

Осинцева Надежда Владимировна

кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры гуманитарных наук и технологий
Тюменского индустриального университета

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ТАНЦЕ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН

Аннотация:

В данной статье представлен анализ творческой деятельности Айседоры Дункан в аспекте философской антропологии. Американская танцовщица предвосхищала интегрирование эпохи модерна в хореографию. Танец Дункан отражал кризис не только балетного искусства, но и западноевропейской культуры в начале XX в. Отвергнув традиции классического балета, в новой естественной пластике она выразила духовные искания целого поколения. Компаративный метод и контент-анализ позволили выявить, что Дункан разделяла взгляды Ф. Ницше на танец, религию, мораль и новый тип человека. Она воплотила на сцене поиск гармонии между дионисийской и аполлонической сторонами бытия, рациональным и иррациональным. Танец для нее был своеобразным способом философствования, который провозглашал ценность самой жизни.

Ключевые слова:

Айседора Дункан, Фридрих Ницше, танец модерн, философия жизни, свободный дух, дионисийское и аполлоническое.

Osintseva Nadezhda Vladimirovna

PhD, Associate Professor,
Human Sciences and Technologies Department,
Tyumen Industrial University

RATIONAL AND IRRATIONAL IN THE DANCE OF ISADORA DUNCAN

Summary:

This study analyzes Isadora Duncan's creative activity in the aspect of philosophical anthropology. The American dancer anticipated the integration of Nouveau era into choreography. Duncan's dance reflected the crisis of not only ballet art, but also Western European culture in the early 20th century. Rejecting the traditions of classical ballet, she expressed the spiritual quest of an entire generation in the new natural plastic. A comparative method and content analysis revealed that Duncan shared Nietzsche's views on dance, religion, morality and the new type of man. She embodied on the stage the search for harmony between the Dionysian and Apollonian sides of existence, the search for rational and irrational. The dance for her was a kind of philosophical way of proclaiming the value of life itself.

Keywords:

Isadora Duncan, Friedrich Nietzsche, modern dance, philosophy of life, free spirit, Dionysian and Apollonian.

Последние несколько десятилетий академический интерес к жизни и деятельности Айседоры Дункан отражался в диссертационных исследованиях, монографиях, научных статьях как в России, так и за рубежом. Являясь основоположницей танца модерн, американская танцовщица представляет собой отдельный феномен в истории культуры, связанный с новой вехой не только в искусстве, но и в духовных исканиях целого поколения. Поэтому ее творчество заслуживает не просто интереса, но и научного исследования.

В русской традиции, как отмечает Е. Юшкова, преимущественно исследуется культурно-творческий потенциал А. Дункан и проявляется заметная доля скептицизма к выявлению философского аспекта ее деятельности, тогда как иностранные исследователи называют танцовщицу общественным деятелем и мыслителем [1]. Она, помимо танцевальных школ, оставила после себя письменное наследие, всегда была в центре общественно-политических событий. Значимость Айседоры Дункан как танцовщика-реформатора не вызывает сомнения, поскольку ее творчество сопоставлялось с достижениями величайших представителей хореографии того периода: В. Нижинского, А. Павловой и др. Но правомерно ли Айседору Дункан назвать философом? Проанализировав творчество А. Дункан в контексте категорий рационального и иррационального, можно показать несостоятельность отрицания философского аспекта ее танца.

Помимо практической деятельности, американская танцовщица занималась теорией и методологией. Е. Юшкова, ссылаясь на диссертационное исследование Джин Бресциани, которая лично каталогизировала библиотеку А. Дункан, пишет, что у американской танцовщицы в Европе было «значительное количество книг по философии, начиная от Платона и заканчивая современными Дункан авторами, со многими из которых она была знакома лично. Дункан изучала труды историков древнегреческого и древнеримского искусства, исследователей античной драматургии, литературы, архитектуры, хореографии, читая труды по этой тематике на французском и немецком языках, которыми она свободно владела» [2, с. 15].

Для осмысления роли танца А. Дункан в истории культуры не стоит забывать, что сущность танца как такового выходит далеко за пределы сферы искусства. Скорее через область антропологической онтологии, чем историю искусств можно показать глубину философского понимания сущности танца Айседорой Дункан. Любой сценический танец XVII–XVIII вв. должен был существовать по законам сценического искусства. Это означает, что он был строго структурирован, логичен, схематичен, рационален. Сама А. Дункан стремилась уйти от понимания танца только как вида искусства, целью которого стало воспроизведение заранее созданного художественного образа и его «тиражирование» на гастролях, как продукта на фабрике. У американской танцовщицы уже с детства проявлялся дух нигилизма, сначала она отрицала систему школьного образования, затем отвергала строгие каноны классического танца и, наконец, подвергла критике всю этику и эстетику балетно-театрального перформанса.

Айседора Дункан считается основоположницей танца модерн. Но в самом ее танце живет нечто большее, чем просто поиск нового направления в танцевальной искусстве. Танцовщица ставила перед собой очень дерзновенную задачу, отнюдь не искусствоведческую, а философскую, – «преобразовать танцем мир по законам красоты и гармонии» [3, с. 14]. Как представители иррационализма противостояли сциентизму ученых, находясь в поисках новой онтологии мира, так и А. Дункан искала иной способ осмысления реальности, откровения и молитвы перед миром через движения и позы человеческого тела. Философские воззрения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше разрушали систему миропонимания, основанную на рациональности, провозглашая новую мораль воли, интуиции, страсти. Влияние ницшеанской философии на творчество А. Дункан очевидно и в ее мемуарах, и в самих выступлениях. Для Айседоры танец – это не цех, который воспроизводит канонизированные эстетические образы, это ее дневник, это акт своеволия танцора, реакция сердца на поражение человеческого разума.

Категория танца в философии Ф. Ницше занимает важное место. Танец, по мнению Ницше, это то, что противостоит «духу тяжести». Не случайно философ описывает Заратустру следующим образом: «Чист взор его, и на устах его нет отвращения. Не потому ли и идет он, точно танцует?» [4, с. 5]. В ницшеанской «философии жизни» истинные ценности жизни наполнены дионисийским началом, то есть жизнь – там, где есть страсть, воля, хаос, перерождение и возрождение. Заратустра говорит: «Нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду. Я говорю вам: в вас есть еще хаос» [5, с. 13]. А. Дункан не только заимствовала терминологию немецкого философа (возрождение Диониса, свободный дух, природный инстинкт), но и воплощала на сцене поиск гармонии между дионисийской и аполлонической стороной бытия. Она искала человека, рождающегося из отречения, из хаоса, который выступает источником или, скорее, импульсом жизни. Как утверждал Ф. Ницше, «но и в безумии всегда есть немного разума» [6, с. 43]. А. Дункан, создавая свой танец, ориентировалась на культуру Древней Греции, изучала, как греческая вазопись изображала свободу, гармонию и красоту через тело человека. Порывистые движения, простые шаги, легкий бег, свободные броски, приземленные прыжки, выразительные жесты и позы использовались танцовщицей в поиске способов выражения человеческого духа. Искусственные, механические движения классического балета дают некую завершенность, иначе говоря, аполлоническую форму, которая подвластна расчету и рациональности, но не передает иррациональные движения души. Дункан искала иррациональный проводник разума и духа: «...я искала и наконец нашла главную пружину всякого движения, единство, из которого рождаются все разнообразные движения, зеркало, отражающее создание танца» [7, с. 41]. Айседора была способна «слышать» дух музыки, из которого рождается трагедия у Ф. Ницше. Она чувствовала проявляющийся в живописи, поэзии, песнях, игре на инструментах, текстах онтологический ритм, подобный музыке небесных сфер Пифагора. Она описывает, как из «многодневного созерцания “Весны” Боттичелли родился “Танец будущего”» [8, с. 42]. Публика восхищалась и приходила в ужас от того, как Дункан «танцевала» сонаты Бетховена и ноктюрны Шопена.

Е. Юшкова обращается к исследованию Кимерер Ламот, которая рассматривает Дункан как «ницшеанскую танцовщицу», также как и Марту Грэм, основательницу американского танца модерн [9, с. 15]. По мнению К. Ламот, Айседора разделяла взгляды Ницше как на танец, так и на религию. Танцовщица вопреки христианским ценностям пропагандирует красоту человеческого тела. Ее выступления в легкой полупрозрачной тунике, которая иногда не скрывала ее наготу, с босыми ногами шокировали публику и в то же время демонстрировали человеческое тело как главную ценность. Соматическая естественность ее танца воспринималась как покушение на традиции и добрые нравы. Революционный настрой танцовщицы провозглашался словами Ф. Ницше: «Я тело и душа» [10, с. 33]. Он утверждал: «Тело – это большой разум, множество с одним сознанием, война и мир, стадо и пастырь. <...> ...Тело твое с его большим разумом: оно не говорит Я, но делает Я» [11, с. 34]. Дальше в тексте о Заратустре Ницше противопоставляет

рациональность и иррациональность: «Больше разума в твоём теле, чем в твоей высшей мудрости» [12, с. 34], что находит отклик в противопоставлении классической формы танцевального искусства и чарующей естественности, неисчерпаемого потока красоты, эстетической чистоты, которые запечатлены в каждом изгибе её тела.

А. Дункан считала танец средством «для генерации религиозных идей» [13, с. 15], танцовщица утверждала, что «обращение к Богу не только возможно через танец, но и наиболее органично для человека танцующего» [14, с. 16]. И Заратустра у Ницше поверил бы только в танцующего Бога: «Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне» [15, с. 43].

Как известно, каждая философская школа создает свою модель понимания человека – идеального человека. Большинство исследователей отмечают, что А. Дункан не создала педагогической системы нового танца (однако это является очень спорным тезисом), тем не менее она четко представляла образ нового, прекрасного, идеального человека, который танцовщица хотела воплотить с «какой-то фанатической, почти ницшеанской самонадеянностью» [16, с. 190]. Еще на заре своей карьеры в 1915 г., выступая в Нью-Йорке, она заявила, что «хочет научить всех детей Америки, какими быть, как двигаться, как ходить и бегать. Она сказала, что называет это танцами, но на самом деле она хочет научить их бытию как таковому» [17, с. 191].

Идеалом, вдохновившим Айседору на создание образа нового человека, была Древняя Греция. Но она подражала не только эстетической форме Эллады, как это было преимущественно в эпоху Ренессанса, но и стремилась к постижению духа эллинистической культуры. «Античность называют культурой тела», – утверждает О. Шпенглер [18, с. 308]. Эллинистическая культура, как никакая другая, заботилась о гармонии души и тела: «...существо выставлено на обозрение через осанку внешнего строения его тела» [19, с. 312]. Идею совершенствования души через совершенствование и красоту тела А. Дункан стремилась воплотить в своей школе. Дух античной культуры насквозь пронизан одухотворенной телесностью (в скульптуре, архитектуре, драпировке) и духом, снизошедшим в человеческое тело (хороводы, пляски, мистерии) [20]. Идея о том, что тело являлось базисом выражения античной этики и эстетики, вдохновляла Дункан, которая с одержимостью мечтала «зажечь в своих учениках страсть к эллинской культуре, переродить их духовно для восприятия античной эстетики» [21, с. 191]. Свободолюбивой Айседоре были близки ценности Древней Греции, такие как свобода, справедливость, агональность, истина, которые провозглашались в Афинском полисе еще первым законодателем Солоном. «Тот, кто не упражнялся в хороводах, – пишет Платон, – человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан» [22, с. 127]. Именно поэтому А. Дункан хотела разместить свою школу за городом, чтобы изолировать учеников от влияния внешней среды. Для нее, как и для многих греческих мыслителей, воспитание предполагало одновременно физическое и нравственное совершенство: «В пляске каждое движение преисполнено мудрости, и нет ни одного бессмысленного поступка» [23, с. 668].

В чем же заключалась «мудрость» танца А. Дункан? В свободе движения и свободе мышления. По ее мнению, не может существовать свободный дух в теле, которое заключено в строгие формы, рамки, стандарты. Американский психолог А. Лоуэн утверждает, что признаком отсутствия свободы является «отсутствие элегантности движений» [24, с. 78]. Он пишет, что «грациозное тело – редкость среди взрослых людей», но при этом «грация – естественный атрибут всех живых существ» [25, с. 78]. И опять свободный танец Дункан возвращает нас к проблемам «философии жизни». Переоценка ценностей иррациональной философией отвергает религиозные, моральные, эстетические нормы, при которых в обществе как XX в., так и XXI в. невозможно избежать отсутствия свободы. Опираясь на ницшеанскую интерпретацию танца в работе «Так говорил Заратустра», основатель инэстетики А. Бадью называет танец метафорой мышления: танец охватывает целый комплекс образов (птица, бьющий ключ, ребенок, неосязаемый воздух). А. Бадью полагает, что искусство само по себе мыслит и производит истины, субъектами которых становятся отдельные произведения, для него танец – это прежде всего образ мысли, лишенной духа тяжести [26, р. 226].

А. Дункан выбрала неординарный способ философствования – танец, совмещающий психотехнику, воспитание, коммуникацию, художественный образ. Учеников своих она обучала не искусству танца, а тому, как познать себя, постичь собственное Я. Она писала: «Я не стану принуждать их заучивать определенные формы, напротив, я буду стремиться развить в них те движения, которые свойственны им» [27, с. 23]. В этих словах, как выразился Г. Маквей, отражена ее «артистическая и политическая мечта» [28, с. 190]. Свой метод обучения танцу А. Дункан описывала так: «В моей школе я не буду учить детей рабски подражать моим движениям. Я научу их собственным движениям» [29, с. 23]. А это равнозначно стремлению научить мыслить самостоятельно. Научить мыслить – это есть цель высшего воспитания, о которой, по мнению Ф. Ницше, «школы наши не

имеют ни малейшего понятия» [30, с. 166]. Немецкий философ утверждал, «что мышлению надо учить, как учат, например, танцевать какой-нибудь особенный танец» [31, с. 166]. Скептически отметив, что многие современники его не поймут, Ницше заявил: «В состав высшего воспитания должно входить и обучение танцам. Необходимо учить танцевать ногами, понятиями, словами и – должен ли я добавлять – пером, т. е. писать?» [32, с. 166].

Можно прийти к заключению, что иррационализм ницшеанской философии воплотился как в танце, так и в духовных исканиях А. Дункан. Переоценку культурных ценностей начала XX столетия она осуществляла посредством танца, который стал философским символом ценности самой жизни.

Ссылки:

1. Юшкова Е.В. Айседора Дункан как феномен творческой личности (обзор исследований современных ученых США) // Современное есениноведение: научно-методический журнал. 2010. № 13. С. 11–21.
2. Там же. С. 15.
3. Там же. С. 14.
4. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. с нем. М., 2007. 395 с.
5. Там же. С. 13.
6. Там же. С. 43.
7. Цит. по: Климова О. Айседора Дункан. Продвижение к свету // Человек без границ. 2009. № 9. С. 40–45.
8. Там же. С. 42.
9. Юшкова Е.В. Указ. соч. С. 15.
10. Ницше Ф. Так говорил Заратустра... С. 33.
11. Там же. С. 34.
12. Там же.
13. Юшкова Е.В. Указ. соч. С. 15.
14. Там же. С. 16.
15. Ницше Ф. Так говорил Заратустра... С. 43.
16. Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (из предисловия к публикации комплекса архивных материалов английского ученого-слависта в российской академической печати) // Современное есениноведение: научно-методический журнал. 2007. № 6. С. 189–194.
17. Цит. по: Маквей Г. Указ. соч. С. 191.
18. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / пер. с нем. Т. 1. М., 2003. 528 с.
19. Там же. С. 312.
20. См.: Осинцева Н.В. Этика и эстетика осанки // Манускрипт. 2020. Т. 13, № 3. С. 128–131. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.26>.
21. Маквей Г. Указ. соч. С. 191.
22. Платон. Законы // Сочинения: в 4 т. Т. 3. Ч. 2 / под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. СПб., 2007. С. 89–514.
23. Лукиан. О пляске // Апулей. Апология, или О магии. Метаморфозы, или Золотой осел. Флориды. О божестве Сократа. Лукиан. Диалоги. Недialogические жанры. М., 2005. С. 653–673.
24. Лоуэн А. Психология тела: биоэнергетический анализ тела / пер. с англ. С. Коледы. М., 2000. 256 с.
25. Там же. С. 78.
26. См.: Botha C. Dance and/as Art: Considering Nietzsche and Badiou // Thinking through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices. Hampshire (UK), 2013. P. 224–240.
27. Дункан А. Моя жизнь : мемуары. Танец будущего / пер. с англ. М., 1992. 191 с.
28. Маквей Г. Указ. соч. С. 190.
29. Дункан А. Указ. соч. С. 23.
30. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во внеэтическом смысле. М.; Минск, 2005. 383 с.
31. Там же. С. 166.
32. Там же.

Редактор, переводчик: Сергейчик Людмила Ивановна