkan kak sposob dostizheniya autentichnosti [Isadora Duncan's performance as a way to achieve authenticity]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 10 (5A), pp. 141-147. DOI: 10.34670/AR.2020.68.36.016

Keywords

Performance, Isadora Duncan, authenticity, ritual, dance, choreography.

References

1. Akhiezer A.S. (2001) Arkhaizatsiya v rossiiskom obshchestve kak metodologicheskaya problema [Archaisation in Russian society as a methodological problem]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'* [Social sciences and modernity], 2, pp. 89-100.
2. Dobrotvorskaya K.A. (1992) *Aisedora Dulkan i teatral'naya kul'tura epokhi Moderna. Doct. Diss. Abstract* [Isadora Duncan and the theatrical culture of the modern era. Doct. Diss. Abstract]. St. Petersburg.
3. Gennep A. (1969) *Les rites de passage*. Johnson Reprint Corporation. (Russ. ed.: Gennep A. (1999) *Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov*. Moscow: Vostochnaya literatura Publ.)
4. Goldberg R. (2011) *Performance art: from futurism to the present*. Thames & Hudson. (Russ. ed.: Goldberg R. (2019) *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashikh dnei*. Moscow: Ad Marginem Press Publ.)
5. Lamazhaa Ch.K. (2010) Arkhaizatsiya, traditsionalizm, neotraditsionalizm [Archaisation, traditionalism, neotraditionalism]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2, pp. 88-93.
6. Nietzsche F. *O proiskhozhdenii poezii Rossii* [On the origin of Russian poetry]. Available at: http://www.hiperinfo.ru/publ/gumanitarnye_nauki/o_proiskhozhdenii_poezii/4-1-0-23072 [Accessed 09/08/20].
7. Radya V.V. (1999) *Osnovaniya genezisa muzyki v pervobytnosti. Doct. Diss. Abstract* [The foundations of the genesis of music in primitiveness. Doct. Diss. Abstract]. Ekaterinburg.
8. Schechner R. (1988) *Performance theory*. New York – London: Routledge.
9. Sirotkina I.V. *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free movement and plastic dance in Russia]. Available at: https://kartaslov.ru/книги/Сироткина_И_В_Свободное_движение_и_пластический_танец_в_России/1 [Accessed 09/08/20].
10. Slonimskaya Yu. (1914) Zarozhdenie antichnoi pantomimy [The origin of ancient pantomime]. *Apollon* [Apollo], 9, pp. 25-60.
11. Yushkova E.V. (2004) *Plasticheskiy teatr XX veka v Rossii. Doct. Diss. Abstract* [The plastic theatre of the 20th century in Russia. Doct. Diss. Abstract]. Yaroslavl.