

Е. В. Юшкова

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ e.yushkova25@gmail.com

Центр женских исследований Пяти колледжей
(США, Амхерст)

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ АЙСЕДОРЫ ДУНКАН В СОВЕТСКОЙ РОССИИ/ СССР

Аннотация. В статье рассматривается сценическое воплощение ряда популярных русских революционных песен в 1920-е годы в Советской России / СССР. Американская танцовщица Айседора Дункан, работавшая здесь в 1921–1924 гг., использовала их в качестве основы для хореографических работ. Анализируется предыстория данных постановок: танцевальная «революция», совершенная Дункан в начале XX в., и революционные мотивы в ее хореографии 1910-х годов. Еще один аспект творчества американской танцовщицы — ее интуитивное стремление к не концептуализированному в то время жанру перформанса, которое усилилось в контексте русской революции и экспериментального искусства первых послереволюционных лет. Приводятся примеры выступлений Дункан, которые вполне могли бы вписаться в контекст современных перформативных практик — иммерсивных, парципаторных и сайт-специфических, хотя обычно Айседора работала в рамках традиций XIX в. — выступала с программой из двух отделений в сопровождении оркестра или пианиста, тщательно выстраивала хореографический рисунок. Но автора статьи интересуют скорее революционные для того времени попытки Дункан выйти за пределы сцены и вовлечь зрителя в действие, стирая границу между художником и зрителем, искусством и жизнью.

Ключевые слова: Айседора Дункан, «Песни революции», «Дубинушка», «Варшавянка», искусство перформанса

Для цитирования: Юшкова Е. В. Революционные перформансы Айседоры Дункан в Советской России / СССР // Шаги/Steps. Т. 8. № 3. 2022. С. 51–84. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-3-52-84>.

*Статья поступила в редакцию 31 января 2022 г.
Принято к печати 12 февраля 2022 г.*

E. V. Yushkova

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ e.yushkova25@gmail.com

*Five College Women's Studies Research Center
(USA, Hampshire)*

ISADORA DUNCAN'S REVOLUTIONARY PERFORMANCES IN SOVIET RUSSIA / USSR

Abstract. The article is devoted to the series of Russian revolutionary songs which the American dancer Isadora Duncan used as a musical basis for her choreographic works while in the USSR. The series included such popular songs as “Dubinushka”, “Varshavianka”, and others. The author also considers the pre-history of this cycle — Duncan’s dance “revolution” in the beginning of the 20th century, and revolutionary motifs in her choreography of the 1910s. Another aspect of the American dancer’s creativity is her intuitive aspiration to the genre of performance, not conceptualized at that time, which intensified in the context of the Russian revolution and experimental art of the first post-revolutionary years. The article analyses some examples of Duncan’s performances, which could be defined in terms of contemporary performative practices — immersive, participatory or site-specific. This despite the fact that Isadora usually worked within the framework of stage traditions of the 19th century: she had a program that consisted of two acts accompanied by an orchestra or a pianist, and meticulously structured her choreography. Nevertheless, the author focuses on Duncan’s innovations, which have not been reflected upon, and shows how Isadora tried to reach beyond the stage and to involve the audience in an art event, blurring distinctions between artist and audience, art and life.

Keywords: Isadora Duncan, “Russian Revolutionary Songs”, “Dubinushka”, “Varshavianka”, performance art

To cite this article: Yushkova, E. V. (2022). Isadora Duncan’s revolutionary performances in Soviet Russia / USSR. *Shagi / Steps*, 8(3), 51–84. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-3-52-84>.

*Received January 31, 2022
Accepted February 12, 2022*

В 1990 г. известные русские революционные песни — «Дубинушка», «Варшавянка» и ряд других — довольно резонансно прозвучали в Нью-Йорке. Они были использованы как основа для двух танцевальных программ, названных «Soviet Workers' Songs» («Песни советских рабочих») и «Impressions of Revolutionary Russia» («Впечатления от революционной России»), показанных американскими последовательницами Айседоры Дункан. Историк танца Энн Дейли (Ann Daly) опубликовала в специализированных изданиях «Theater Journal» и «Ballet International» рецензии на эти программы [Daly 2002a], отметив, что такого полного воплощения хореографические сюиты не получали в США с 1930-х годов, хотя попытки реконструировать и возобновить некоторые из входящих в них танцев делались с 1977 г. Именно в тот год в США праздновалось столетие Дункан (она родилась в 1877 г. в Сан-Франциско), а ее творчество буквально стало возрождаться из небытия¹ и снова вызывать интерес зрителей. Но именно с 1990-х танцы Советской России в хореографии Дункан (или, точнее, в интерпретациях ее последовательниц, стремящихся к максимально аккуратному воспроизведению оригинала) прочно вошли в репертуар различных танцевальных компаний, работающих в стиле Айседоры, которых в США возникло к тому времени довольно много.

В 2019 г. два самых ярких и оригинальных произведения из этой сюиты, «Дубинушка» и «Варшавянка», были привезены доцентом танца из Университета Среднего Теннесси Мег Брукер (Meg/Margaret Brooker) и ее ученицами в Москву, на III Международный фестиваль пластического танца, посвященный творчеству Айседоры Дункан, традиционно проводящийся в Российском университете дружбы народов². «Танцы революции», поставленные Айседорой в Советской России / СССР в далеком 1924 году, наконец вернулись к месту своего рождения, хотя для этого понадобилось почти столетие.

Интересно, что в 2020–2021 гг. некоторые из русских революционных танцев Дункан оказались вписанными в американский политический контекст и были представлены в программах, приуроченных к весьма скандальному президентским выборам (за голоса избирателей сражались Д. Трамп и Дж. Байден), причем иногда довольно экзотическим образом. Например, целый онлайн-марафон, организованный известной дунканисткой Лори Белилов³ 17 января 2021 г. накануне инаугурации только что избранного президента Джо Байдена, посвящался «Революционному» этюду Скрябина⁴, а незадолго до этого в рамках ралли сторонников республи-

¹ Вскоре после трагической смерти Айседоры Дункан в 1927 г. во Франции и публикации многочисленных мемуаров ее современников в 1930-е годы танцовщицу в США забыли.

² См. программу фестиваля: <http://www.rudn.ru/media/events/iii-mejdunarodnyy-festival-plasticheskogo-tanca-posvyashchennyy-tvorchestvu-aysedory-dunkan>. Организатор — руководитель коллектива пластического танца «Айседора» Интерклуба РУДН, заслуженный работник культуры РФ В. Н. Рязанова.

³ Лори Белилов (Lori Belilove) — основательница и художественный директор компании «The Isadora Duncan Dance Foundation & Company» (Нью-Йорк; см.: <https://isadoraduncan.org/company/belilove>) — признана одной из ведущих современных последовательниц Дункан, воспитала уже несколько следующих поколений американских дунканисток.

⁴ См.: <https://isadoraduncan.org/revolutionary-en-masse-premiere>.

канцев в поддержку Трампа в Лос-Анджелесе в декабре 2020 г. выступала другая танцовщица-дунканистка в ярко-красной тунике, призывая к освобождению Америки⁵.

«Дубинушка», «Варшавянка», «Кузнецы» («Кующие ключи свободы»), «Смело, товарищи, в ногу», «Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Юные пионеры» — этот цикл из семи революционных песен Айседора Дункан поставила для своих учениц незадолго до отъезда из СССР на Запад в 1924 г. Уже после трагической смерти Айседоры в 1927 г. группа молодых танцовщиц, выпускниц московской школы под руководством Ирмы Дункан⁶, привезла «Танцы революции» в США (дополненные трилогией самой Ирмы из композиций под названиями «Труд», «Голод», «Триумф труда») и с огромным успехом показывала их по всей стране, наряду с ранними сочинениями Айседоры, совершенно иными по стилистике [Юшкова 2019а: 39–49].

После этих гастролей оставшаяся в США Ирма Дункан набрала новый состав коллектива для последующих гастролей и поставила «Танцы революции» уже с менее подготовленными американками, поэтому новые гастроли не увенчались успехом, а вскоре интерес к танцу Айседоры и вовсе угас, ведь появилось целое поколение представителей танца модерн, привлекавших внимание своими нестандартностью и новизной. Наиболее яркими представителями американского танца модерн принято считать Рут Сен-Дени и Теда Шюна, Маргу Грэм, Дорис Хамфри, Чарлза Вейдмана и ряд других исполнителей [McDonagh 1976; Fuhrer 2014].

Сейчас, в XXI в., американские дунканистки довольно часто исполняют «Танцы революции», в самых разных программах превратившиеся как в «Soviet Workers' Songs», так и в «Impressions of Revolutionary Russia». Наиболее популярными из этого цикла стали экспрессивные групповые танцы «Дубинушка» и «Варшавянка».

В данной статье будут не только проанализированы хореографические композиции, для которых использовались русские революционные песни, но и затронута тема революции в творчестве Дункан, а также ее революционность как танцовщицы, хореографа и теоретика танца. Автор раскрывает особую логику, которая привела американскую танцовщицу к русским революционным песням, но полностью осветить данную тему в рамках одной статьи довольно сложно.

⁵ См. видеозапись: <https://www.facebook.com/watch/?v=1151789901902258> (Facebook — продукт компании Meta, признанной в Российской Федерации экстремистской организацией).

⁶ В литературе Ирму Дункан чаще всего называют приемной дочерью Айседоры, как и еще пятерых выпускниц ее первой немецкой школы, получивших фамилию Дункан для въезда в США во время Первой мировой войны (все девушки были немками, и американское правительство могло бы создать им препятствия для въезда в страну), но вопрос о реальном их удочерении до сих пор остается открытым, хотя все шестеро вошли в историю именно под фамилией Дункан. Ирма была единственной из той группы учениц, кто согласился сопровождать Айседору в Советскую Россию в 1921 г. Она стала руководительницей московской школы с 1924 г., после отъезда Айседоры на Запад, но не вернулась с американских гастролей школы в 1930 г.

Перформативная революция

Хотя в Советской России / СССР Дункан работала только в 1921–1924 гг., симпатизировать революции, вернее, самой идее революции, она начала задолго до этого времени, еще в начале своего творческого пути, который ведет отсчет с ее первого успешного сольного концерта в Будапеште 1902 г. Правда, революционные речи и публикации Дункан того периода не касались коренных изменений в социуме, а лежали в плоскости танца, освобождения женщины, пересмотра подхода к выбору музыки для выступлений, а также в области педагогики.

О том, как Дункан революционизировала искусство танца, а также танцевальный дискурс в целом, написано довольно много (см.: [Юшкова 2019а: 7–29]), как и о ее революционном для начала XX в. представлении о степени свободы женщины. Рискуя впасть в банальность, резюмируем ее основные инновации: танец босиком и соло, свободная туника, не сковывающая движения тела, использование классической музыки, не предназначенной для танца, выражение духовных импульсов через танец, стремление к гармонии тела — души — духа [Там же: 65], важность раннего эстетического воспитания. Американская исследовательница Энн Дейли считает, что Дункан «предложила зрителям новый вид смысла [танца] и потребовала от них смотреть на танец по-новому», а также «легитимировала танец как высокое искусство» [Daly 2002a: 239]. В то время, когда сценический танец рассматривался либо как легковесное развлечение, либо как строго кодифицированный балет — элитарное зрелище для эстетов, она создавала непривычные для зрительского глаза программы на музыку Шуберта и Шопена, делала резкие и крайне эпатажные заявления. Например, в работе «Танец будущего» 1903 г. она объявила миру, что верит в «религию красоты человеческой ноги» [Duncan 1903] (или, как в самом первом русском переводе 1907 г. с немецкого, воспроизведенном в некоторых современных публикациях, «...я чувствую благоговение перед красотой человеческой ноги» [Дункан 1907: 5]), с пояснением, что «форма и пластичность ноги человеческой — великая победа в истории развития человека» [Там же: 6]. Женщина в представлении Дункан не должна определяться ни модой, ни моралью начала XX в. и может обходиться без привычных условностей: как без корсетов, уродующих ее фигуру, так и без обязательной регистрации брака для рождения детей.

Будучи предшественницей (провозвестницей) танца модерн, наряду с другими его американскими пионерами — Лой Фуллер, Рут Сент-Дени и Тедом Шоуном [Martin 1965], в корне изменившими подход к движениям человеческого тела на сцене и к смыслу самого танца, — Дункан уже в силу своего новаторства в искусстве может считаться революционеркой. В литературе даже встречаются такие утверждения, что само «ее имя синонимично “революции” в танце» [Landrum 1996: 251], что «она смогла использовать свою внутреннюю энергию, чтобы революционизировать танец» [Ibid.: 249], «установила повестку для танца модерн» и для творивших гораздо позднее хореографов-постмодернистов второй трети XX в. [Daly 2002a: x], а также «поместила некогда маргинальную практику, которой являлся танец, в центр культурного водоворота» [Ibid.: 16]. Кроме того, по мнению американских исследователей,

Дункан раздвинула границы танца, выведя его за пределы изобразительности XIX в. и переведя в плоскость архитектурности сценического танца века XX [Manning 1998: 452]. Книга, которую выпустил в 1960 г. бывший секретарь Дункан Аллан Рос-Макдуггал, даже называлась «Айседора Дункан: революционерка в искусстве и любви» [MacDougall 1960].

Однако, на наш взгляд, Дункан удалось предвосхитить и еще одно явление XX в. — «перформативный переворот», ведь ее многочисленные акции как на сцене, так и в жизни могут быть описаны именно в категориях перформанса, который в первой трети века еще не был отрефлектирован, хотя футуристы и дадаисты активно осваивали этот новый жанр искусства на практике с 1910-х годов, а их поиски продолжили сюрреалисты в 1920-е [Голдберг 2017: 13–121].

Нарушение привычных конвенций в театре за счет как активного поиска новых форм в искусстве, так и смены социокультурной парадигмы (которая произошла в России после Октябрьской революции) позволили Дункан продвигаться в развитии жанра перформанса, в том числе политического (к нему относятся ее печально известные выступления 1920-х годов в США с явной большевистской пропагандой, после которых Айседора была лишена американского гражданства)⁷. Ее личные качества — стремление к эпатажным жестам и независимость, умение создавать вокруг себя мощное энергетическое поле — также объясняют ее тягу к тому жанру, который спустя полвека был определен как перформанс.

Сейчас теория перформанса прекрасно разработана благодаря трудам таких теоретиков-классиков, как Роузли Голдберг [2017], Эрика Фишер-Лихте [2015], Ричард Шехнер [2020], Эудженио Барба [2008] и ряда других исследователей, но ни в одном из них не анализируется опыт Айседоры Дункан, несмотря на явные признаки жанра в современном понимании, проявленные в ее отдельных работах⁸. Стихийные эксперименты Дункан мы бы отнесли к протоперформансу, в котором содержались зародыши разных видов будущего жанра.

Конечно, в основном Дункан выступала в традициях сценического искусства XIX в.: готовила полноценную программу, как правило в двух отделениях, от зрителя ее отделяла рампа, выступления сопровождалась музыкой (игрой пианиста или оркестра), а неформальные представления происходили лишь в салонах для узкого круга зрителей. Но приезд Айседоры в Советскую Россию, вскоре ставшую СССР, знаменовал новый период ее деятельности. Востребованное в начале 1920-х искусство авангарда, бросившее вызов традициям, а также материальные условия в стране, обусловленные разрушениями революций и Гражданской войны, во многом повлияли и на творчество Дункан, которая всегда переформатировала свои выступления с учетом предлагаемых обстоятельств. Некоторые примеры подобных акций мы рассмотрим в данной статье, причем интересно отметить, что все они были так или иначе связаны с революционными песнями.

⁷ Биографических источников об этих выступлениях настолько много, в том числе в литературе о поездках по США Сергея Есенина, что перечислять их мы не считаем нужным.

⁸ Ради справедливости следует заметить, что Барба все же помещает несколько фотографий Дункан, говоря о различных практиках сценического движения.

Идеи Эрики Фишер-Лихте о том, что перформанс отличается от спектакля такими параметрами, как «сильное присутствие», «живость», «подлинность», «обмен энергиями» (см.: [Деникин 2021]), а также обладает «автопоэтической петлей обратной реакции» и производит «новое оволащевание мира» [Фишер-Лихте 2015: 373], вполне применимы к ряду выступлений Дункан, в которых использовались революционные песни и в которые так или иначе вовлекалась публика, полная революционного энтузиазма, ведь данные песни являлись для собравшихся в зале своего рода триггером к сильному эмоциональному включению в происходящее. Хотя следует отметить, что, в отличие от перформансов футуристов и дадаистов, выступления Дункан с вовлечением в них публики всегда носили мирный характер, а также никогда не были грубо физиологичными и нарушающими традиционные моральные нормы (за исключением выступлений 1920-х, в которых спадающая с плеча красная туника внезапно или намеренно обнажала ее грудь [Маквей 2004: 382]).

Обладая мощной интуицией и феноменом сценического присутствия, Дункан использовала любые возможности, чтобы найти контакт с залом, что и проявилось в ее незапланированных спонтанных перформансах в СССР. Что касается США, то здесь ситуация была другая: танцовщица выражала протест против «американизма», который она так не любила — в это понятие она включала буржуазность, материализм, пуританскую мораль, а позже и неприятие страной Советской России и ее нового строя [Duncan 2008: 129–136; Daly 2002a: 181].

Начатые еще в 1910–1920-е годы перформансы футуристов, дадаистов, затем сюрреалистов, конечно же, эстетически были полной противоположностью тому, что делала Дункан, ведь она считала, что проповедует Красоту (это слово она всегда писала с большой буквы) и Гармонию, а также любовь к людям. Эти идеи прекрасно прочитываются в жестах, которыми она завершала концерты и которыми современные дунканистки в США заканчивают все свои симпозиумы. Сначала руки поднимаются высоко вверх, символизируя связь человека с Вселенной, Космосом, затем следует движение рук вниз, что показывает глубинную связь с Землей. Затем руки прижимаются к сердцу, демонстрируя любовь, и, наконец, выбрасываются вперед и немного разводятся в стороны — это символ связи с другими людьми или дружбы [Юшкова 2013]⁹. Все это делается крайне выразительно.

Тем не менее, как мы покажем далее, зарождающаяся новая традиция перформанса явно нашла отклик в творчестве Айседоры Дункан, и трудно отрицать, что танцовщица стала частью той перформативной революции 1910–1920-х годов, которая будет осмыслена гораздо позже, в последней трети XX в.

Революционные перформансы

О новом, революционном театре в 1920-е годы в Советской России / СССР шли довольно бурные дискуссии. Поскольку залы (в том числе оперных и балетных театров) заполнила «простая» публика, то к ней требовалось найти особый подход, над которым размышляли многие практики и даже теоретики.

⁹ Первый Международный симпозиум Айседоры Дункан прошел в Вашингтоне в 2013 г. Следующие симпозиумы проводились в 2015 г. в Чикаго, в 2017 г. на родине Дункан в Сан-Франциско, а последний в 2019 г. в Лондоне, где по сути дела на рубеже XIX–XX вв. и началась сольная карьера Дункан.

В 1923 г. вышло пятое издание книги Платона Керженцева «Творческий театр» (первое издание — в 1918 г.), в котором обосновывалось принципиальное отличие нового, социалистического театра от коммерческого и низкопробного буржуазного. В предисловии к четвертому изданию 1920 г. автор отметил, что его более ранние догадки относительно нового театра оказались пророческими, и развитие театрального искусства буквально следовало его рецептам. А писал он тогда «о соучастии зрителей, импровизациях, коллективном творчестве в театре, массовых спектаклях под открытым небом (...) о крахе буржуазного театра, о зарождении нового театра из пролетарской среды, об исключительном театральном значении народных празднеств» [Керженцев 1923: 7], так он понимал новый социалистический театр. Все вышеперечисленное вполне вписывается в современные представления о перформансе, хотя здесь еще пока не упоминается о сольных акциях художников, которые стали столь популярны в последней трети XX в.

Керженцев осуждает буржуазный театр за то, что он долгие годы приучал зрителя к пассивности.

Рампа стала пропастью, отделяющей сцену, где порой звучит творчество актера, от зрительного зала, который обречен на темноту, молчание, пассивное восприятие того, что ему преподносят (...) Вместо того, чтобы явиться местом для творческих переживаний и воплощений, театр стал для зрителя областью, где он приглашался «отдыхать», бездействовать, только слушать [Керженцев 1923: 25–26].

Хотя в последующих главах автор предлагает такие меры, как национализация крупных театров, а также повсеместное развитие сети самостоятельных трупп — что, впрочем, в СССР и было осуществлено, но в высказываниях об устранении рамп и вовлечении зрителей в спектакль явно опирается на дореволюционные идеи Вячеслава Иванова о мистериальном театре и Николая Евреинова о «театре для себя» [Clark 1998: 105–106, 111–112].

Возвращаясь к выступлениям Дункан в СССР, сразу же отметим, что ей неоднократно удавалось преодолеть традиционную для театра зависимость от рамп и по-настоящему вовлечь нового демократического зрителя в действие, о чем и пойдет речь в данной статье. То есть, по сути, она неоднократно становилась режиссером настоящих революционных перформансов, хотя и делала это чаще всего в силу предлагаемых обстоятельств.

На практике рампа преодолевалась в целом ряде массовых зрелищ, относящихся к новому жанру, окончательно оформившемуся в 1920 г. благодаря усилиям известных дореволюционных режиссеров и художников: Николая Евреинова, Сергея Радлова, Александра Кугеля, Адриана Пиотровского и др. Зрители становились участниками таких постановок, как «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне», «Праздник Интернационала в Красносельских лагерях» и, наконец, самого массового представления — «Взятие Зимнего дворца» [Кибардин 2020: 42]. Катерина Кларк в своем фундаментальном труде «Петербург: горнило культурной революции» подробно рассматривает те перформансы, которые форматировали не только эстетику 1920-х годов, но и создали мифы о революции, воспроизводимые на протяжении долгих советских лет. Хотя масштаб зрелища здесь был поистине колос-

сальным — например, во «Взятии Зимнего дворца» в постановке Евреинова участвовало 6000 человек (среди них, наряду с профессиональными актерами, были солдаты и матросы), а количество зрителей достигало ста тысяч [Clark 1998: 122], но ощущение соучастия, вовлеченности, эмоционального потрясения захватило тогда практически всех. Спектакль стал «подлинной кульминацией движения за массовый театр» [Ibid.: 123], закончившись хоровым исполнением «Интернационала», фейерверками и маршами. Массовые представления проводились и в Москве, и в провинциальных городах, но именно Петербург/Петроград «стал ритуальной столицей революционной России» [Ibid.], ведь именно здесь, по мнению Кларк, собрались интеллектуалы, которые увлекались идеями Ницше и стремились к объединяющим ритуалам на открытых пространствах — ритуалам трансгрессии, взрывающим социально-эстетические ограничения [Ibid.: 124]. Кларк упоминает и идеи карнавала Бахтина, также основанные на трансгрессии, на размывании границ между исполнителями и публикой [Ibid.: 125]. Другие, менее известные массовые праздничные зрелища в Петрограде тоже пытались вовлечь зрителя в действие, разрушать рампу (ранее подобные эксперименты, хотя и более камерные, уже проводил, в частности, Всеволод Мейерхольд [Зноско-Боровский 1910; Юшкова 2009: 135–136]).

Анализ массовых зрелищ 1920-х годов находится за рамками данной статьи, а обращаясь к ним, мы лишь воспроизвели контекст, в котором формировался новый зритель, — ведь именно эти матросы и рабочие придут в 1922 г. на выступление Айседоры Дункан в Петрограде и неожиданно станут его участниками.

В то же время массовый зритель, заполнивший оперные театры, неожиданно полюбил классические балеты со сказочными сюжетами [Ezrahi 2012: 20], а сценический танец также стал важным элементом новой демократической культуры.

Таким образом, почва для неконвенциональных выступлений в СССР в начале 1920-х была достаточно подготовленной. А зрители (и довольно немалое их число) уже имели некоторый опыт вовлечения в постановки профессиональных режиссеров.

Музыка революции

Выбор музыки всегда был важным для Дункан. «Музыка претворяется и смолкает в ее теле, как в магическом кристалле» [Касаткина 1992: 36], — писал в статье «Айседора Дункан» очарованный Максимилиан Волошин после одного из концертов. Дункан передавала с помощью пластики сложнейшую гамму чувств, заложенную композитором. С ее трактовками многие не соглашались, а некоторые современники и вовсе ими возмущались (например, дирижеры А. И. Зилоти и Л. С. Ауэр, см. письмо Ауэра Зилоти [Там же: 82–84] и открытое письмо Зилоти Ауэру [Там же: 79–82]), но никто не отрицал, что музыка была важной составной частью выступлений танцовщицы.

Начав с легких вальсов и полек композиторов-романтиков (исследователи назвали первый период ее творчества лирическим, см.: [Юшкова 2019а: 64]), она постепенно осваивала все более и более сложный классический реперту-

ар, включая оркестровую музыку и обращаясь к произведениям более драматическим. Так, вскоре она включает в свой репертуар оперы Глюка (исследователи творчества Дункан относят их ко второму, драматическому периоду) и Вагнера, затем симфонии Бетховена и Чайковского.

Вскоре в ее репертуаре появляется по-настоящему революционное произведение — в годы Первой мировой войны¹⁰, в 1915 г., Дункан ставит танец на музыку «Марсельезы» Руже де Лилля, французского революционного гимна. В качестве пластической основы была выбрана скульптурная композиция Франсуа Рюда на Триумфальной арке в Париже на площади Этуаль под названием «Выступление волонтеров» 1836 г. (или «Марсельеза»), крайне экспрессивная и энергичная по своей сути. Айседора копировала позы героев скульптурной композиции Рюда, а в финале явно обратилась к картине Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830). Этот танец в современной интерпретации вошел в широко известный балет Мориса Бежара, поставленный для советской балерины Майи Плисецкой в 1976 г. по ее инициативе (идея принадлежала Родиону Щедрину [Плисецкая 1994: 363]). Бежар брал уроки в Париже у Лизы Дункан, ученицы немецкой школы Айседоры¹¹, поэтому, возможно, воспроизводил ряд движений довольно близко к оригиналу. Плисецкая, чье исполнение танцев Айседоры подвергалось жесткой критике со стороны танцовщиц-дунканисток¹², ярко передает главный пантомимический жест этой бежаровской композиции — призыв: ее поднесенные ко рту руки движутся в расширяющемся жесте вверх и вперед, как бы разнося громкий крик в огромном пространстве, мобилизуя огромные массы людей. Однако известные фотографии Дункан в «Марсельезе» демонстрируют совсем другой ключевой жест — руки высоко подняты вверх и разведены в стороны, в точности как на скульптурной композиции Рюда и отчасти как на картине Делакруа.

Контекст появления постановки довольно драматичен: к личной трагедии танцовщицы (гибель двоих ее детей в 1913 г. и еще одного, новорожденного, в 1914 г.) добавилась Первая мировая война, несущая горе и смерть, ломающая привычный строй жизни. В недавно построенной школе танца Дункан в Париже (точнее, в пригороде Бельвю) обосновался госпиталь, а сама Дункан вернулась из Албании, где помогала раненым в Первой Балканской войне [Руднева 2007: 658–59].

Первое упоминание об обращении Дункан к «Марсельезе» связано с ее поездкой в Афины летом 1915 г. Она намеревалась открыть там свою очеред-

¹⁰ Энн Дейли указывает 1914 год как дату постановки «Марсельезы», хотя точных обстоятельств создания этой композиции не приводит [Daly 2002a: 15]. Это маловероятно, так как в тот самый трагический год своей жизни Дункан не танцевала и новых танцев практически не создавала. Биограф Дункан Питер Курт конкретной даты не указывает, а пишет о первом представлении в «Метрополитен-опере» в начале 1915 г. [Kurth 2001: 390], ссылаясь только на мемуары самой Дункан, которые грешат большим количеством неточностей. Однако Фредрика Блэйер, описывая программу того представления, не упоминает «Марсельезу» и утверждает, что танец был создан к апрельскому концерту 1916 г. в Париже, наряду с двумя другими совершенно новыми композициями — «Искуплением» на музыку Ц. Франка и «Патетической симфонией» Чайковского [Блэйер 1997: 306].

¹¹ Личные интервью автора с французскими дунканистками. Фестиваль «Blue Land» (Бавария). 2018 г.

¹² Личные интервью автора с американскими дунканистками. 2008–2018 гг.

ную школу при поддержке премьер-министра Греции Элефтероса Венизелоса, но тот был только что снят с должности королем. Дункан организовала уличную акцию — собрала толпу людей и повела ее к резиденции отставного премьер-министра с пением французского революционного гимна и танцем под него, что в условиях одержавших победу монархистов было довольно революционно [Курт 2007: 467]. О хореографии того выступления свидетельств нет, но совершенно очевидно, что она была спонтанной, импровизационной (хотя на сцене Дункан, вопреки сложившемуся убеждению, практически никогда не импровизировала, а танцевала созданные ранее в студии композиции).

На сцене же «Марсельеза» была впервые показана в парижском театре «Трокадеро» в апреле 1916 г. на благотворительном концерте, организованном для сбора средств в пользу воинской части «Армуар Лоррен» [Daly 2002a: 185]. Затем исполнена в «Метрополитен-опере» в конце 1916 г. и воспринята как «призыв к американским парням подняться и защитить высшую цивилизацию нашей эпохи, культуру, которая пришла в наш мир благодаря Франции» [Курт 2007: 471]. Американский журналист Карл ван Вехтен писал: «Она победно восстает с неистовым кличем — к оружию, граждане. Она не произносит ни слова, но кажется, что в наших ушах звучит пугающий гул сотен голосов» [Там же]. Сама Дункан объясняла, что «Марсельеза» была больше, чем просто призыв к оружию, она порождала веру в то, что никогда не надо сдаваться. Эта тема стала на оставшиеся годы основной в творчестве Дункан — ее, по мнению Энн Дейли, можно сформулировать как освобождение индивидуума, наций и всего человечества от социального и политического давления [Daly 2002a: 186].

Начиная с самого первого представления «Марсельезы», этот номер всегда сопровождался овациями, публика вставала и иногда просто неистовствовала, настолько мощной была энергия танца. Он был представлен в том числе на наиболее известном благотворительном концерте в «Метрополитен-опере» 21 ноября 1916 г., собранные во время которого деньги планировалось перевести в Фонд помощи французским артистам и музыкантам, чтобы поддержать их семьи [Daly 2002a: 185]. В первой части концерта оркестр играл Симфонию ре мажор Цезаря Франка. Затем Дункан танцевала «Искупление» Франка, мрачно-трагический номер 1916 г., и «Ave Maria» Шуберта, поставленную в 1915 г. (по другим данным — в конце 1914 г.). Во втором отделении исполнялись 6-я, «Патетическая» симфония П. И. Чайковского и «Марсельеза». Последний номер вызвал небывалый ажиотаж в зале.

6 марта 1917 г., выступая в Нью-Йорке с «Марсельезой», танцовщица впервые использовала «звездно-полосатый» американский флаг¹³. Дункан сорвала с себя платье, а под ним оказался флаг, в который она была завернута. Эта сцена произвела невероятный эффект, и люди, по свидетельству критика Карла Ван Вехтена, вскакивали на стулья и кричали [Блэйер 1997: 325]. На некоторых представлениях она даже целовала флаг, неизменно вызывая шквал оваций. «Я чувствую, что Америка на грани великого пробуждения, и она становится страной, в которой интересно жить» [Курт 2007: 492], — говорила

¹³ Часть танца (вариацию), когда Дункан предстала завернутой в американский флаг, получила название «Stars and Stripes variation» (*Stars and Stripes*, букв. «звезды и полосы», — государственный флаг США, в переносном смысле — США).

танцовщица. Она пообещала основать после войны в Америке школу, где будут танцевать под песни свободы. Программа «Дух нации, идущей на войну», шла многократно, каждый раз заканчиваясь «Марсельезой», подогревая желание американцев участвовать в войне.

28 марта 1917 г. выступление в США после отречения Николая II от престола было посвящено России. «Я танцевала с дикой, неистовой радостью» [Курт 2007: 493], — говорила потом танцовщица. И уже в апреле тема России и ее освобождения от векового рабства получила дальнейшее развитие в ее репертуаре — в Вашингтоне, радуясь вступлению США в войну, она сочинила «Славянский марш» на музыку Чайковского, где показывала средствами пантомимы, как раб в мучениях разрывает свои оковы и становится свободным. Критика осудила ее за безобразные конвульсии, «гаргантюанство», за то, что она превратила музыку в повествование о войне и религии, но никто не мог отрицать дар трагической актрисы, который у Дункан блестяще реализовался в этой композиции [Там же: 495].

Эти танцы, к которым в ноябре 1921 г., перед первым концертом Дункан в Москве, посвященным четвертой годовщине революции, добавился «Интернационал», стали ее визитными карточками в качестве революционной танцовщицы и включались в большинство программ, исполнявшихся в СССР.

Интересно, что «Марсельеза» и «Интернационал», одновременно служившие на протяжении некоторого времени гимнами Советской России и сталкивавшиеся в шоу «Взятие Зимнего дворца» (где в итоге побеждал «Интернационал») [Clark 1993: 294; 1998: 130], часто входили в одну и ту же программу выступлений как самой Дункан, так и учениц ее школы, о чем говорят нам афиши начала 1920-х [Маквей 2004: 381]¹⁴.

Революционные гимны

Первыми хореографическими работами Дункан в Советской России стали танцы лета 1921 г. на музыку двух этюдов Скрябина, с помощью которых она выразила ужас перед голодом в Поволжье. Этюд № 1, оп. 2, получивший среди дунканисток название «Мать», представляет собой танец почти без движения. В руках закутанной в длинное одеяние и с покрытой шалью головой танцовщицы — маленький ребенок, которого она медленно укачивает под мягкую, хоть и слегка дисгармоничную музыку этюда. В конце танца танцовщица обнаруживает, что в руках у нее никого нет. Этот невероятно трагичный номер не только отражал ее собственную жизненную драму, но и символизировал всех матерей, потерявших сыновей на Первой мировой войне и, конечно, во время голода в Поволжье. Есть еще одна, менее известная интерпретация, которой поделилась с автором американская танцовщица Видала Нейяная, московские гастроли которой были организованы автором этих строк в 2018 г. По ее мнению, это глубоко религиозный танец, в основе которого — символика Богородицы (данная тема развивалась и в более раннем танце «Ave Ma-

¹⁴ Как утверждает К. Кларк, в феврале 1917 г. революционным гимном была выбрана «Марсельеза», а после массового зрелища «Взятие Зимнего дворца» в ноябре 1920 г. официальным гимном страны стал «Интернационал», хотя по привычке «Марсельезу» воспринимали в прежнем качестве еще довольно долго [Clark 1993: 294].

gia» на музыку Шуберта конца 1914 г., см.: [Roseman 2004]). Видала включила «Мать» в обе свои программы, представленные в Москве — в Доме танца Культурного центра ЗИЛ и в Большом зале Библиотеки иностранной литературы им. М. И. Рудомино, вызывая сильное эмоциональное впечатление у публики. Ранее, в октябре 2010 г., этот танец в Москве показывала уже упомянутая выше Мег Брукер в культурном пространстве «Цех» на фестивале в рамках конференции Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова «Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла» (2010)¹⁵.

Второй этюд Скрябина, «Революционный» — № 12, оп. 8, стал сейчас, в XXI в., настоящим хитом среди дунканистов обоого пола¹⁶. Его исполняют не только танцовщицы, но и танцовщики-мужчины — героические жесты и мощное энергетическое наполнение этого хореографического произведения, поставленного Айседорой в 1921 г., привлекают внимание и тех и других, хотя большинство танцев Дункан все же довольно трудно адаптировать к мужскому телу.

Танцы на музыку этюдов Скрябина были первыми композициями, созданными Дункан в особняке на Пречистенке, 20, где вскоре должна была открыться школа. Как вспоминает Ирма Дункан, все люди, видевшие эти танцы, «были потрясены. В этих двух этюдах русского композитора танцовщица старалась выразить весь ужас перед страшной безжалостностью голода, который свирепствовал в Поволжье. Такая повелительная, горькая и страшная сила была в этих танцах, что они могли бы тронуть сердце самого твердого и непреклонного врага Советской России» [Дункан, Макдуггал 1995: 65]. К сожалению, мало кому из последовательниц Дункан удается в полной мере воплотить образы, заложенные в этих танцах, хотя движения и воспроизводятся довольно близко к оригиналу.

К первому концерту, состоявшемуся в Большом театре к четвертой годовщине революции, Дункан подготовила программу, состоящую из трех номеров: «Патетической» симфонии и «Славянского марша» Чайковского, а также «Интернационала». В последнем участвовали предварительно набранные в октябре 1921 г. ученицы школы, среди которых непосредственно перед ее открытием был проведен очередной конкурс, жесткий из-за ограниченного числа мест (новое учебное заведение открылось только 3 декабря 1921 г.).

В 1927 г., уже после смерти танцовщицы, Луначарский писал в «Огоньке», ссылаясь на некое письмо Леонида Красина, пригласившего весной 1921 г. Дункан в Советскую Россию после ее выступления в Лондоне, что та, выражавшая симпатию большевизму и надеявшаяся на «крушение буржуазной культуры и обновление мира именно из Москвы <...> танцевала какой-то революционный танец под “Интернационал”» [Маквей 2004: 330], но что это был за танец и где она его исполняла — неизвестно, и в других источниках об этом ничего не сообщается. Зато доподлинно известно, что с детьми (их поначалу было 150 человек) она репетировала «Интернационал» для своего первого выступления в Советской России [Маквей 2004: 333]. Как выгляде-

¹⁵ См. программу конференции: <http://psy.msu.ru/science/conference/dance/2010/program.pdf>.

¹⁶ См. комментарий на сайте «Isadora Duncan Archive» (<https://isadoraduncanarchive.org/repertory/39>).

ло само выступление, подробно описано в мемуарах Ирмы Дункан и Аллана Росса Макдуггала.

Несмотря на то что в зале должны были присутствовать рабочие по бесплатным билетам (что крайне воодушевляло Дункан, ведь она мечтала выступать для широкой публики бесплатно), на деле «публика состояла из элиты коммунистической партии, всевозможных комиссаров, правительственных чиновников, руководителей и служащих различных профсоюзов» [Дункан, Макдуггал 1995: 73], а толпа настоящих рабочих стояла снаружи на снегу — от них двери театра охранялись кордоном милиции. Луначарский долго произносил вступительное слово, обозначенное в программе как первое отделение. После его «пламенной концовки» [Там же] оркестр заиграл «Интернационал», а зрители вскочили и стали петь, даже не дожидаясь выхода Дункан. Только после этого началось выступление Айседоры. Сначала — Симфония № 6 («Патетическая»), в течение которой на протяжении всех четырех частей Айседора одна (что больше всего восхитило рецензента «Известий», хотя у него были и некоторые замечания, не озвученные в статье — очевидно, по причинам, описанным в статье «Первый вечер Айседоры Дункан» петроградского балетомана Дениса Лешкова¹⁷) держала «залу в напряженном состоянии» [Маквей 2004: 334].

Спорным казался выбор «Славянского марша», в котором Чайковский использовал мелодию царского гимна — «ура-патриотический (...) панславистский, настоящий царский марш», т. е. «и по мелодиям, и по настроению произведение контрреволюционное» [Маквей 2004: 334], и организаторы концерта заранее были в ужасе, ожидая «пламенную контрреволюционную демонстрацию» [Дункан, Макдуггал 1995: 72] от избранной номенклатурной публики. Но посланный на генеральную репетицию Луначарский настолько был потрясен «эмоциональной мощью и редкой трагической красотой» [Там же] исполнения, что номер все же вошел в программу. Рецензент «Известий», потрясенный не меньше, чем нарком просвещения, с энтузиазмом утверждал, что «проклятый» царский гимн в исполнении Дункан прозвучал революционно, так как изображаемый танцовщицей раб при первых его звуках пробуждается и начинает свой путь к освобождению — пытается разорвать цепи на своих руках. Пластика танцовщицы в этом номере совершенно далека от той, что она использовала в первый, лирический период, и близка зарождающемуся в Европе и США танцу модерн с его тягой к безобразному и дисгармоничному, к изображению страдания и напряжения; кроме того, Дункан работала с весом и силой тяжести, ведь раб в первой части номера скован, спина его согнута, он еле волочит ноги. И, как утверждает рецензент, «... аллегория была понятна всем. Шествие раба по сцене — это крестный путь придавленного царским сапогом русского трудового народа, разрывающего свои цепи» [Мак-

¹⁷ Лешков утверждал, что после выступлений Дункан «ни одна из петроградских газет не решается принять к печатанию касательно тов. Дункан ничего, кроме дифирамбов и восторженных отзывать» [Маквей 2004: 338] (статья также опубликована в сборнике «Айседора. Гастроли в России» [Касаткина 1992: 226–228]). Многие любители классического балета разделяли его неприятие танцевальной лексики Дункан, особенно в последний период ее творчества. Статья Лешкова долгое время находилась в архиве и впервые была опубликована только в 1990-е годы.

вей 2004: 335]. Спустя несколько месяцев, на гастролях в Петрограде, рецензент отзовется еще более образно:

Россия — скрученная по рукам русская баба, трагическое воплощение народа, плененного помещичье-феодалным строем, чья душа изнемогла в непосильной борьбе за право смотреть на голубое небо, дышать солнцем [Там же: 357].

Вывод первого рецензента был вполне обнадеживающим и идеологически правильным: «На фоне гимна победила революция» [Маквей 2004: 335], а для будущих авторов давался ключ к трактовке образа. После «Славянского марша» эмоционально заряженная публика уже была готова должным образом воспринимать и гимн нового государства — «Интернационал». Ирма Дункан проникновенно описывает, как исполнялся этот номер. Айседора стояла в середине сцены неподвижно, «как статуя, задрапированная в красное, и начала одной мимикой изображать крушение старого порядка и приход нового — братства людей. И когда все встали и горячо запели слова этого гимна, они казались похожими на оживший античный хор, комментирующий героические жесты центральной фигуры на сцене» [Дункан, Макдуггал 1995: 75]. Не углубляясь сейчас в отношения Дункан с античностью и не затрагивая идею хора, которая интересовала танцовщицу со времен постановки опер Глюка в 1912 г. (см.: [Jowitt 1985]), отметим, что для публики Айседора явно смогла олицетворить идеи, заложенные в тексте «Интернационала». Кроме того, она умело управляла энергией зала, активно участвовавшего в представлении. Энтузиазм поющих еще больше заряжал ее саму, и малоподвижный на первый взгляд танец концентрировал в себе огромную энергию, вбирая ее из зала и возвращая в зал, т. е. достигая, по выражению Эрики Фишер Лихте, настоящей «автопоэтической петли обратной реакции» [Фишер-Лихте 2015: 373]. Затем произошло нечто еще более впечатляющее — из-за кулис показалась Ирма, «ведя за руку ребенка, за которым вышли один за одним сто маленьких детей в красных туниках, каждый из которых высоко поднятой правой рукой крепко, по-братски сжимал левую руку следующего» [Дункан, Макдуггал 1995: 75]. Этот выход произошел еще во время первого куплета — всего на русском языке на то время существовало только три из шести оригинальных французских куплетов в переводе Аркадия Коца. Когда все дети вышли наконец на сцену, то зрелище приобрело еще больший эмоциональный накал — «...на фоне синих занавесей ярким живым бордюром они окружили огромную сцену, протягивая свои детские ручонки к светлой, величавой, бесстрашной и лучезарной фигуре своей великой учительницы» [Там же]. Хотя критик Уриэль-Литовский и отметил деликатно, что «номер еще не сделан», несмотря на то что в нем «много прекрасных достижений» [Маквей 2004: 335], но ощущения как самих выступавших детей, так и зрителей были очень сильными. Выступление было признано «триумфальным» [Дункан, Макдуггал 1995: 75] и, наверно, произвело бы должное впечатление на автора теории мистериального театра Вячеслава Иванова, ведь по сути дела Дункан и организовала настоящую мистерию, объединив музыку (играл оркестр), пение зрителей и массовый танец детей, разрушив тем самым пресловутую рампу. Луначарский писал, что «Большой театр прямо разваливался от аплодисмен-

тов» [Маквей 2004: 458] (правда, эти строчки были написаны спустя шесть лет в некрологе Дункан, опубликованном в 1927 г.).

А «Интернационал» продолжил жизнь в репертуаре школы, хотя и был в значительной мере усовершенствован, когда девочки освоили азы танца Дункан. Есть серия рисунков ученицы школы Валентины Сержниковой-Бойе, сделанных в 1980 г., на которых изображены фрагменты танца [Маквей 2004: 389–390], например, выход девочек на сцену, описанный в письме Гордону Маквеей другой ученицей Дункан — К. Г. Хачатуровой. Они выходили «из-за кулис цепью, подняв цепью руки над головами, левой рукой вперед, а правой согнутой назад» [Там же: 335] — как, впрочем, и на самом первом представлении. Все участницы — в коротких туниках красного цвета (рисунки черно-белые, но по устным описаниям цвет был именно красным). На другом наброске изображены две девочки, делающие энергичные махи руками с разворотом корпуса — туники развеваются от резких движений. Еще один рисунок показывает прыжок танцовщицы с откинутой назад вытянутой ногой и развевающейся за спиной красной тканью, которую она держит запрокинутыми руками, — ткань будто бы летит от прыжка¹⁸. Есть также рисунок, изображающий всю группу танцующих. В центре находится Айседора (позднее в этом номере ее заменила Ирма), вокруг нее — четверо девочек в прыжке с летящей тканью, и эти пять центральных фигур окружены маленькими танцовщицами в туниках с высоко поднятыми руками.

Летом 1924 г. «Интернационал» неожиданно стал памятным уличным представлением-перформансом. Школа переживала не лучшие времена, поэтому для ее поддержки был придуман большой революционный проект при поддержке советского партийного деятеля (большевика) Николая Подвойского, бывшего в 1921–1927 гг. председателем Спортинтерна, а в 1920–1923 гг. — Высшего совета физической культуры: на Красном стадионе на Воробьевых горах¹⁹ были организованы занятия танцем для 500 детей рабочих. Вела их Ирма Дункан с помощью сорока воспитанниц школы. В программу занятия входили гимнастические упражнения на развитие рук, корпуса и координации. Заканчивались уроки маршем «в единой цепи с пением “Интернационала”» [Маквей 2004: 378]. Когда Дункан вернулась с зарубежных гастролей, дети устроили ей необычный прием — вся группа под красным знаменем и под аккомпанемент школьного оркестра дошла пешком от стадиона до школы, расположенной на Пречистенке, 20. Под резным балконом сохранившегося до настоящего времени дома оркестр заиграл «Интернационал», а вышедшая на балкон, чтобы поприветствовать учеников, Айседора, одетая в красную тунику и закутанная в красную тогу (так этот туалет описывает Сержникова-Бойе) от прилива эмоций исполнила этот танец прямо на балконе — «с большим вдохновением (<...> Кругом нас собралось много народу, перекрыв все движение на Пречистенке. Крики ура!, аплодисменты» [Там же: 378].

¹⁸ Существовали попытки описать движения Дункан с помощью балетной терминологии (см.: [Seidel 2016]), но мы ее применять не будем, чтобы не затрагивать крайне сложную тему взаимоотношений Дункан с балетом.

¹⁹ См. о Международном Красном стадионе на сайте Культура.РФ: <https://www.culture.ru/institutes/13813/mezhdunarodnyi-krasnyi-stadion>.

Подобный уличный перформанс, сегодня охарактеризованный бы как *site-specific*, конечно, был внове для того времени и не был ни задокументирован, ни отрефлектирован. Революционный энтузиазм, неизбежно возникавший при исполнении «Интернационала», эмоционально подпитывал это необычное представление. Естественные декорации уютной «старорежимной» московской улицы с роскошными дворянскими усадьбами и относительно недавно построенными доходными домами (в 1921 г. улица была переименована в Кропоткинскую, по имени известного анархиста), толпа пролетарских детей в красных туниках и оркестр, играющий «Интернационал», а также изысканный резной балкон дома номер 20, на котором танцевала Айседора в красной тунике и «тоге», — такое альтернативное театральное представление за пределами традиционной сцены выглядело бы эффектно даже сейчас. В нем можно наглядно увидеть столкновение двух культур — уходящей элитарной и зарождающейся массовой. Если современные режиссеры (а жанр сайт-специфик получил наибольшее распространение в 2000-е годы²⁰) сознательно ищут альтернативные пространства для того, чтобы погрузить зрителя в особую присущую данным пространствам атмосферу, сделать публику соучастницей происходящего, усилить эмоциональное наполнение спектакля за счет того, что место диктует определенные особенности восприятия (см.: [Pearson 2010; Schechner 1973])²¹, то в случае с «Интернационалом» на Пречистенке все сложилось довольно стихийно, но ничуть не менее эффектно. Архитектурная эклектика старой московской улицы стала прекрасной декорацией для истинно революционного массового зрелища 1920-х, обошедшегося без участия режиссера, актеров и статистов.

Таким образом, обращение Дункан к революционным гимнам оказалось достаточно плодотворным для ее собственной артистической карьеры и обогатило историю театра довольно яркими и неожиданными для того времени представлениями, и некоторые из них явно опередили свое время как минимум на целое столетие.

Энергия революционных песен

Чуткость Дункан к музыке многократно описана мемуаристами, а ее выбор музыкальных произведений для воплощения в танце не переставал удивлять зрителей. Дискуссии о правомерности использования той или иной музыки постоянно сопровождали выступления танцовщицы (см.: [Pruett 1978]), в том числе в России. Попав уже в Советскую Россию, где революционные песни были буквально разлиты в воздухе, она не могла не прислушиваться

²⁰ Поскольку фундаментальных работ о российском сайт-специфик-театре еще не написано, а опубликованы только рецензии на определенные спектакли или фестивали этого жанра, то можно лишь сослаться на довольно подробную дискуссию, прошедшую в Школе дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» 11 марта 2020 г., участники которой подробно говорят об истории возникновения жанра, в том числе в России (см. видеозапись: <https://design.hse.ru/news/1349>).

²¹ В Петербурге с 2015 г. ежегодно проходит специализированный фестиваль «Точка доступа» — «форум сайт-специфического и иммерсивного искусства», для которого выбираются самые неожиданные нетеатральные пространства (см.: <https://tochkadostupa.spb.ru/festival/about>).

к ним и не улавливать ту концентрированную энергию, которую они в себе несли. Но в феврале 1922 г. произошло событие, которое связало имя Айседоры с песнями революции навсегда. 12 февраля Дункан выступала перед «рабочими союзами Петрограда», как утверждал А. И. Пиотровский в статье «Она и мы» [Касаткина 1992: 245], а по воспоминаниям Ирмы Дункан — перед «морьяками базы военного флота», среди которых «ветераны революции 1917–1918 годов: матросы с крейсера “Аврора” и других судов, которые возглавили восстание» [Дункан, Макдуггал 1995: 88].

Начинался вечер с Патетической симфонии Чайковского, и когда, по описаниям Пиотровского, «танцовщица, оторвав рыжие волосы от пола, готовилась бросить к рампе лебединные свои руки, в театре прервался ток» [Касаткина 1992: 246]. Дальнейшие события описаны очень детально в мемуарах Ирмы.

Театр погрузился во тьму, которую не могли разогнать все зажигаемые морьяками спички. Как всегда в таких случаях, начали топтать ногами, смеяться, перекрикиваться через зал и свистеть [Дункан, Макдуггал 1995: 88].

Находчивый директор школы Илья Ильич Шнейдер, имени которого Ирма по личным причинам в мемуарах не называет²², нашел за кулисами фонарь со свечой и вынес его на сцену. Дункан, подняв фонарь над головой, вышла к рампе и спросила моряков, «не могут ли они спеть для нее какую-то из своих песен» (вернее, спросил Шнейдер, всегда выступавший на концертах переводчиком, — или, как пишет Ирма, «кто-то на сцене перевел ее просьбу» [Дункан, Макдуггал 1995: 88]). Далее приводим рассказ Ирмы Дункан полностью, так как он содержит множество интересных деталей и показывает эмоциональный фон происходящего:

На секунду — тишина. Затем из огромной темной пещеры перед собой Айседора услышала одинокий голос, глубокий, волнующий, уверенный, поющий первые строки старой революционной песни «Варшавянка»: «Вихри враждебные веют над нами, темные силы нас злобно гнетут...». Аудитория, возбужденная темнотой и, во всяком случае, знающая толк в хоровом пении, подхватила запев. Поток глубоких теплых звуков несся из темноты и заливал сцену, на которой стояла Айседора в молчании и одиночестве. Она, которая любила музыку больше всего на свете, была взволнована до глубины души: более взволнована даже, чем когда она впервые услышала «Арию» Баха или Берлинский филармонический оркестр, под управлением Никиша исполняющий Седьмую симфонию Бетховена. Ибо для нее эта музыка масс, исходившая от этих невидимых в темноте простых людей, была более трогательно человеческой, чем вся инструментальная музыка, которая когда-либо существовала [Дункан, Макдуггал 1995: 88–89].

²² Ирма, будучи некоторое время гражданской женой Шнейдера, на всю жизнь затаила обиду за его измены с более молодыми воспитанницами школы и вместо его имени в мемуарах писала нейтральное «кто-то» и прочие эвфемизмы.

Хоровое пение продолжалось довольно долго, около часа, и репертуар был представлен достаточно широкий — пели «во всю силу мужских голосов, то печальные и глубокие, то воинственные и быстрые [песни], под невидимыми красными знаменами, развевающимися в воздухе, и невидимо и беззвучно шагая в ногу на героическую битву» [Дункан, Макдуггал 1995: 89].

Кроме «Варшавянки», Ирма называет только одну песню, которая ей запомнилась, — «Похоронный марш в честь героев революции», на самом деле это «Вы жертвою пали в борьбе роковой» (в то время Ирма еще не владела русским языком, поэтому слова песен остались для нее непонятными, как и для самой Айседоры, а восприятие происходило исключительно на энергетическом уровне). Моряки пели строфы «Похоронного марша», «нескончаемые, полные печали (...), и их неутраченные голоса вздымались и опускались в темноте. А на сцене, все еще неподвижная, высоко держа не дрожащими руками фонарь с дрожащей свечой, стояла Айседора, вся в слезах» [Там же: 89]. «Петля обратной реакции» захлестнула и саму исполнительницу.

Айседора в полной мере обладала тем качеством, которое современные исследователи и практики театра обозначают как сценическое присутствие. Например, создатель театральной антропологии Эудженио Барба, изучивший как западный, так и восточный театр, утверждает, что «сценическое присутствие есть результат сознательного управления энергией», а также «способность актера использовать тело-мысль на экстра-обыденном уровне» [Барба 2008: 37]. Интерес Дункан к восточному театру, а также к йоге (в ее библиотеке, которую каталогизировала и описала в своей диссертации американская танцовщица Джин Бресчиани, были книги о данной практике [Bresciani 1982]), показывает, что ее умение фокусировать энергию зала и заряжать зрителей, заставлять их следить за каждым ее жестом и мимическими движениями было не только врожденным, она целенаправленно работала над собой, чтобы достигать максимального эффекта. В данном случае сконцентрировать энергию ей помогли огонь, имеющий особое воздействие, а также невероятная популярность революционных песен, которые создавали ощущение общности и воодушевляли на борьбу.

Нет документальных свидетельств, что именно этот концерт вдохновил Дункан на дальнейшую постановку некоторых из услышанных ею тогда революционных песен, но, безусловно, он стал одним из толчков к будущей хореографии на музыку некоторых из них. По словам Ирмы, после импровизированного концерта Айседора сказала со сцены, что она «никогда не слышала музыки столь редкостно прекрасной в своей простоте» и пообещала, что никогда не забудет услышанного [Дункан, Макдуггал 1995: 89], — это и подтвердилось ее дальнейшими работами.

Жизнь в Москве была довольно плодотворной для Дункан-хореографа. Она поставила здесь значительное количество новых танцев, ставших кульминацией последнего этапа ее деятельности, который американские исследователи танца считают героическим [Duncan et al. 1993: 23, 63, 125; Daly 2002a: 14–15]. Интерес Айседоры сосредоточился на трудовых процессах и изображении борьбы, освобождения. Практически все танцы этого периода близки к мимодраме [Юшкова 2011].

И, наконец, самым плодотворным стал период накануне отъезда из СССР в 1924 г. — Дункан поставила семь танцев на музыку популярных революционных песен: «Смело, товарищи, в ногу», «Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Кузнецы» («Кующие ключи свободы»), «Дубинушка» («Трудовая песня»), «Варшавянка» («Памяти 1905 г.»), «Юные пионеры» (очевидно, «Взвейтесь кострами, синие ночи») [Дункан, Макдуггал 1995: 177]. Три из них — «Кузнецы», «Дубинушку» и «Варшавянку» — Ирма Дункан считает хореографическими шедеврами и ставит в один ряд с танцевальными композициями на музыку вальсов Шуберта и Брамса и групповыми танцами из «Орфея» и «Ифигении» Глюка. Этот репертуар до сих пор исполняется современными дунканистками.

Идея поставить революционные танцы окончательно оформилась у Дункан во время посещений Красного стадиона в сентябре 1924 г., где проводились массовые занятия с детьми. Ее впечатлило, что дети приходят на занятия и уходят с них маршируя и сопровождая движения песнями. Старшие ученицы школы уже пробовали во время выступлений танцевать «Интернационал», сопровождая его пением на сцене, и «выражать слова движениями» [Маквей 2004: 380], что Айседоре очень понравилось. Как свидетельствует Ирма, «...однажды днем, в порыве вдохновения, [Айседора] придумала семь танцев на различные популярные революционные песни, которые ежедневно пели солдаты и дети» [Там же].

Как вспоминают участницы данных хореографических номеров, Дункан поставила их примерно за неделю. Пианист Марк Мейчик играл музыку на рояле, Шнейдер переводил тексты, Дункан, сидя в кресле, в глубокой задумчивости слушала, а потом показывала движения, которые повторяла Ирма, чтобы затем репетировать с ученицами [Маквей 2004: 380–382]. Так и родилась целая революционная программа, которая в дальнейшем, наряду с программами на музыку Шопена и Шуберта, Вагнера и Бетховена, показывалась как в Москве, так и в других городах, а затем и во время гастролей в США в 1928–1930 гг.

27 и 28 сентября 1924 г., судя по сохранившейся программе концерта, прошли «два последних вечера» (имелся в виду предстоящий отъезд Айседоры из России) в Камерном театре. Они назывались «Танцы революции» [Маквей 2004: 381], хотя в прессе упоминается и более ранний концерт 20 сентября. Программа состояла из трех частей, посвященных революциям в разных странах — Ирландии, Франции и России.

Ирландскую революцию воплощали «Революционный гимн» и «Народная пляска». Дункан была по происхождению ирландкой и в детстве видела, как ее бабушка танцует народные танцы, а революционные события в Ирландии 1919–1921 гг. явно активизировали ее интерес к своим корням. Французская революция была показана через «Марсельезу» и «Карманьолу», а русская — через новый цикл из семи упомянутых революционных песен, а также «Славянского марша», переделанного для группы, «Похоронного марша» и «Интернационала», торжественно завершившего вечер. В одной из рецензий упоминается также «Свободная Россия» (т. е. известный в то время «Гимн свободной России») Александра Гречанинова [Маквей 2004: 467].

Ученица школы Е. Д. Белова вспоминает, что Дункан поставила танцы, посвященные некоторым другим революциям — венгерской (музыка «Ракоци-марш» Ф. Листа²³) и китайской (какая использовалась музыка — неизвестно), а также танец «Расстрел бакинских комиссаров» [Там же: 467], но о них практически нет свидетельств и хореография не сохранилась.

Таким образом, тема революции понималась Айседорой довольно широко, а русская революция рассматривалась ею в контексте мировой, что вполне вписывалось в настроения большевистских лидеров тех лет, да и в ситуацию в мире. Танцевальное воплощение этой темы в основном сводилось к показу борьбы, преодоления страдания и к призывам к свободе, которая неизбежно восторжествует — последнее воплощалось в широких героических жестах, маршевом ритме, устремлению вверх. В цикле детских песен («Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Юные пионеры») символически изображалось прекрасное будущее: как и в ранней хореографии, Дункан снова обратилась к легким движениям — бегу, прыжкам, имитации детских игр, и смотрелись эти номера также весьма жизнеутверждающе, особенно после чудовищных конвульсий «Славянского марша» и изматывающих трудовых движений бурлаков в «Дубинушке».

Первое представление революционной программы описано как в рецензиях 1924 г., так и, более подробно, в письмах, посланных в 1980-е годы британскому слависту Гордону Маквею ученицами Айседоры, выступавшими тогда с нею на сцене. Как свидетельствует Валентина Сержникова-Бойе, во время исполнения танцев в честь ирландской революции за кулисами Ирма Дункан пела на английском языке гимн Ирландии. Айседора сидела в глубине сцены одна, «в руках у нее был большой зеленый бархатный плащ, расстеленный по сцене полукругом, как кроны большого дерева. К концу гимна она вставала и задрапировывалась в этот плащ, и уходила со сцены. А мы, выбегая, исполняли народный танец “джигу”» [Маквей 2004: 382]. Джига была поставлена на музыку Шуберта, и в ней, по воспоминаниям М. П. Мысовской, требовался особый скользкий шаг, «касясь пола пальцами ног впереди и сзади, поднимаюсь на другой ноге» [Там же: 385]. В дальнейшем, после отъезда основательницы школы, пели сами девочки, а вместо Айседоры на сцене находилась Ирма.

Затем следовала французская революция: Айседора одна исполняла «Марсельезу», а девочки вместе с Ирмой — «Карманьолу», «веселый, задорный танец», «темпераментное и волнующее зрелище» [Маквей 2004: 385], ее они пели по-французски [Там же]. И наконец — гвоздь программы, русская революция, начало которой иллюстрировали трагические песни «Вы жертвою пали» (одна Айседора) и «Замучен тяжелой неволей» (вместе с девочками), а затем уже начинались более победные и призывные: «Смело, товарищи, в ногу», «Молодая гвардия», «Кузнецы», «Варшавянка» и «Дубинушка» — их танцевали Ирма и ученицы. Наконец, «Юных пионеров» и «Пионерский марш» исполняли дети — наверно, младшие ученицы школы.

Впоследствии эта программа, за исключением «Славянского марша», исполнялась только с Ирмой. «Славянский марш», где требовалось огромное

²³ Венгерская рапсодия № 15, написанная по мотивам известной революционной песни Венгрии и бывшей некоторое время неофициальным гимном страны.

мастерство драматической и мимической актрисы, которым обладала сама Айседора, для Ирмы был слишком сложен. Зато в программе появился новый живой фрагмент — после «Интернационала» девочки спускались в зал, и им навстречу выходил поэт, читавший свои стихи, обращенные к ним: «О кто вы, дети, и куда ваш хоровод ведет звезда?» Дети отвечали: «Мы дети Ленина, мы новый мир» [Маквей 2004: 385], и затем стихотворная переключка некоторое время продолжалась, что было «очень волнующе и интересно» [Там же: 383], как писала Гордону Маквею другая участница представления, Е. Д. Белова.

Отзывы о программах преобладали восторженные. «Все очень просто, без зрительных эффектов и ухищрений <...> Не бьет в глаза потуга на оригинальность в передаче революционных мелодий, нет игры, а есть переживания» [Маквей 2004: 383], — писал в «Известиях» рецензент, укрывшийся за инициалами Г. В., после одного из выступлений. Его впечатлило и то, «что исполнители понимают, за какую серьезную задачу они взялись: передать в танцах боевое содержание революционных песен», а также то, что они «с честью выполнили эту задачу». Юные танцовщицы продемонстрировали «через край бьющую жизнь, полные пластики движения, коллективизм в танцах» [Там же]. Неуклюжесть выраженных восторгов компенсируется ярким описанием «Варшавянки» и «Интернационала», захватившего всех присутствующих «своей мощностью и искренностью», а вывод рецензента таков: «... последняя грань между исполнителями и публикой совершенно стирается. Гимн подхватывается всем залом. Музыка, пенье, танцы сплетаются в единое целое» [Там же]. Из данного умозаключения можно сделать вывод, что в 1924 г. в общественном сознании еще муссировалась идея о мистериальном театре, о вовлечении публики в представление и о некоей новой перформативности, а также о популярном до революции понятии *Gesamtkunstwerk*²⁴. Еще не ушло из революционных песен их эмоциональное наполнение, «боевое содержание», а понятие коллективизма все глубже проникает в душу пишущих — как правило, новых журналистов из рабочих, рабкоров, подверженных влиянию пропаганды и ставших целевой аудиторией для формирования массового сознания на основе новой идеологии (см.: [Gorham 1996]).

Другая рецензия, рабкора Амшинского в газете «Рабочий зритель», кажется гораздо более непосредственной и бесцеремонной, но в ней еще отчетливее прочитываются складывающиеся идеологические установки. Поскольку автору билет на концерт в Камерный театр просто «дали» (несмотря на прошедшую эпоху нэпа, продажа билетов возобновилась не для всех, среди рабочей публики их по-прежнему распространяли бесплатно [Ezrahi 2012: 17]), то он уже изначально был настроен весьма скептически, о чем и сообщил читателю, продемонстрировав заодно неплохое знакомство с современной неклассической экспериментальной хореографией:

Ходил я на различные вечера «революционных» танцев и убедился, что «революционность» их заключается в том, что танцовщицы стремятся показать все свои прелести и оголяются до отказа <...>

²⁴ Понятие это, как утверждает Б. Гройс [2013], не только не утратило своей популярности позже, но и получило максимально полное воплощение, хотя и исчезло из публичных дискуссий.

Я думал, что танцы Дункан не лучше виденных мною ранее на вечерах разных Лукиных, Голейзовских, Чернецких²⁵ и т. п. [Маквей 2004: 383].

Комментируя свои впечатления от постановок хореографов 1920-х, автор заявляет, что «не нужны нам эти “культурные” развлечения, на которых выставляют голых женщин в целях возбуждения у публики половых инстинктов» [Там же]. Однако после такого полемического вступления, явно несущего в себе следы многочисленных общественных дискуссий, рецензент вдруг вспоминает о том, что вечер школы Дункан произвел на него совершенно обратное впечатление и скорее понравился, несмотря на то что сама Айседора показалась ему не очень привлекательной. С присущими ему прямоотой и непосредственностью он заявил, что она «танцует плохо», возраст у нее «почтенный», не соответствующий «той задаче, которую она себе ставит в танце ирландских революционеров», а «Интернационал» тоже плох, потому что «движения ее слишком бедны, мимика слишком слаба, и танцы не дают отражения тех переживаний, которые испытали революционеры» (разрядка наша) [Там же]. То, что рабкор заинтересовался задачами танца и знает современных хореографов, свидетельствует, что танец был крайне популярным видом искусства, не чуждым начинающим журналистам из рабочей среды²⁶. Очевидно, что рецензент оценивает программу весьма поверхностно и по причине некоторой эмоциональной незрелости не вовлекается в переживания, обычно вызывавшиеся Айседорой у более подготовленной публики. Во всяком случае ученицы, которым Айседора показывала свои революционные танцы, вспоминают, что испытывали сильнейшее потрясение как во время просмотра, так и во время отработки отдельных танцевальных элементов — сама Айседора отработкой не занималась, а поручала это Ирме, но та следовала всем рекомендациям основательницы школы. Сережникова-Бойе, например, отмечает, что «передать словами всю экспрессию ее движения и богатую выразительность очень трудно» [Там же: 388] и что зрелище было «сильно и незабываемо» [Там же: 387]. Другая ученица, Е. Н. Федоровская, в тот момент, когда Айседора в «Славянском марше» разрывала скованные руки, просто «переставала дышать, а потом от волнения начинала кашлять», и Дункан ей «казалась прекрасной всегда и во всех танцах» [Там же]. Эпизоды из «Варшавянки» и «Интернационала» врезались в память М. П. Мысовской, особенно момент смерти революционера, который Дункан мимировала —

²⁵ Лев Лукин, Касьян Голейзовский, Инна Чернецкая — создатели экспериментальных танцевальных студий, популярных в 1920-е годы.

²⁶ О танцевальных студиях и практиках 1920-х годов, некогда забытой страницы советской истории, написано сейчас довольно много, см., например: [Сироткина 2012]. Тему довольно давно и фундаментально разрабатывала российский искусствовед Е. Я. Суриц, хотя в основном — для публикаций на Западе ([Souritz 1999] и другие ее работы). Одно из последних и весьма оригинальных изданий — книга [Плохова, Портянникова 2020], в которой авторы фиксируют свои эксперименты по восстановлению танцевальных студийных практик 1920-х годов на основании сохранившихся письменных свидетельств того времени, в основном сделанных в рамках исследовательской работы Государственной академии художественных наук — научно-исследовательского учреждения РСФСР, существовавшего в Москве в 1921–1931 гг.

лицо и глаза ее выражали страшную боль, когда она мучительно искала, кому отдать флаг, выпадающий из рук [Маквей 2004: 386]. Шнейдер, хотя и был в нашем современном понимании PR-менеджером проекта и всячески продвигал школу в СМИ, т. е. по определению был необъективен, скорее всего действительно испытывал во время концерта подлинные сильные эмоции, ведь его рецензия на тот же «Славянский марш» написана как стихотворение в прозе (см.: [Руднева 2007: 664]) и отчасти передает атмосферу танца.

Однако если вернуться к рецензии рабкора Амшинского, то мы видим, что танцы в исполнении детей его как раз весьма впечатлили. И он охотно объясняет почему. Ему кажется, что это вовсе не танец, а «новый вид физкультуры, способствующий развитию тела», ведь дети выглядят «веселыми, жизнерадостными и здоровыми». Вывод рецензента таков: «систему Дункан нужно применять шире», сделал ее «одним из видов массовой работы среди пролетарских детей» [Маквей 2004: 383–384]. Из этого умозаключения понятно, что пропаганда спорта уже начала работать и оказывать влияние на сознание начинающих писателей (см.: [Grant 2013]), а безудержный оптимизм строителей нового общества стал к 1924 г. определенной ценностью. Веселье, жизнерадостность и здоровье — это как раз те качества, которые впечатляют рецензента больше всего, в отличие от драматических переживаний, которых он не испытывает во время просмотра, ибо они кажутся далекими от истинных чувств настоящих революционеров, сконструированных в массовом сознании. Подобные оценки встречаются и в рецензиях других рабкоров — их небольшой обзор был напечатан в газете «Зрелища» уже в 1923 г. [Касаткина 1992: 284 (статья «Школа Дункан», 282–286)].

Помимо рабкоров, о революционных программах Дункан и ее школы писали и профессиональные критики (Аким Волынский, Алексей Сидоров), театральные деятели (Вера Юренева, Федор Лопухов), а также довольно много — сам директор школы Илья Шнейдер, бывший ранее театральным критиком и балетоманом. Их рецензия также не всегда восторженные, многие критикуют революционную Айседору, сравнивая ее позднее творчество с более впечатляющим ранним (Юренева, Лопухов), но мнения высказывают более аргументированно и проявляют гораздо большую эрудицию. Аким Волынский, например, тоже весьма специфичен — он называет движения юных танцовщиц «бестемпераментными и лимфатическими» (хотя по другим описаниям складывается впечатление, что большинство танцев были все же весьма энергичными). Волынский противопоставляет танцам Дункан более отточенную, на его взгляд, балетную технику, но надо учитывать, что он параллельно продвигает свою собственную школу классического балета [Маквей 2004: 362]. Данные авторов больше интересуют прежняя, эстетическая, революционность Дункан, и они рассуждают о том перевороте в искусстве, который танцовщица совершила пару десятилетий назад [Касаткина 1992: 264–282 (статья А. Сидорова «Айседора»)]. Часть критиков, уже вовлеченных в идеологическую машину пропаганды, велеречиво восхваляют обращение Дункан к теме революции (например, государственные деятели Анатолий Луначарский и Петр Коган, журналист Михаил Кольцов), но их публикации смотрятся довольно тенденциозно, хотя на волне еще не прошедшего революционного энтузиазма, очевидно, выглядели более убедительно.

В основном рецензии 1920-х годов выражают не только эмоции авторов, но и влияние на их умы социально-политического и художественного контекста эпохи, поэтому оценку революционных программ нельзя назвать объективной. К сожалению, сама магия Айседоры не поддавалась описаниям, а искусство ее было «неуловимым», как считает современная исполнительница ее репертуара Видала Нейяная, учившаяся у эмигрировавшей в Лондон ученицы московской школы Лили Диковской [Юшкова 2019а: 81]. Однако даже на основании сохранившихся откликов можно констатировать, что революционные песни в танцевальных программах Дункан и ее школы несли в себе мощную энергию, вызывая у зрителей искренний отклик и вовлекая их в зрелище.

Сюжеты танцев, поставленных на музыку революционных песен

В отличие от ранних абстрактных танцев, революционные танцы Дункан, как правило, стали сюжетными, обросли нарративом, который отлично считывался публикой, и ее талант мимической и драматической актрисы способствовал пониманию идеи, заложенной не только в словах песен, но и в их пластическом воплощении. Хотя М. П. Мысовская и утверждает, что, например, в «Интернационале» «танец полностью соответствовал тексту» [Маквей 2004: 387], но точного соответствия текста пластике и тем более танцу, как правило, не бывает — иначе это просто язык жестов или иллюстративная пантомима, как в классическом балете XIX в.

Режиссерам популярного в 1970–1980-е годы в СССР жанра пластического театра приходилось придумывать специальную драматургию для своих спектаклей, отличную от вербальной, ведь чтобы понять историю, рассказанную без слов, только языком тела, требуется особый семантический код [Юшкова 2009: 191]. Как сформулировал режиссер Камерного театра Александр Таиров еще в 1920-е годы, в театре, основанном на пластике, «требуется максимальное кипение, напряжение чувств» [Юшкова 2019b: 100], тогда слова исчезают, а также необходим постоянный конфликт.

Дункан интуитивно поняла логику выстраивания рассказываемых со сцены пластических историй, построив их в основном на глубоких конфликтах: жизнь и смерть, страдание и освобождение, мучение и радость, — то, что и требуется в мимодраме, в жанре которой она, по свидетельствам многих критиков, работала в последние годы. Как утверждал искусствовед Алексей Сидоров, «...искусство (...) танца, пляски и бега (...) кончилось (...) Айседора Дункан ныне — великая мимическая артистка» [Касаткина 1992: 275], а Абрам Эфрос в статье «Айседора Дункан» вторил ему, утверждая, что нет больше «Дункан в пляске», а есть «Дункан в пантомиме» [Там же: 232], —

...теперь она развернула перед нами всю линию [пантомимы]: от мимики отвлеченной эмоции (схема гнева, схема бунта) до «характерной игры». Тем самым Дункан вступила на путь к драме [Там же].

Что касается революционных песен, то юные танцовщицы на сцене их всегда пели, хотя их движения не были чисто иллюстративными, а обладали

достаточной условностью и символичностью. В любом случае приходилось искать некий пластический эквивалент.

Сюжеты танцев, безусловно, определялись содержанием песен, с которыми, как мы уже видели, Айседору знакомил Шнейдер, переводя текст на немецкий язык (танцовщица им в определенной степени владела, как и французским, хотя и говорила на всех языках весьма забавно, по воспоминаниям многих мемуаристов, что и неудивительно для самоучки).

Гордон Маквей по крупицам собрал свидетельства бывших учениц школы, предоставивших ему довольно подробные описания того, что именно происходило на сцене и какие истории рассказывались языком танца. Сюжеты прочитываются и в реконструкциях современных американских дунканисток. К сожалению, не все революционные танцы описаны и реконструированы.

Упомянутый выше «Славянский марш» посвящался освобождению от рабства, и про него, пожалуй, написано больше всего. Его танцевала только сама Айседора. По мнению Сережниковой-Бойе, «рисунок танца несложен» [Маквей 2004: 387], но впечатления у большинства зрителей всегда были достаточно сильными, если не брать во внимание рецензию Д. И. Лешкова, в которой он довольно оскорбительно описывает «Славянский марш» как «длительное и однообразное подметание пола шевелюрой» [Касаткина 1992: 227].

Сюжет сводился к тому, что Дункан стояла на середине сцены на коленях «согнувшись, головой касаясь пола, руки за спиной, и создавалось впечатление, что они закованы в цепи». Затем танцовщица вставала на одно колено, раскачиваясь, поднимала голову, озиралась вокруг, вставала на обе ноги и, пританцовывая, шла в глубь сцены, прислушиваясь к звуку трубы, «затем снова рушится на колени (руки все время за спиной) <...>. Медленно поднимала голову, оглядываясь, так же медленно вставала во весь рост, с силой как бы разрывала цепи, медленно выносила руки из-за спины, вперед, пальцы скрючены, лицо искажено болью, смотря на свои руки — они свободны. Поднимая руки вверх, вся выпрямляясь, двигалась вперед, освобожденная, торжествуя свободой! Раб свободен!» [Маквей 2004: 387] — это описание, сделанное Сережниковой-Бойе, выбрано нами из многочисленных отзывов как наиболее наглядное, демонстрирующее драматургию танца. В некоторых других танцах, например в «Кузнецах», танцующие тоже разрывали оковы.

В номере, поставленном на песню «Смело, товарищи, в ногу», Дункан «шла с призывными движениями — вперед! Потом на слова “долго нас в тюрьмах держали, долго нас голод томил” она шла по кругу, согнув спину, руки сцеплены за спиной, шаги на согнутых коленях. Снова распрямлялась и танец заканчивался с поднятыми руками» [Там же: 385]. Каковы могли быть призывные движения — можно представить по фотографиям: руки танцовщицы вытянуты вперед и вверх.

«Дубинушка», как и предполагал ее сюжет, изображала бурлаков на Волге. Е. Д. Белова вспоминала, что девочки «выходили в две линии по диагонали и тянули невидимый канат, тянули тяжело» [Маквей 2004: 385]. У российского зрителя, даже из глубинки, возникала ассоциация с известной картиной Репина «Бурлаки на Волге» — например, магнитогорский рецензент увидел на сцене «привольную Волгу-матушку, залитую палящим солнцем» [Там же], когда появились две цепи танцовщиц-бурлаков. Современные американские

дунканистки исполняют этот номер точно так же, хотя количество участников в разных коллективах бывает разным. В конце номера бурлаки освобождаются от каната, распрямляют тело и поднимают руки — иначе танец вряд ли бы выглядел революционным. Поскольку номер довольно часто исполняется в различных программах в США, то, очевидно, непонимание слов не служит препятствием для восприятия. Как правило, используется фонограмма Шалляпина, выразительность голоса которого уже сама по себе создает мощный художественный образ.

«Варшавянка» тоже исполняется с максимальной степенью точности и довольно часто входит в различные программы. Сначала ее танцевала одна Айседора — «выбегала из угла и по диагонали пробегала с прыжком со знаменем в руках, схватывалась за грудь — ее ранили, и она, держа знамя в одной руке, другой зажимая рану, падала» [Маквей 2004: 386]. Затем в танец были введены ученицы школы и выстроилась драматургия, которая повторяется и теперь, варьируясь в зависимости от количества участниц. Точно так же по диагонали выбегают одна танцовщица за другой и, сраженные пулей, падают, передавая знамя следующему «бойцу». В конце номера, когда все лежат на сцене убитые, одна из танцовщиц (поначалу это была Ирма) движениями рук заставляет всех по очереди подняться. Все медленно поднимаются и «уже с победно поднятыми руками» [Там же] заканчивают танец. Был еще вариант, когда Ирма целовала знамя, прежде чем поднимать убитых [Там же: 387]. Тема борьбы в этом танце пересекается с темой смерти, но финал неизбежно демонстрирует победу. Если, по свидетельствам учениц московской школы, они всегда сами пели «Варшавянку», то современные американские дунканистки используют фонограмму и слова песни непонятны американской публике, хотя смысл танца прекрасно считывается.

Как видим по описаниям, тема революционных танцев в основном воплощалась через пластическое выражение освобождения, с которым связаны радость, ликование, торжество, победа. Публике тема была еще близка, поэтому, как правило, танцы принимались с энтузиазмом. Хотя приведенные описания разных танцев и кажутся нам сейчас довольно однообразными, публика видела в них нечто большее, ведь каждая песня сама по себе несла особое смысловое содержание.

Письма учениц московской школы Гордону Маквею содержат также несколько подробных описаний «Интернационала» — самой революционной из всех песен. Наиболее подробное описание (и несколько карандашных рисунков) прислала британскому слависту Сережникова-Бойе:

Дункан выбегала в центр сцены с вытянутыми вперед руками. И сильным резким движением поднимала их вверх (как бы призывая на борьбу, за свободу) и распрямляла на уровне плеч. Потом поворачивалась в глубь сцены с движением призыва. И возвращалась вперед, легкими, мелкими прыжками (на текст «это есть наш последний и решительный бой»), поднимала правую руку, сжатую в кулак, над головой. Мы же, с первыми словами текста, выходили в глубине сцены цепочкой с пением и двигались змейкой, постепенно заполняя всю сцену. Потом наша цепочка делала большой полукруг по всей сцене и останавливалась, делая на месте такие же движения, как

Дункан, движения призыва! А заканчивали «Интернационал» свободным движением поднятых рук вверх!.. [Маквей 2004: 388].

В описаниях других учениц появляются еще такие детали, как прыжки по сцене с красными шарфами, красные туники, длинная красная туника с наброшенным на нее красным шарфом у Айседоры, стоящей в центре. Е. Д. Белова описывала процессию, в которой участвовала: «...шли длинной нескончаемой вереницей, шли к светлomu будущему» [Там же]. После «Интернационала» танцовщиц, как правило, забрасывали цветами, а публика в зале обычно пела гимн вместе с исполнителями [Там же: 388–389], полностью вовлекаясь в зрелище и эмоционально, и физически.

Хотя описания, как и рисунки, в целом дают лишь некоторое представление о танцах, показывая их основную сюжетную и движенческую канву, конечно, мы можем лишь смутно догадываться, как все было на самом деле. Одно не вызывает сомнения — энтузиазм зрителей пробуждался не только от танца, но и от самих революционных песен, которые обросли определенными ассоциациями и коннотациями в массовом сознании. Это и позволяло в какой-то момент разрушить рампу, достичь слияния исполнителей и зрителей в некоем мистериальном действе, о котором мечталось театральным деятелям до революции.

Однако в США «Танцы революции», входившие в программы выступлений московской школы в 1928–1930 гг., пользовались не меньшим успехом, хотя публика здесь была самая разная, в основном далекая от коммунистических идей и не подверженная большевистской пропаганде (скорее большая часть зрителей ненавидела большевиков из-за американской пропаганды «красной угрозы» 1917–1920 гг.). Из огромного количества выступлений в более чем 70 городах на протяжении 1928–1930 гг. лишь в Нью-Йорке было организовано специальное выступление для рабочих города, преподнесших девушкам по огромному букету красных роз — с этими букетами они исполнили «Раз, два, три, пионеры (ребятишки?) мы...» [Маквей 2004: 410]. Но, как вспоминает участница гастролей В. П. Головина, «...о нас писали очень много, замечая при этом, что из России приехали очаровательные девушки, которые сразу полюбились американцам» [Там же]. Похоже, что не идеология и сохранившийся революционный энтузиазм играли важную роль в теплом американском приеме, а визуальная привлекательность танцовщиц и, безусловно, их мастерство, что подтверждают многочисленные рецензии в американской прессе, которые до сих пор пока не собраны и не изучены. По мнению Видалы Нейянайи, американцев в танце русских девушек особенно впечатляла необыкновенная одухотворенность, которую Дункан смогла передать русским ученицам, считая их более способными к освоению духовного содержания танца²⁷. Однако и в США уже в 1930-е годы на волне рабочего движения стали появляться танцовщицы, интересующиеся темой освобождения не только телесного, но и социального (данная тема находится за рамками статьи).

К сожалению, в СССР «Танцы революции», как и более ранние хореографические произведения Дункан, освоенные ученицами московской школы,

²⁷ Личные беседы и переписка американской танцовщицы-дунканистки Видалы с автором. 2018–2021 гг.

были полностью утрачены. Большая советская энциклопедия в 1931 г. грустно резюмировала, что хотя в самом начале жизни Дункан являлась революционеркой, а ее выступления были овеяны «смутными, но ясно всеми ощущавшимися революционными настроениями» и что в конце карьеры она «пыталась воплотить в движении образы, навеянные революцией», однако все же «борьба за свои идеалы в течение десятилетий и унаследованные от старого мира навыки и привычки сломили мощный дух даже и этой великой бунтарки» [Л. Г., А. С. 1931: 628–629]. О том, что государство практически сразу отстранилось от поддержки школы и что титанические усилия Дункан по сохранению созданного ею учебного заведения не увенчались успехом далеко не по вине Айседоры, статья умалчивает. Зато подчеркивает, что танцовщица принадлежала к «числу передовых представителей западной мелкобуржуазной интеллигенции» и, «находясь в постоянном личном конфликте с господствующими в капиталистическом обществе нормами, <...> пыталась сломать все каноны в одной из важнейших областей искусства» [Там же]. Авторы статьи, скрытые под инициалами Л. Г. и А. С. (второй, по всей вероятности, — искусствовед Алексей Сидоров), лавируя между айсбергами сложившейся в целом идеологии, всячески подчеркивают противоречивость революционных устремлений Дункан и снимают ответственность с советского государства, практически бросившего и школу, и приглашенную знаменитость на произвол жестокой советской действительности. Буржуазное происхождение также упоминается не случайно, ведь «навыки и привычки», унаследованные от старого мира, — хорошее оправдание того, что революционной танцовщице оказалось в итоге не по пути с передовым государством. Революционность Дункан в этой статье оценивается крайне амбивалентно и признается с большими оговорками: ломая каноны в искусстве и воплощая образы революции, Айседора, по мнению всячески выкручивающихся авторов, все же не справилась со своей мелкобуржуазностью и тягой к капиталистическим нормам жизни и не смогла оценить те прекрасные условия для развития образования, которые складывались в СССР. Вынужденная уехать из Союза в 1924 г. только для того, чтобы на Западе заработать на свою едва сводящую концы с концами и борющуюся с бюрократическим беспределом школу [Юшкова 2019а: 185–197], Дункан постоянно мечтала вернуться, а также привезти учениц на гастроли в Европу и Америку, чтобы убедить мир в реальности и школы, и возможности передачи ее танца, но ни того, ни другого не произошло.

Школа, превратившаяся в гастрوليрующую студию (названия несколько раз менялись), была закрыта окончательно в 1949 г. [Там же: 138–139]. Выпускницы нигде не могли преподавать танец Дункан официально, поэтому ушли либо в другие виды танца, либо вообще в другие виды деятельности.

В США, несмотря на угасание интереса к творчеству Дункан, все же работала Ирма Дункан, которая, собрав небольшую труппу американских танцовщиц, продолжила гастроли в 1930-е годы, а затем, в 1936 г., открыла свою коммерческую школу. Таким образом, танец Дункан (хотя и в несколько трансформированном и упрощенном варианте) преподавался на протяжении десятилетий, и в 1977 г., после празднования столетия со дня рождения танцовщицы, интерес к нему начал возвращаться [Юшкова 2019а: 12]. К 1990-м годам уже работало несколько коллективов под разными высокопарными названиями-

ми (руководили ими ученицы американских учениц Ирмы Дункан), появлялись реконструкции все новых и новых хореографических произведений, среди которых и «Танцы революции». В конце 2010-х годов «Танцы революции» наконец вернулись на свою историческую родину, в Россию, где их в 1920-е годы создала американская танцовщица Айседора Дункан, опередившая свое время не только революционной хореографией, но также революционными идеями о танце.

Источники

- Дункан 1907 — *Дункан А. Танец будущего* / Пер. с нем. под ред. А. Мацкевича. М.: Книгоизд-во «Заря», 1907.
- Дункан, Макдугал 1995 — *Дункан И., Макдугал А.-Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние дни во Франции* / Пер с англ. и коммент. Г. Лахути. М.: Моск. рабочий, 1995.
- Зноско-Боровский 1910 — *Зноско-Боровский Евг.* Башенный театр // Аполлон. № 8. 1910. С. 31–37.
- Касаткина 1992 — *Айседора. Гастроли в России* / Сост., подгот. текста и коммент. Т. С. Касаткиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 79–82.
- Керженцев 1923 — *Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр.* 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.
- Л. Г., А. С. 1931 — *Л. Г., А. С. Дункан (Duncan), Айседора* // Большая советская энциклопедия. [1-е изд.] / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. Т. 31. М.: Гос. ин-т «Сов. энциклопедия»; ОГИЗ РСФСР, 1931. С. 628–629.
- Плисецкая 1994 — *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая. М.: Новости, 1994.
- Руднева 2007 — *Руднева С. Д.* Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Авт.-сост. А. А. Кац. М.: Изд-во Главархива Москвы; ГИС, 2007.
- Duncan 1903 — *Duncan I. Der Tanz der Zukunft (The dance of the future): Eine Vorlesung* / Hrsg. K. von Federn. Leipzig: E. Diederichs, 1903.
- Duncan 2008 — *Duncan I. America makes me sick // Isadora speaks: Uncollected writings and speeches of Isadora Duncan* / Ed. by F. Rosemont. San Francisco: City Lights Books, 2008. P. 129–136.

Литература

- Барба 2008 — *Барба Э.* Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии / Пер. с фр. М. Александровой. СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. Академ. театр. искусства, 2008.
- Блэйер 1997 — *Блэйер Ф.* Айседора: Портрет женщины и актрисы / Пер с англ. Е. Гусевой. Смоленск: Русич, 1997.
- Голдберг 2017 — *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Пер. с англ. А. Аслаяна. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- Гройс 2013 — *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин / [Пер. с англ.]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Деникин 2021 — *Деникин А. А.* Критика некоторых положений теории перформативности Э. Фишер-Лихте // Наука телевидения. Т. 17. № 1. 2021. С. 139–170.
- Кибардин 2020 — *Кибардин А. А.* Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов: методы изучения массовых зрелищ // Художественная культура. 2020. № 2. С. 32–58.

- Курт 2007 — *Курт П.* Айседора Дункан / Пер. с англ. С. Лосева. М.: ЭКСМО, 2007.
- Маквей 2004 — *Маквей Г.* Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник / Сост. Т. Б. Князевская; Гл. ред. В. И. Васильев. М.: Наука, 2004. С. 326–475.
- Плохова, Портянникова 2020 — Руководство по применению танцевального архива «Опыты хореологии», или Куда нас завел «Советский жест» / Авт.-сост. Д. Плохова, А. Портянникова. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020.
- Сироткина 2012 — *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Шехнер 2020 — *Шехнер Р.* Теория перформанса / Пер. с англ. А. Асланян М.: V-A-C Press, 2020.
- Юшкова 2013 — *Юшкова Е.* Дунканистки встретились в Вашингтоне // Линия: [Прилож. к ж-лу «Балет»]. 2013. № 7. С. 12–13.
- Юшкова 2011 — *Юшкова Е. В.* Пантомима в творчестве Айседоры Дункан // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. ст. Вып. 1 / Отв. ред. Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина М.: Миттель Пресс, 2011. С. 19–30.
- Юшкова 2009 — *Юшкова Е. В.* Пластика преодоления. Ярославль: Изд-во ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского» (ЯГПУ), 2009.
- Юшкова 2019a — *Юшкова Е.* Айседора Дункан и вокруг: Новые исследования и материалы. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019.
- Юшкова 2019b — *Юшкова Е. В.* Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 91–106.
- Bresciani 1982 — *Bresciani J.* A catalog of the Isadora Duncan library in the Victor Seroff collection: Unpublished MA thesis / New York University. New York, 1982.
- Clark 1993 — *Clark K.* Changing historical paradigms in Soviet culture // Late Soviet culture: From novostroyka to perestroika / Ed. by T. Lahusen, G. Kuperman. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1993. P. 289–306.
- Clark 1998 — *Clark K.* Petersburg: Crucible of cultural revolution. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1998.
- Daly 1992 — *Daly A.* Dance history and feminist theory: Reconsidering Isadora Duncan and the male gaze // Gender in performance: The presentation of difference in performing arts / Ed. by L. Senelick. Hanover; London: Tufts Univ., 1992. P. 239–259.
- Daly 2002a — *Daly A.* Done into dance: Isadora Duncan in America. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 2002.
- Daly 2002b — *Daly A.* From the repertory of Isadora Duncan's "Soviet Workers' Songs"; The continuing beauty of the curve. Isadora Duncan and her last compositions // Daly A. Critical gestures: Writings on dance and culture. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 2002. P. 229–235.
- Duncan et al. 1993 — Life into art: Isadora Duncan and her world / Ed. by D. Duncan, C. Pratl, C. Splatt; Foreword by A. de Mille. New York: W.W. Norton, 1993.
- Ezrahi 2012 — *Ezrahi C.* Swans of the Kremlin: Ballet and power in Soviet Russia. Pittsburgh, PA: Univ. of Pittsburgh Press, 2012.
- Fuhrer 2014 — *Fuhrer M.* American dance: The complete illustrated history. New York: Voyager Press, 2014.
- Gorham 1996 — *Gorham M.* Tongue-tied writers: The rabsel'kor movement and the voice of the "new intelligentsia" in early Soviet Russia // The Russian Review. Vol. 55. No. 3. 1996. P. 412–429.

- Grant 2013 — *Grant S.* Physical culture and sport in Soviet society: Propaganda, acculturation and transformation in the 1920s and 1930s. New York: Routledge; Taylor and Francis Group, 2013.
- Jowitt 1985 — *Jowitt D.* Images of Isadora: The search for motion // *Dance Research Journal*. Vol. 17. No. 2. 1985. P. 21–29.
- Kurth 2001 — *Kurth P.* Isadora: A sensational life. Boston: Little, Brown and Company, 2001.
- Landrum 1996 — *Landrum G. N.* Profiles of power and success: fourteen geniuses who broke the rules. Amherst, NY: Prometheus Books, 1996.
- MacDougall 1960 — *MacDougall A. R.* Isadora: A revolutionary in art and love. New York: Thomas Nelson & Sons, 1960.
- Manning 1998 — *Manning S. A.* Duncan, Isadora // *International encyclopedia of dance* / Ed. by S. J. Cohen. New York: Oxford Univ. Press; Dance Perspective Foundation, 1998. P. 452.
- Martin 1965 — *Martin J.* The modern dance. New York: Dance Horizons, 1965.
- McDonagh 1976 — *McDonagh D.* The complete guide to modern dance. New York: Doubleday, 1976.
- Pearson 2010 — *Pearson M.* Site-specific performance. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Pruett 1978 — *Pruett D. M.* A study of the relationship of Isadora Duncan to the musical composers and mentors who influenced her musical selections for choreography: PhD Thesis / The Univ. of Wisconsin-Madison. Ann Arbor, 1978.
- Roseman 2004 — *Roseman J. L.* Dance was her religion: The spiritual choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Prescott, Arizona: Hohm Press, 2004.
- Schechner 1973 — *Schechner R.* Environmental theater. New York: Applause, 1973.
- Seidel 2016 — *Seidel A. M.* Isadora Duncan in the 21st century: Capturing the art and spirit of the dancer's legacy. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.
- Souritz 1999 — *Souritz E.* Isadora Duncan and prewar Russian dancemakers // *The Ballet Russes and its world* / Ed. by L. Garafola, N. Van Norman Baer. New Haven: Yale Univ. Press, 1999. P. 97–116.

References

- Barba, E. (1993). *The paper canoe: A guide to Theatre Anthropology*. Routledge.
- Blair, F. (1986). *Isadora: Portrait of the artist as a woman*. McGraw-Hill.
- Bresciani, J. (1982). *A catalog of the Isadora Duncan library in the Victor Seroff collection* (Unpublished MA Thesis, New York University).
- Clark, K. (1993). Changing historical paradigms in Soviet culture. In T. Lahusen, & G. Kuperman (Eds.). *Late Soviet culture: From novostroika to perestroika* (pp. 289–306). Duke Univ. Press.
- Clark, K. (1998). *Petersburg: Crucible of cultural revolution*. Harvard Univ. Press.
- Daly, A. (1992). Dance history and feminist theory: Reconsidering Isadora Duncan and the male gaze. In L. Senelick (Ed.). *Gender in performance: The presentation of difference in performing arts* (pp. 239–259). Hanover; London: Tufts Univ.
- Daly, A. (2002a). *Done into dance: Isadora Duncan in America*. Wesleyan Univ. Press.
- Daly, A. (2002b). From the repertory of Isadora Duncan' "Soviet Workers' Songs"; The continuing beauty of the curve. Isadora Duncan and her last compositions. In A. Daly. *Critical gestures. Writings on dance and culture* (pp. 229–235). Wesleyan Univ. Press, Middletown, Connecticut.
- Denikin, A. A. (2021). Kritika nekotorykh polozhenii teorii performativnosti E. Fisher-Likhte [Critique of some notions of E. Fischer-Lichte's performative theory]. *Nauka televideniia*, 17(1), 139–170. (In Russian).

- Duncan, D., Pratl, C., & Splatt, C. (Eds.), de Mille, A. (Foreword) (1993). *Life into art: Isadora Duncan and her world*. W. W. Norton.
- Ezrahi, C. (2012). *Swans of the Kremlin: Ballet and power in Soviet Russia*. Univ. of Pittsburgh Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp. (In German).
- Fuhrer, M. (2014). *American dance: The complete illustrated history*. Voyageur Press.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art: From futurism to the present*. Abrams.
- Gorham, M. (1996). Tongue-tied writers: The rabsel'kor movement and the voice of the "new intelligentsia" in early Soviet Russia. *The Russian Review*, 55(3), 412–429.
- Grant, S. (2013). *Physical culture and sport in Soviet society: Propaganda, acculturation and transformation in the 1920s and 1930s*. Routledge; Taylor and Francis Group.
- Groys, B. (1992). *Gesamtkunstwerk Stalin. The total art of Stalinism: Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond* (Ch. Rougle, Trans.). Princeton Univ. Press.
- Jowitt, D. (1985). Images of Isadora: The search for motion. *Dance Research Journal*, 17(2), 21–29.
- Kibardin, A. A. (2020). Teatralizovannye predstavleniia Petrograda 1919–1920 godov: metody izucheniia massovykh zrelisshch [Petrograd Theatrical performance in Petrograd in 1919–1920: Methods of study of mass spectacles]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2020(2), 32–58. (In Russian).
- Kurth, P. (2001). *Isadora: A sensational life*. Little, Brown and Company.
- Landrum, G. N. (1996). *Profiles of power and success: fourteen geniuses who broke the rules*. Prometheus Books.
- MacDougall, A. R. (1960). *Isadora. A revolutionary in art and love*. Thomas Nelson & Sons.
- Makvei [= McVay, G.] (2004). Moskovskaia shkola Aisedory Dulkan (1921–1949) [Moscow school of Isadora Duncan (1921–1949)]. In T. B. Kniazevskaia, & V. I. Vasil'ev (Eds.). *Pamiatniki kul'tury: Novye otkrytiia. Pis'mennost'*. *Iskusstvo. Arkheologiiia: Ezhegodnik* (pp. 326–475). Nauka. (In Russian).
- Manning, S. A. (1998). Duncan, Isadora. In S. J. Cohen (Ed.). *International encyclopedia of dance* (p. 452). Oxford Univ. Press; Dance Perspective Foundation.
- Martin, J. (1965). *The modern dance*. Dance Horizons.
- McDonagh, D. (1976). *The complete guide to modern dance*. Doubleday.
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performance*. Palgrave Macmillan.
- Plokhova, D., & Portiannikova, A. (Eds.) (2020). *Rukovodstvo po primeneniiu tantsevalnogo arkhiva "Opyty khoreologii", ili Kuda nas zavel "Sovetskii zhest"* [A manual on using dance archive "Experiments in choreology", or, where has "Soviet gesture" brought us]. Muzei sovremennogo islusstva "Garazh". (In Russian).
- Pruett, D. M. (1978). *A study of the relationship of Isadora Duncan to the musical composers and mentors who influenced her musical selections for choreography* (PhD Thesis, The Univ. of Wisconsin-Madison).
- Roseman, J. L. (2004). *Dance was her religion: The spiritual choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*. Hohm Press.
- Schechner, R. (1973). *Environmental theater*. Applause.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Seidel, A. M. (2016). *Isadora Duncan in the 21st century: Capturing the art and spirit of the dancer's legacy*. McFarland & Company.
- Sirotkina, I. (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii* [Free motion and plastic dance in Russia]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Souritz, E. (1999). Isadora Duncan and prewar Russian dancemakers. In L. Garafola, & N. Van Norman Baer (Eds.). *The Ballet Russes and its world* (pp. 97–116). Yale Univ. Press.

- Yushkova, E. (2009). *Plastika preodoleniia* [Plastique of overcoming]. Izd-vo GOU VPO "Iaroslavskii gos. ped. un-t im. K.D. Ushinskogo". (In Russian).
- Yushkova, E. V. (2011). *Pantomima v tvorchestve Aisedory Duncan* [Pantomime in the art of Isadora Duncan]. In E. V. Markova, & T. Yu. Smirniagina (Eds.). *Akademiia pantomimy: teoriia i praktika* (Vol. 1, pp. 19–30). Mittel' Press. (In Russian).
- Yushkova, E. (2013). *Duncanistki vstretilis' v Vashingtone* [Duncan dancers met in Washington, DC]. *Liniia*, 2013(7), 12–13. (In Russian).
- Yushkova, E. (2019a). *Aisedora Duncan i vokrug: Novye issledovaniia i materialy* [Isadora Duncan and "around": New research and materials]. *Kabinetnyi uchenyi*. (In Russian).
- Yushkova, E. V. (2019b). *Teatral'nyi eksperiment Gedriusa Matskiavichiusa: istoki i nekotorye itogi* [Theater experiment by Giedrius Mackevičius: Origin and some results]. *Shagi/Steps*, 5(4), 91–106. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Владимировна Юшкова
кандидат искусствоведения
ассоциированный исследователь,
Центр женских исследований Пяти
колледжей
893 West Street, Amherst, MA 01002 USA
Тел.: + 1 (413) 542-4000
✉ e.yushkova25@gmail.com

Information about the author

Elena V. Yushkova
Cand. Sci. (Art History)
Research Associate, Five College Women's
Studies Research Center
893 West Street, Amherst, MA 01002 USA
Tel.: + 1 (413) 542-4000
✉ e.yushkova25@gmail.com