



ДИАЛОГИ

И

ВСТРЕЧИ

РУССКИЙ И АМЕРИКАНСКИЙ
ТЕАТР. XX ВЕК

Коллектив авторов

Диалоги и встречи

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18534570

ISBN 978-5-4474-7885-8

Аннотация

Сборник научных трудов составлен по материалам научно-практической конференции, прошедшей в Вологде 25—26 февраля 2012 года

Содержание

От составителей	5
Editors' notes	8
Предисловие	11
Плавильный котел как культурный опыт	12
У времени в плену	17
Танец как мост между континентами: опыт	17
Айседоры Дункан	
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Диалоги и встречи Русский и американский театр XX века

© Г. А. Якушев, дизайн обложки, 2016

Редактор Е. В. Юшкова

Редактор Л. А. Якушева

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От составителей

Сборник научных трудов составлен по материалам научно-практической конференции, прошедшей на базе Вологодской областной универсальной научной библиотеки 25—26 февраля 2012 года. Представленные статьи распределены по 5 основным тематическим разделам: «У времени в плену», где рассмотрены проявления творческих индивидуальностей в контексте эпохи; «Учителя и ученики» – о взаимодействии театральных школ России и США; «Огни рампы» – о сценических опытах и интерпретациях; «Под звуки музыки» – о взаимовлияниях русской и американской музыкальной культуры, «За пределами сцены» – этот раздел посвящен нетеатральным опытам деятелей театра и проблемам театрализации в современном музейном пространстве.

Сборник адресован театроведам, филологам, культурологам и всем тем, кто интересуется театральным искусством и современными арт-практиками

На конференцию «Диалоги и встречи: русский и американский театр XX века» собралось более двадцати участников из Санкт-Петербурга, Ярославля, Москвы и Вологды, среди которых профессора, доктора наук, кандидаты наук, аспиранты и студенты. Темы их научных исследований связаны с российским и/или американским театром.

Профессор, доктор искусствоведения, засл. деятель куль-

туры РФ Злотникова Т. С. (Ярославль) сделала доклад о взаимовлияниях русской и американской драматургии в XX веке. Проблемы традиций и взаимовлияний русской и американской театральных школ рассматривались в докладах И. В. Азеевой, М. М. Гудкова и Е. В. Юшковой. Сценографические решения американских и русских художников стали поводом для анализа Ю. А. Клейман и М. Ю. Егорова, режиссерские опыты А. Эфроса и К. Гинкаса за рубежом были отражены в докладах Л. А. Якушевой и С. Н. Патапенко. Д. Ю. Густякова и А. А. Панчук поделились наблюдениями за интерпретацией русской музыкальной классики на американской сцене, М. В. Петрова представила доклад о жанре мюзикла, а А. Прошутинская – о современных нью-йоркских арт-площадках. На конференции была предоставлена возможность выступить студентам и аспирантам с сообщениями о современной драматургии, принципах организации театрального дела и использовании приемов театрализации в современном музейном пространстве. Таким образом, диалог русского и американского искусства стал полилогом для исследователей разных научных школ и поколений.

В рамках конференции были проведены читки двух пьес из проекта Джона Фридмана и Центра Театрального развития (США) «Новые американские пьесы в России», а также мастер-классы для актеров вологодских театров по методу американского педагога Сэнфорда Майснера, о котором делал доклад на конференции Максим Гудков, актер и иссле-

дователь из Санкт-Петербурга, владеющий данным методом.

В читках пьес современных американских авторов Сюзан-Лори Паркс «Книга Грейс» и Деборы Зои Лауфер «Последние дни» приняли участие актеры Вологодского государственного ордена «Знак почета» драматического театра Игорь Ламанович, Александр Соколов и Анастасия Задорина, а также коллектив Театра молодого актера (художественный руководитель Ирина Старостенко).

Благодаря поддержке Генконсульства США в Санкт-Петербурге стала возможной публикация сборника материалов конференции. Данный сборник представляет собой второе издание.

Е. В. Юшкова, Л. А. Якушева

Editors' notes

On February 25—26, 2012, the scholarly conference Dialogues and Meetings: Russian and American Theater in the 20th Century took place at the American Corner of the Vologda Academic Library. It was the initiative of Fulbright alumni from Vologda.

Scholars from Yaroslavl, St. Petersburg, Moscow, and Vologda met to discuss some trends of theater development in the two countries. Conference papers were devoted to American and Russian theater as well as the dialogue on theatrical traditions in the 20th and 21st centuries.

In the framework of the conference there were readings of new plays by contemporary American playwrights. The readings are part of the project New American Plays for Russia (author and curator John Freedman, Moscow). The plays were translated by the Center for International Theatre Development and supported by the U.S. Embassy in Moscow under the aegis of the U.S.-Russia Bilateral Presidential Commission.

Vologda theater actors presented two famous contemporary plays; «End Days» by Deborah Zoe Laufer, translated by Nina and Alexandra Belenitskaya, and «Book of Grace» by Susan Lori Park, translated by famous Russian playwright Yury Klavdiev from the word-for-word translation by Mariya Nikolaeva.

Maxim Gudkov, actor and teacher from St. Petersburg,

presented the paper on Sanford Meisner's teaching technique. After the conference he conducted a training session for Vologda theater actors, based on Meisner's approach.

The conference in Vologda was supported by the Fulbright program in Russia, the Consulate General of the United States in St. Petersburg, the Vologda State Pedagogic University, PH-International-Russia, and John Freedman who kindly provided the event with the plays of contemporary American playwrights.

At the opening of the conference, the consul from the Consulate General of the United States in St. Petersburg, John Etcheverry, and the professor, honored worker of culture of the Russian Federation Tatyana Zlotnikova (Yaroslavl) greeted the audience.

This book is a collection of conference papers grouped into five sections according to their themes. The first section, «In Captivity of Time,» is comprised of papers that discuss historical figures of American and Russian theater tradition – Isadora Duncan and Anatoly Efros and also the phenomenon of Silver Age mask. The second section, «Teachers and Students,» includes papers that assess Russian and American theater teaching tradition and mutual relations between them. The third section, «The Footlights,» contains studies of stage design in the USA, analysis of American plays in contemporary Russian theaters, and reviews of performances based on the prose of the Russian immigrant writer Sasha Sokolov who lives in the USA. The fourth section, «To the Music Sounds,»

introduces contemporary musical genres on stage and reflects their innovative traits. The fifth section, «Outside the Stage», presents some contemporary works which are relatively, but nevertheless tightly connected with the theater. The organizers emphasize interdisciplinary and comparative approach of this book.

Therefore, this collection brings together a variety of papers that reflect on contemporary and historical issues of American and Russian theater studies as well as mutual influence of two theatrical traditions.

The editors thank the authors for their contributions and hope for future collaboration.

The publication became possible thanks to the support of the US Consulate General in St-Petersburg.

Elena Yushkova, Lyudmila Yakusheva

Предисловие

Плавильный котел как культурный опыт Злотникова Т. С.

Нет ничего более соблазнительного и более ответственно-го, чем все новые попытки нахождения общих смыслов, наполняющих жизнь людей, разделенных тысячами километров пространства и многими веками времени. Разные континенты – Америка и Евразия, разные исторические эпохи – славянская древность и американские новации, разные темпоритмы – медленное и долгое созревание России и стремительное вызревание Соединенных Штатов...

Количество и качество различий стран и национальных культур обуславливают тот самый соблазн сопоставления, на преодоление которого и направлены поиски совпадающей идентичности стран и народов через нахождение эстетической общности. Что же до театрального искусства, вокруг которого выстроен сборник, драматических и сценических произведений, театрализации жизни и примыкающих к театру художественных сфер, – то поиск совпадений и соединяющих нитей в этой сфере вполне логичен. Ибо американская культура воспринимается в России как культура действия, культура активных личных решений (а что более характерно для театра как вида искусства!). Русская же

культура воспринимается в Америке как носительница театральной уникальности, ушедшей в сторону и от британских, в частности шекспировских трагических тяжеловесностей, и от французских, классицистских канонов, и от немецких инертных рассуждений.

И действительно, влияние А. Чехова и М. Горького на драматургов и сценическое искусство Америки XX века, влияние другого Чехова, Михаила, на развитие актерской, причем не только театральной, но и кинематографической школы, сознается «там» до сих пор. «Здесь» же сознавалось прежде, а теперь уже артикулируется не только влияние бродвейского мюзикла (и это – столь очевидно, что даже не стало предметом публикуемых статей), но и американского «абсурда» на русский, американских психологических и натуралистических новаций (О’Нил, Уильямс) на русские, едва ли не ставшие уже консервативными традиции.

Корпус статей, включенных в сборник, весьма разнороден, и в этом он – скорее американский, чем русский: в «правильном котле» поисков, находок, персон выдающихся (таких, как Айседора Дункан) и недостаточно в России известных видны признаки скорее калейдоскопа или даже пазла, чем окончательно сложившейся концепции. Однако крайне важной, хотя уже не удивительной особенностью этого корпуса стала особая, аналитическая, даже при критических конкретных суждениях спокойная, лишенная агрессии и публицистических выпадов позиция авторов. Я имею в ви-

ду попытки найти признаки взаимовлияния американской и русской театральной культур в мало (пока) исследованных сферах, будь то обращение к трудно поддающейся театральному воплощению русской прозы или к не изученному (пока) у нас в стране опыту воплощения в американской театральной культуре русской оперной классики.

Принцип американского «плавильного котла», разумно положенный в основу русского издания, позволил включить в состав статей тексты, не имеющие прямого отношения к русско-американскому театральному... диалогу? Мое многоточие и мой вопросительный знак обусловлены тем, что как раз диалог и предполагает возможности не только прямой речи по заданному вопросу, но своего рода отступлений, проявлений интеллектуальной свободы, в силу которой речь может идти о явлениях, синхронных друг другу, но не совпадающих друг с другом – будь то американский дизайн или русский символизм.

Наконец, в «плавильном котле» настоящего сборника особое место принадлежит по-американски свободным, свободно допущенным в научное сообщество молодым авторам, аспирантам и студентам. Принцип внимания к молодым, готовность «дать им шанс» в условиях явной и непростой конкуренции с более опытными исследователями – это принцип, скорее, американский, чем русский. Но в русско-американском диалоге его применение вызывает симпатию и обнадеживает.

В настоящем сборнике нашли отражение и неконфликтное воплощение ментальные различия, присущие не только самим представителям двух национальных культур, но и взаимному восприятию культуры; эти различия в свое время лирико-иронически были обозначены Г. Гачевым, по мысли которого американцы чужды «понятию корней». «Растение, – писал он, – дело долгое, а тут все некогда... Тут из травы (а не из дерева) – листья: в американском евангелии, „Листьях травы“ Уитмена, не модель Мирового Древа, характерная для всех культур Евразии, но зато характерно самоподобие с травой».

Тексты пьес, да и немалое количество спектаклей имеют своеобразную психоэмоциональную окраску: в России утомление, в Америке потребность в глубоких корнях, цепко удерживающихся в почве. Причина и источник взаимного тяготения двух театральных традиций: у русских – страшно (!) глубоко, у американцев – хрупко и легко.

Даже климат (предлагаемые обстоятельства пьес, атмосфера спектаклей) – принципиально разный.

«Там» – тепло (в домах нет привычных русскому ощущению прихожих, утепленных дверей), «там» – открытый из пространства и пространству дом (вошел с улицы – и уже постель, самое интимное место в жилье). «Здесь» – то мезонин, то кабинет, то кресло, то плед, то самовар, то водка; все, чтобы согреться.

У них – деньги как связь с миром, у нас – бессвязность,

вызывающая зависть и неподражаемая, не воспроизводимая.

У них одно поколение – уже целая история. У нас от Чингисхана, через Ницше и Шопенгауэра – кого только нет в родственниках.

У них – воспоминание о будущем. У нас – будущее, погруженное в воспоминания.

Мы и они встретились на конференции и на страницах издания, которое теперь закрепит поиски правильных строительных материалов для наведения мостов.

У времени в плену

Танец как мост между континентами: опыт Айседоры Дункан Юшкова Е. В.

Вопрос о культурной идентичности Айседоры Дункан и по сей день остается открытым. Хотя никто не оспаривает ее американское происхождение и пройденные ею «университеты» в среде европейских интеллектуалов, а также ее ассоциированность с ранней советской культурой, но все же понять истинный масштаб этой творческой личности становится возможным лишь в начале XXI века по ряду причин: более-менее полное освоение творческого наследия танцовщицы, достаточно развитое изучение танца, а также наличие необходимых подходов, разработанных современной культурологией и искусствоведением.

Слово «мост» в названии данной статьи использовано не случайно. Действительно, Дункан аккумулировала в своем творчестве черты различных культур, принадлежащих разным континентам и странам, порой она даже соединяла несоединимое. Ее танец американская дунканистка и исследователь Джин Бресчиани в своей диссертации «Миф и об-

раз в танце Айседоры Дункан» назвала «транснациональным, транскультурным, трансперсональным» [1], убедительно доказав свое утверждение.

Называть ее американской танцовщицей было бы не совсем справедливо, как, впрочем, невозможно определить ее танец как европейский и тем более русский или советский. Даже кажущаяся очевидной стилизация античного танца на поверку оказывалась весьма спорной, что мы и попытаемся показать в данной статье.

Ключом к пониманию особенностей танца Дункан (и прежде всего, его истоков) может стать современное понятие «транскультуры», или транскультурализма, которое в российской науке разрабатывается М. Эпштейном и М. В. Тлостановой [2], а также использовано для анализа литературы российской эмиграции литературоведом И. Н. Минеевой [3]. Отсутствие данного понятия вплоть до начала XXI века затрудняло понимание творчества танцовщицы, которая, принадлежа одновременно к американской, европейской, российской культурам, не принадлежала по сути ни одной из них. Она была творцом собственных форм, ставших востребованными в XX веке в разных странах и в разных видах искусства.

Если обобщить основные векторы, оказавшие влияние на формирование танца Дункан, которые рассматриваются в современной исследовательской литературе, то отчетливо выделяются следующие эпохи и направления: прежде всего,

античность, Ренессанс, немецкий романтизм и поэзия Уолта Уитмена. Но не только. Стиль модерн и символизм, импрессионизм и философия Ницше, вагнеровская идея синтеза искусств (*Gesamtkunstwerk*), о чем много писала русская пресса в начале XX века, американский дельсартизм, философия американского трансцендентализма, Шопенгауэра и Жан-Жака Руссо, европейский экспрессионизм, а позже – минимализм, кубизм и даже сюрреализм, психология Фрейда, философские поиски объединения европейских интеллектуалов «Аскона» – список можно продолжить [4].

Особняком стоит тема так называемой античности в творчестве Дункан, которая на самом деле была отголоском популярного в США 1880—1890-х годов дельсартизма. Эта система пропагандировалась в частности Женевиёвой Стеббинс (визуально она выглядела как занятия гимнастикой в античном духе). Современная американская исследователь Дебора Джовитт вполне убедительно доказывает, что дельсартизм не мог пройти мимо взора пытливей американки, хотя сама танцовщица почти никогда не упоминала это имя в своих работах [5, с 24].

Увлеченная «античностью» молодая американка продолжала разрабатывать данную тему в своем творчестве. Уже в Европе Дункан тщательно изучала античные артефакты сначала в Британском музее (1899) затем в Лувре (1900) и, как явствует из ее теоретических выступлений, безусловно считала древнегреческое искусство величайшим достиже-

ем человеческого духа [6, с.58]. Но все же духовными учителями Дункан называла Бетховена, Вагнера и Ницше [6, с. 47—48], Дарвина и Геккеля [6, с.54], то есть представителей немецкой и английской культуры, и, что парадоксально, двое из ее учителей являлись учеными-эволюционистами.

Айседора всегда протестовала против однозначного определения танца как греческого, указывая совсем другие его корни. Например, практически насмешкой над восторгающимися по поводу оживающей в танце Дункан античности символистами выглядит ее заявление о том, что основой танца послужили рассказы и танцы ее ирландской бабушки, а также «деревья, озера, реки, горы и прерии» родной Америки [6, с. 41, 134]. Последнее утверждение сделано со свойственным Дункан вызовом и одновременно – поэтичностью и явно под влиянием ее любимого американского поэта Уолта Уитмена. В целом оно довольно наглядно иллюстрирует ее патриотизм и глубокую любовь к родине, не принимавшей и не понимавшей в то время ее искусства. Сегодня можно даже найти некую постмодернистскую иронию в высказываниях Дункан, если бы не серьезность, присутствующая в рецензиях, посвященных ее «античным» танцам. Особенно тщательно данная тема разработана в критике русских символистов начала XX века.

Начало сольной карьеры Дункан в США определяется 1898 годом, когда она представила программу на музыку Штрауса, Мендельсона, Невина, Падеревского, Ланге.

Но Америка не стала для Дункан тем местом, где она получила признание, хотя начала свою артистическую деятельность, как мы видим, именно на родине. В конце XIX века ее творчество оставалось непонятым в силу ряда причин. Критики писали о танце Дункан в основном как о пантомиме, о чем свидетельствуют журналы «Режиссер», «Таун топикс», «Бродвей мэгэзин», отмечающие с одной стороны, грацию и уникальность Дункан, но, с другой стороны, недостаточность репертуара и чрезмерную «обнаженность» (танцовщица выходила на сцену с голыми руками и частично – ногами).

Нью-йоркский журнал «Режиссер» писал: «Хотя Айседора двигалась свободно и проявляла эмоции через чистые движенческие импульсы, она, вероятно, использовала пантомиму в начале своей хореографической карьеры, а позже, с опытом она научилась извлекать из пантомимического жеста концентрированное чувство» [7, с. 121]. Газетные репортеры описывали, как ей удастся создание сценического образа, например, она «сеяла семена, проходя по сцене, срывала распускающиеся цветы», оживляя картину Боттичелли «Весна» [8, с. 24], была очень пластична и гибка [9, с.44], стилизовала восточные движения. Было отмечено, что «она отталкивает от себя Бродвей своим презрением» и благодаря своей классичности «занимает уникальное положение среди американских танцовщиков» [9, с. 49].

Но все же, не найдя должного признания (ведь ее «танец будущего» – это нечто гораздо большее, чем пантомима, это

целая программа развития человечества), Дункан отправилась сначала в Великобританию (1899), а затем – в континентальную Европу, где обосновалась в 1900 году. В этот период она танцевала в основном «древнегреческие танцы», напоминающие об античных вазах и скульптурах, а также композиции, явно близкие по духу эпохе итальянского Возрождения.

Уже из Европы она и приехала в Россию, где быстро стала неотъемлемой частью русской культуры. Ее гастролы проходили в России в 1904, 1905, 1907—08, 1909, 1913 годах, а в 1921 году Дункан приехала в Москву для создания школы танца.

Если обратиться к русской критике 1900-х годов, то большее число писавших о танцовщице авторов (писателей, поэтов, балетных критиков, художников) видят в творчестве Дункан воплощение эстетики античности, ее концерты даже сравнивают с лекциями историков-археологов.

Но не все пишущие принимают эллинизм Дункан за чистую монету, о нем спорят: хотя часть критиков считает все же ее танцы реконструкцией античности, другие авторы настаивают на том, что это весьма современная стилизация. Если В. Светлов умудряется назвать Айседору «Шлиманом античной хореографии» [10, с. 49], то Н. Шебуеву кажется, что она сошла с картин Семирадского [10, с. 42], то есть античность несколько осовременена. Многие критики обращаются при описании танцев к позам и движениям, изображен-

ным на античных вазах.

В книгах об истории танца, появившихся несколько позже, но начатых явно под влиянием Дункан и споров о ней, данная тема также присутствует. Такие авторы как В. Светлов, Н. Вашкевич, А. Левинсон, С. Худеков, а позже – и А. Сидоров по-разному относятся к оценке древнегреческой составляющей творчества американки. Например, если Вашкевич считает принципы плясок Дункан совершенно античными, то Левинсон утверждает, что это заблуждение и что Дункан лишь выражает квинтэссенцию эллинизма своего времени, под которой подразумевается освобождение тела и культ красоты. Светлов настаивает на том, что Дункан не реставрирует античность, а воссоздает ее дух [11].

В данном вопросе российская критика следует традициям критики европейской, которая также уделяла значительное внимание характеристике античного аспекта танца Дункан.

Наиболее высокую оценку, как мы уже упоминали, ее творчество в России получает у представителей русского символизма, не на шутку увлеченных античностью.

Символисты находят в ее творчестве то, что ищут в искусстве – «несказанное» [10, с. 89], имеющее, по их мнению, огромную философскую и эзотерическую ценность. Орган символистов «Весы» 1905 года практически в каждом номере публикует материал о Дункан: о ней пишут такие авторы, как Людмила Вилькина [12], Эллис (Кобылинский), пересказывающий изданную в Лейпциге лекцию Дун-

кан о танце будущего [13], Сергей Соловьев [10, с.84—88], Андрей Белый [10, с.89]. Печатаются переводы коротких рецензий из иностранных журналов, и даже появляется довольно странный материал, озаглавленный «Генрих Гейне о Айсадоре Денкан» [14], хотя классик уже полвека как умер. Критики будто состязаются в возвышенности изложения при описании танцев, в широте ассоциаций и богатстве образного восприятия. И снова попытки понять суть искусства Дункан, объяснить ее новаторство и найти истоки ее творчества.

Вилькина оценивает петербургские концерты, в которых видит создаваемые танцовщицей «священные симфонии» [12, с. 40], а также «солнечно-лунную мистерию страсти и грусти» [12, с. 42]. Поэтесса дает читателям великолепные описания тех образов, которые «запечатлелись» в ее памяти – пробуждающейся природы, флейтистки с этрусской вазы, утонченное лицо ботичеллевской Венеры, сошедшее с Золотой лестницы Берн-Джонса женское тело, образ Афродиты, превращающейся в мечущуюся Менаду, а затем в молящуюся Артемиду... Рисуетя смена времени суток, от раннего утра до лунного экстаза, в котором танцовщица «становится все прозрачнее... и... сейчас вознесется к небу» [12, с. 41—42].

Созидание «духовной телесности» [10, с.80] нашел в танце босоножки Сергей Соловьев. «В ее танце форма окончательно преодолевает косность материи, и каждое движение ее

тела есть воплощение духовного акта» [там же].

«Аргонавт» Михаил Сизов публикует отзыв в журнале «Искусство» [15], подписавшись Мих. С. Суть отзыва заключается в том, что Дункан несет в мир новое понимание телесности и расширяет привычные представления о человеческом теле и его предназначении. «Искусство Денкан утверждает и являет тело вообще в его самоценности, красоте и свободной любви к духу... В ее сердце вибрируют многие из нитей, предназначенных для соединения культур Запада и Востока... Это была комета, блиставшая давним светом» [15, с.50—51]. По сути дела, данное высказывание практически предсказывает нам транскультурный дискурс начала XXI века, в рамках которого культуры Запада и Востока во многом соединились множеством «нитей». Дункан обладала необычайной способностью к восприятию различных культур, а общение с европейскими интеллектуалами действительно придало ее танцу глубину и многоплановость.

К теме богатства культурных влияний приходят и современные американские исследователи, которые наиболее полно проанализировали творческое наследие Дункан, подтверждая гипотезы русских символистов и расширяя список влияний на основе современных представлений о развитии искусства.

Российская культура постепенно начинает входить в палитру танцовщицы. Еще в 1908 году во время первых гастролей в США после десятилетнего отсутствия в программе, ис-

полненной в Метрополитан Опера, помимо Седьмой симфонии Бетховена исполнялись номера на музыку Чайковского.

Вскоре музыка русских композиторов становится важной частью музыкального сопровождения Дункан, как некогда музыка Шуберта, Шопена и Бетховена. Она использует такие сочинения Чайковского как «Осенняя песня», «Славянский марш», «Романс», «Патетическая симфония №6». Ее внимание не мог не привлечь и Скрябин – она исполняет номера на музыку его этюдов (опус 8, №12 – «Революционный», опус 2, №1 – композиция «Мать», опус 42, №5), «Поэмы экстаза».

Еще один русский композитор, музыка которого входит в репертуар Дункан, это Гречанинов который был наиболее успешен в симфонической обработке русских народных песен. «Ай-дуду» в 1920-е годы включается в программу выступлений как самой танцовщицы, так и ее московских учениц.

В этот период некогда античная танцовщица смело берет за такие танцы как «Дубинушка», «Кузнецы», «Раз, два, три, пионеры мы», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», демонстрируя свою симпатию к новому советскому государству, в котором ей предоставлена возможность создать свою третью и последнюю школу, а также – к простому народу, некогда угнетенному, но теперь разорвавшему узы рабства.

И благодарная критика, также стоящая теперь на позициях простого народа, радостно приветствует танцовщицу,

замечая в ее творчестве новые грани. «Дункан близка нам. И недаром ее потянуло в Россию. Она сама вышла из народа, знала нужду и страдания и всегда рвалась из оков, которыми европейское мещанство сковывало всякий свободный порыв человека... Творческие стремления ее созвучны беспредельным замыслам революции» [16], – пишет П. С. Коган в заметке «Айседора Дункан».

Вопросы восприятия танца Дункан в России рассмотрены нами в ряде статей, поэтому не будем останавливаться на этой теме подробно [17].

Взаимоотношения Дункан с американской культурой были далеко не безоблачны. Даже после того, как она стала признанной европейской знаменитостью и все ее концерты в Германии, Франции, России и других странах неизменно проходили с аншлагами, в США все было не просто.

Например, первые выступления в августе 1908 года (после десятилетнего отсутствия на родине) сравнивались по степени скучности с лекциями по египтологии, а публика, судя по отзывам, уходила с представлений, так как у нее не хватало выносливости [9, с. 217], что вызвало у танцовщицы глубокое отчаяние. Она жаловалась своей знакомой, что ей в США «не снискать успеха никогда» [там же].

Но стоило только отказаться от услуг некомпетентного менеджера и перепозиционировать себя, как успех не замедлил себя ждать. На сей раз – в одном из лучших залов, Метрополитан-опера, с одним из лучших дирижеров того вре-

мени Уолтером Дамрошем. Критики не смогли не признать, что теперь «Дункан приглашает серьезных людей для обсуждения серьезных вопросов» [9, с. 220], ведь исполнялись танцы на музыку Седьмой симфонии Бетховена. Критики отметили, что она «не нарушила красоту и достоинство бессмертного творения Бетховена», а в вальсах Шопена движения танцовщицы показались журналистам «гениальными», а сама она – «вакханкой в самом высоком смысле слова» [9, с. 224]. Наконец Дункан достигла на родине успеха, что продемонстрировали и финансовые результаты гастролей, и посещение концерта президентом США Рузвельтом.

Затем гастролы на родине проходили ежегодно вплоть до 1918 года. Выступления в 1909 году вызвали только один протест – пастора в Сент-Луисе, но женское общество этого города выступило в защиту Дункан. Теперь отзывы в прессе в основном восхищенные, критики пишут о мастерстве и технике танцовщицы. Триумфальный успех сопровождает выступления Дункан 1911, 1914—15 годов, а также в последующие два года – 1916 и 1917. Хотя под влиянием европейской войны в 1915 году и наблюдается некоторое падение интереса к творчеству Айседоры, но ее эпатажные представления, в которых демонстрировалась «Марсельеза», сопровождаемая американским гимном (при этом Дункан была завернута в американский флаг), вернули ее на пьедестал.

Во взаимоотношениях Дункан с США американская исследовательница Энн Дейли, написавшая книгу «Воплощен-

ная в танце», выделяет три основных периода [18, с 14—15].

Первый период – это гастроли 1908, 1909 и 1911 годов. Айседора воспринимается в это время как молодая играющая нимфа, грациозная и радостная. Она единодушно признана греческой танцовщицей. «В течение тех лет, когда волна культурного национализма связала искусство и политику с беспрецедентной силой, ее обожали радикалы, художники и интеллектуалы за „естественность“ ее вида и глубину выразительности... в ее танце видели воплощение собственного желания социального, политического и художественного изменения. Антимодернисты прочитывали ее естественность через призму возвращения к аутентичности, чистоте и простоте».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.