

УДК 793.3

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В СВОБОДНОМ ТАНЦЕ ЛОИ ФУЛЛЕР:
ШТРИХИ К МУЗЫКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

*Приданова Е. В.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603005, Россия.

Рубеж XIX–XX веков — яркий период расцвета хореографического искусства. Балетный театр становится площадкой для экспериментов. Особое место в жанрово-стилевой картине эпохи занимает свободный танец (танец модерн).

В статье анализируется творческая биография американской танцовщицы Лои Фуллер, стоявшей у истоков этого синтетического искусства. Материалом исследования послужила автобиография актрисы «Пятнадцать лет моей жизни». Специальное внимание уделяется характеристике творческого метода Лои Фуллер, основанного на наблюдательности, вчувствовании в образ и интенсивной вовлеченности в процесс движения. Образы-метафоры (прежде всего, образ огня), созданные танцовщицей в своих выступлениях, осмысливаются автором статьи в русле феноменологического метода Г. Башляра, а творчество Фуллер в целом рассматривается как иллюстрация к концепции Ж. д'Удина о синтетической природе искусства, в основе которого лежит осязание и, соответственно, жест.

Ключевые слова: Лои Фуллер, Г. Башляр, Ж. д'Удин, свободный танец, синтез искусств, музыка, пластика, жест.

SYNTHESIS OF ARTS IN FREE DANCE BY LOIE FULLER:
TOUCHES TO THE MUSICAL AND PLASTIC PORTRAIT
OF THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

*Pridanova E. V.*¹

¹ Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, 40, Piskunova, Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation.

The turn of the 19th-20th centuries is a bright period of the heyday of choreographic art. The ballet theater becomes a platform for experiments. Free dance (modern dance) occupies a special place in the genre and style picture of the era. There is the creative biography analysis of the American dancer Loie

Fuller, who stood at the origins of this synthetic art, in the article. The material of the study was the autobiography of the actress “Fifteen years of my life”. Special attention is paid to the characteristics of the creative method of Loie Fuller, based on observation, empathy for the image and intense involvement in the process of movement. The metaphoric images (first of all, the image of fire) created by the dancer in her performances are comprehended by the author of the article in line with the phenomenological method of G. Bachelard, and Fuller’s work as a whole is considered as an illustration of the concept of J. d’Udine about the synthetic nature of art, based on which lies the touch and, accordingly, the gesture.

Keywords: Loie Fuller, G. Bachelard, J. d’Udin, free dance, synthesis of arts, music, plastic arts, gesture.

Мария-Луиза (Лои) Фуллер (≈1862–1928) является одним из новаторов в искусстве хореографии. Драматическая актриса, танцовщица, а также член Французского астрономического общества, создатель собственной лаборатории, в которой проводились эксперименты с красящими веществами и световым оборудованием, обладатель около 200 патентов, в том числе удостоверяющих авторское право на технические приспособления для сцены, близкий друг выдающихся физиков Пьера и Марии Кюри, предмет восхищения Огюста Родена, Анри Тулуз-Лотрека, Александра Дюма-сына, Анатоля Франса, Жана Лоррена, Стефана Малларме, Клода Дебюсси — эта скромная американка, не получившая профессионального образования, стала, по мнению исследователей, создательницей не только нового танца, но и самого концепта синтетического театра, в котором «реальность и сон, свет и звук, движение и ритм образуют захватывающее единство» [1].

Главное открытие Лои Фуллер — вовлечение в сферу танца пространства и света, которые перестали играть роль фона для пластических движений, превратившись в ключевой смысловой компонент выступления. «Она очаровывает и тут же исчезает со сцены, подобно безумию — разрушая традиционное насаждение прочных непроницаемых декораций прозрачной хореографической подвижностью. Крашенные рамы или картон — все это постороннее теперь отброшено; вот возвращенная Балету подлинная атмосфера, просто пустяк, порыв ветра, рассеявшийся тут же, как его познали, миг воспоминания о месте, — писал С. Малларме в *National Observer* в 1893 году. — Свободная сцена, по воле вымысла рождаемая игрой вуали, позы и жеста, дает весьма чистый эффект. Номер этот [танец «Серпантин». — *Е. П.*], согласно замыслу или невольно, исполняется как трюк: он сочетает женское упоение и в то же время, я бы сказал, промышленное совершенство. Балерина, пластичная, лучистая, холодная, теряет сознание в ужасном чане тканей и изображает вращатель-

ный мотив, которой открывает полет далеко развернутых нитей — огромные лепестки и бабочки, раковина или волна — все по четкому и элементарному правилу. Суверенное искусство струится случайно, из жизни, сообщающейся с безличными ритмическими поверхностями, из чувства их превосходства, а у танцовщицы — из гармоничного исступления» [цит. по: 2].

Новизна танца Фуллер заключалась не столько в природной гармоничности, психологической и эстетической привлекательности пластических форм «серпантинного танца», сколько в том, каким образом создавался синтез. Это не были привычные для танца па и жесты. Тело танцовщицы (туловище и руки, искусственно удлиненные с помощью планок) выполняло совсем иную функцию: оно становилось неким стержнем, конструктивной основой для движущихся тканей, искусно освещаемых лампами и прожекторами и отражаемых зеркалами или, как поэтично выразился С. Малларме, «мертвой точкой посреди вихря», рождающей «ощутимую эмоциональную среду». Своеобразным эфемерным продолжением вуали движущихся тканей становилась музыка, продлевающая тело, «чтобы создать формы, в которых оно исчезает» [2]. Тем самым, тело словно расширяло свои границы, размывая антропоморфный облик и превращаясь в подвижное, вибрирующее феноменологическое пространство. Перед завороченным зрителем — уже не танцующая женщина, пленяющая гибкостью и изяществом своих движений, но светозвуковая стихия, непрерывно меняющая свои очертания подобно мерцающему пламени.

Убедительность и жизненную силу такому концепту придает творческий метод, основанный на интенсивной вовлеченности танцовщицы в процесс движения под действием музыки, наблюдательности и рефлексии. Воспринимаемый зрителями образ, казавшийся спонтанной импровизацией, был основан на тщательном предварительном изучении возникающих эффектов и их осмыслении. Вот как пишет об этом Фуллер в автобиографии: «Две моих подруги, мадам Хофман и ее дочь мадам Оссак, приходили время от времени посмотреть, к чему привело мое открытие. Когда я находила позу или жест, что-то напоминавшие, они говорили: “Запомните это, повторите!”. И в конце концов я могла точно представить себе, какое движение как отражается в складках ткани, последовательно, математически драпировать ее предсказуемым образом. Длина и обширность моей шелковой юбки вынуждали меня много раз повторять одно движение, чтобы оно достигло цели и обрело точность. Я пробовала эффект спирали, поднимая руки вверх и вращаясь вокруг собственной оси сначала вправо, затем влево, и делала это до тех пор, пока спираль не стала отчетливой» [3, с. 22].

Своего рода одержимость постоянным совершенствованием танцевального мастерства, несомненно, свойственна многим представителям хореографического искусства, требующего многочасовых тренировок. Однако это не всег-

да приводит к открытию новых форм и поистине революционным прорывам. В случае с Лои Фуллер принципиальным фактором творческого процесса оказалось умение не только полностью «растворяться» в потоке движения в момент его совершения, но и постоянно улавливать проявление разнообразных форм движения в повседневной жизни, а также размышлять о природе искусства, его художественной и витальной ценности.

Волнующий момент озарения красноречиво описан в автобиографическом повествовании «Пятнадцать лет моей жизни» так: «Зеркало располагалось ровно напротив окна. Широкие желтые шторы были задернуты, и солнце струило сквозь них янтарный свет, который заливал меня всю и насквозь просвечивал мое платье. Прихотливые складки шелка отблескивали золотом, а мой силуэт в этом освещении смутно прорисовывался тенями. Это была минута сильнейшего волнения. Я чувствовала, что нахожусь на пороге значительного открытия, открытия, которое обрело форму значительно позже и стало тем гласом свыше, что повел меня дальше. Нежно, почти молитвенно, я пошевелила шелк и увидела, как он пошел волнами, каких я до сих пор не видала. Я придумаю танец! <...> Я была потрясена, видя соотношения, обретающие цвет и форму» [3, с. 22–24].

В этом описании бытовой обстановки можно обнаружить прототипы всех основных компонентов танцевального синтеза: расположенное напротив окна зеркало, отражающее проникающий сквозь шторы солнечный свет, струящиеся волны платья. Только чуткий художник мог уловить эти тонкие вибрации пространства и превратить их в искусство.

Наблюдательность в сочетании с отличной памятью на слова, эмоции и движения помогли Фуллер прийти к своему синтезу через театр, где она работала поначалу в амплу трагедии. О внимании к пластике окружающих ее людей свидетельствуют описания впечатлений от встреч с известными писателями и художниками. Так, она пишет об А. Дюма: «Его жест — единственное, что я припоминаю. Движения рук, точные и широкие, были прекрасны, и он жестикулировал элегантно, почти как женщина» [3, с. 65]. Характеризуя О. Родена, актриса отмечает его «мягкие шаги, мягкие жесты, мягкий голос, бесконечно мягкий. Все наполнено мягкостью» [3, с. 74]. Приведем также красноречивое описание встречи с сенегальским королем Дьолофом и его свитой на колониальной выставке в Марселе в 1907 году: «Согласованность действий этих людей была невероятной. Все разом они произнесли короткую молитву и выполнили с какой-то механической точностью одно и то же движение, которое, с точки зрения священнодействия, было так же важно, как ритуальные слова. Широкие белые бурнусы, брошенные поверх длинных голубых рубах, колыхались вокруг их фигур. Мужчины опустили на колени, коснулись земли лбом, затем согласно поднялись, и ритмичность была столь же потрясающей, как линия. Это, правда, было прекрасно!» [3, с. 96].

Восприимчивость и наблюдательность сочетались в этой талантливой женщине со склонностью к рефлексии. Ряд страниц в ее автобиографии посвящен вопросам постижения выразительности предлагаемого ею синтеза. Ее размышления о видах искусства звучат в духе философии жизни с характерным акцентом на интуитивном (инстинктивном) постижении окружающего мира и, прежде всего, гармонии природы. Музыка для Фуллер — это «каталогизированные» естественные звуки, вычлененные человеческим слухом из созвучия натуральных шумов: падающей воды, завывания бури, нежного свиста зефира, журчания ручьев, дробы дождя по листьям, всех звуков ласковых вод и разъяренного моря, покоя озера, смятения грозы, жалоб ветра, неистового грохота циклона, раскатов грома, треска деревьев, пения птиц [3, с. 42].

Но если искусство звуков, по мнению актрисы, уже достигло своего совершенства, то «искусство света» находится в младенческом состоянии. То же относится и к знаниям человека о собственном движении. Танцовщица обращает внимание на то, что в таких выражениях как, например, «сражен скорбью» или «летает от радости», люди замечают только скорбь и радость, но не особый способ постижения этого состояния через метафору движения: «Мы не придаем никакого значения движению, которое выражает мысль. Мы его не изучаем, не думаем о нем. Кого из нас не огорчали нетерпеливый жест, нахмушивание бровей, покачивание головой, быстро отдернутая рука... Мы отлично знаем, что в движениях столько же гармонии, сколько в музыке или в цвете — и не изучаем гармонию движений» [3, с. 43]. Она приходит к заключениям, сделанным в духе феноменологии тела: «Светлый солнечный день производит на нас иное впечатление, нежели пасмурный и тусклый, и, продолжая наблюдения, мы придем к пониманию тех тонких взаимодействий, что влияют на наш организм» [3, с. 43]. Вывод звучит вполне убедительно и указывает на те основания, которые лежат в основе творческих поисков самой Фуллер: «В тихой атмосфере оранжереи с зелеными стеклами мы движемся иначе, чем в остекленной красным, желтым или синим. Но мы не обращаем внимания на связь движения и его причины. Однако это именно те вещи, которые следует наблюдать, когда танцуют в объединенном гармоничном сопровождении света и музыки. Свет, цвет, движение и музыка. Наблюдение, интуиция, и наконец, понимание» [3, с. 4].

Проводя своеобразную деконструкцию современного ей танца, она иронично называет его заданными «движениями рук и ног» под музыку: «Общепринятый способ двигаться: сначала одна рука и одна нога, затем та же фигура повторяется другой рукой и другой ногой. Если есть музыкальное сопровождение, каждая нота требует соответствующего движения, и движение, это ясно без слов, должно руководствоваться нотами и размером, которые выражают дух музыки» [3, с. 44]. Последующие размышления созвучны

известным идеям Л. Н. Толстого об искусстве как естественном условии человеческой жизни, что свидетельствует о некоторой общности происходивших в разных культурах процессов. Так, Фуллер пишет: «Дабы привести нас к пониманию подлинного и наиболее широкого смысла слова “танец”, постараемся забыть все, что мы слышали о хореографии наших дней. Что такое танец? — Движение. Что такое движение? — Выражение чувства. Что такое чувство? — Результат воздействия на человеческое тело идеи, воспринятой духом. Чувство — это толчок, который тело получает, когда некое впечатление поражает ум» [3, с. 45]. Как животные дрожат от страха, так и человек, следуя своим естественным импульсам, мог бы позволить своему телу естественные реакции, понять которые помогает мысль как своеобразный медиум. Таким образом, «движение — отправная точка всех усилий что-то высказать, и оно остается верным природе» [3, с. 46]. Отсюда и рождается танец Лои Фуллер.

Ее метод реконструкции священных танцев древности поэтому основывался на своеобразном вчувствовании. Достаточно было «погрузиться в состояние духа» человека, участвующего, например, в похоронном обряде: «Если бы обычай танцевать на похоронах до сих пор существовал, танец должен был бы показывать и выражать печаль, безнадежность, тоску, мучительное беспокойство, покорность судьбе, надежду, это само собой разумеется. И все это может отражаться в жестах, то есть в танце... Другими словами, пантомима тут должна быть родом тихой музыки, гармонией адаптированных к обстоятельствам движений, ибо гармония есть во всем: гармония звуков, составляющих музыку, гармония цвета, гармония мыслей и гармония движений [3, с. 94–95].

Свои танцевальные композиции Фуллер именовала поначалу порядковым номером и указанием цвета (например, «Номер 1 с белым светом»), а затем, отзываясь на реакцию публики, стала называть их в соответствии с «ключевым образом» («Танец огня», «Танец лилии», «Серпантин», «Violet», «Бабочка», «Белый танец» и т. д.) Последние создавались по принципу «образа-метафоры» на основе порожденного «изнутри» ритма, «выплеснувшегося» наружу в виде жеста, колеблющего складки одежд. Далее актриса с помощью команды электриков создавала необходимое освещение.

Особый успех, по воспоминаниям современников, имел «Танец огня», и это закономерно. По сути, образ-метафора (термин самой Фуллер) огня или пламени стал в ее творчестве ключевым, пронизавшим все остальные. Анализ творчества американской «Феи света» (так Фуллер называли зрители после первого оглушительного успеха в «Фоли-Бержер») будет неполным без рассмотрения этого образа.

Осмыслить особенности создаваемых танцовщицей образов помогает типологически близкое концепции Фуллер учение Г. Башляра об образе как выразительной форме, описывающей тот или иной феноменологический опыт

пространства, «Психоанализ огня», а в еще большей степени эссе «Пламя свечи» из книги «Поэтика пространства» французского философа-эстетика рубежа XIX–XX веков, тончайшего интерпретатора поэзии, словно специально предназначены для описания опыта восприятия творчества американской танцовщицей (хотя автор ни разу не упоминает ее имя на страницах своих книг). Это созвучие объяснимо единством времени и того культурного пространства, в котором жили оба ярких представителя творческой интеллигенции эпохи.

Композиции Фуллер вводили публику в транс (известны попытки зрителей сравнивать впечатления от ее танца с последствиями употребления гашиша). Это состояние можно уподобить «грезе» — процессу интенсивной мыслительной активности, направленной на фантазирование, который используется в психоаналитической терапии, но также является предпосылкой поэтического творчества. В качестве инструмента анализа поэтического образа эту способность и использовал Г. Башляр [4, с. 218]. Примечательно, что он считал пламя (как физическое явление: огонь в костре или камине, факел, пламя свечи), способным вызвать грезы. «Пламя — величайший вдохновитель образов, — пишет Башляр. — Оно дает мощный импульс нашему воображению» [4, с. 215].

Образ огня в танце знаменитой американки — это одновременно и воплощение мощного источника витальной силы человека, и катализатор воображения зрителя, позволяющего ему испытать продуктивное состояние грезы, которое «вызывает жажду перемен, желание ускорить время, подвести всю жизнь к завершению, к пределу потустороннего. Такая мечта, поистине захватывающе-драматичная, расширяет горизонты человеческой судьбы... Зачарованный человек слышит зов огня» (Г. Башляр) [5].

Остальные образы (бабочка, цветок) тоже оказываются вовлеченными в огненно-световую стихию. Как минимум потому, что игра света и цвета использовалась во всех композициях Фуллер. В то же время эти образы являются в чем-то производными от феноменологического переживания пламени, о чем также очень убедительно пишет Г. Башляр.

Для полноты картины необходимо сказать о музыке, которая звучала во время исполнения танцев Лои Фуллер. Одним из первых сочинений, упоминаемых ею в автобиографии, стал Вальс для фортепиано «Вдали от бала» Эрнеста Жилле. Это неприятная пьеса в В-dur игривого характера. Ярко выраженное дансатное сопровождение дополняет легкую и подвижную мелодию, основанную на фигурах топтания на месте (многократно повторяющиеся звуки), бега (гаммообразное движение), прыжка (скачок с форшлагом) и кружения (секундное покачивание). Обращает на себя внимание некоторая деликатность этой музыки (тихая динамика, осторожное стаккато, короткие фразы, обилие пауз), автор которой, вероятно, сознательно ограничивает ее ролью аккомпанемента. Очевиден прикладной характер произведения, образность ко-

того не претендует на яркость и самостоятельность. На то, что произведение было популярно в то время, указывает наличие записи оркестровой версии на пластинке 1907 года, а также большое количество обработок для разных инструментов (гитары, аккордеона). В данном случае можно говорить о том, что музыка в синтетическом представлении Фуллер — дополнительный компонент, создающий, скорее, звуковой остов для феерии движения и света; однако в ее образности деликатно присутствуют пластические элементы.

Известны и обратные случаи, когда танцовщица создавала пластический эквивалент звучащему произведению, выделяя в нем ключевой эмоционально-смысловой образ. Так, она пишет: «...музыка должна указывать, разжигая огонь инстинкта, на гармонию или мысль, и этот инстинкт должен заставлять танцовщицу следовать гармонии без подготовки. Это настоящий танец» [3, с. 45]. И далее: «Припоминаю, что король спросил, получится ли у меня станцевать “Home, sweet home”. Я никогда не пыталась, но мне показалось нетрудным выразить, под аккомпанемент этой очаровательной мелодии, слова: “О, ничего нет дороже родного очага!”. Я исполнила в тот вечер “Аве, Марию” Гуно и вакхические пляски, другие композиции, которые описывались то медленными фразами концерта Мендельсона — в плясках в честь умерших, то “Похоронным маршем” Шопена — в погребальных танцах» [3, с. 95–96].

Таким образом, танец Лои Фуллер демонстрировал своего рода процесс «горения» на сцене, через который публика получала возможность прикоснуться к потаенной глубине человеческого существа, погрузиться в состояние грез наяву и пробудить дремлющую фантазию. Основой взаимодействия искусств в этом синтезе является образ-метафора, воплощаемый средствами звука, света и движения. Творчество Лои Фуллер является живой и убедительной иллюстрацией концепции ее французского современника Жана д’Удина об искусстве как способе выражения глубоко личных процессов восприятия и постижения мира художником, суть деятельности которого — «суметь из каждого своего житейского волнения выделить явственную гармонию, особое звуковое движение, определенный звуковой рисунок» [6, с. 149], передать волнение, «выразить какую-нибудь существенную или выдающуюся черту более полным и более ясным образом, чем сказывается она в природе» [6, с. 152]. При этом «всякое творчество... состоит в переложении (транспозиции) ощущений области одного порядка в знаки другого порядка», — утверждает автор работы «Искусство и ритм», в которой доказывает, что любой вид искусства является синтетическим по своей природе, а в основе этого синтеза лежит осязание и, соответственно, жест. Музыкальное искусство рубежа XIX–XX веков — плодотворное поле для изучения таинственных механизмов перевода языка пластики на язык музыки, познать которые отчасти и помогает танец модерн в интерпретации его основоположницы — Лои Фуллер.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хлопова В.* Первые леди танца модерн // Все о современной хореографии [Электронный ресурс]. URL: https://nofixedpoints.com/loie_fuller (дата обращения: 30.07.2021).
2. *Раньсер Ж.* Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@skorohod_space-tanec-sveta-parizh-fo-li-berzher-1893 (дата обращения: 15.08.2022).
3. *Фуллер Л.* Пятнадцать лет моей жизни. СПб: Лань, 2020. 176 с.
4. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
5. *Башляр Г.* Психоанализ огня [Электронный ресурс]. URL: <https://bookitut.ru/Psikhoanaliz-ognya.html> (дата обращения: 30.07.2021).
6. *Д'Удин Ж.* Искусство и жест. СПб: Аполлон, 2011. 248 с.

REFERENCES

1. *Xloпова V.* Pervy`e ledi tancza modern // Vse o sovremennoj xoreografii [E`lektronny`j resurs]. URL: https://nofixedpoints.com/loie_fuller (data obrashheniya: 30.07.2021).
2. *Ran`ser Zh.* Tanecz sveta. Parizh, Foli-Berzher, 1893 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://vk.com/@skorohod_space-tanec-sveta-parizh-fo-li-berzher-1893 (data obrashheniya: 15.08.2022).
3. *Fuller L.* Pyatnadczat` let moej zhizni. SPb: Lan`, 2020. 176 s.
4. *Bashlyar G.* Izbrannoe: Poe`tika prostranstva. M.: Rossijskaya politicheskaya e`nciklopediya, 2004. 376 s.
5. *Bashlyar G.* Psixoanaliz ognya [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://bookitut.ru/Psikhoanaliz-ognya.html> (data obrashheniya: 30.07.2021).
6. *D`Udin Zh.* Iskusstvo i zhest. SPb: Apollon, 2011. 248 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Приданова Е. В. — канд. искусствоведения, доц.; epridanova@yandex.ru
ORCID 0000-0002-8729-8772

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pridanova E. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; epridanova@yandex.ru