

Айседора Дункан. ИСКУССТВО ТАНЦА. Избранное.
(выдержки из книги)

THE ART OF THE DANCE

ISADORA DUNCAN

EDITED, WITH AN INTRODUCTION BY

SHELDON CHENEY



NEW YORK • THEATRE ARTS BOOKS

THE ART OF THE DANCE
ISADORA DUNCAN
EDITED, WITH AN INTRODUCTION BY
SHELDON CHENEY
NEW YORK • THEATRE ARTS BOOKS
1928

СОДЕРЖАНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ ..	2
ТАНЕЦ БУДУЩЕГО [THE DANCE OF THE FUTURE (1903)] ..		3
	• <i>PHILOSOPHY</i> == <i>ФИЛОСОФИЯ</i> •	
	ИСКУССТВО ТАНЦА ..	9
ВЕЛИКИЙ ИСТОЧНИК [THE GREAT SOURCE (1913)] ..		12
ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ ТАНЦА [THE PHILOSOPHER'S STONE OF DANCING (1920)] ..		14
ДВИЖЕНИЕ - ЖИЗНЬ [MOVEMENT IS LIFE (1909)] ..		15
	ГЛУБИНА [DEPTH] ..	17
ТАНЕЦ В ОТНОШЕНИИ К РЕЛИГИИ И ЛЮБВИ [DANCING IN RELATION TO RELIGION AND LOVE (1927)] ..		18
	• <i>GREECE</i> == <i>ГРЕЦИЯ</i> •	
	ПАРФЕНОН [THE PARTHENON (1904)] ..	22
ТАНЦОВЩИК И ПРИРОДА [THE DANCER AND NATURE (1905)] ..		24
	ТЕРПСИХОРА [TERPSICHORE (1909)] ..	26
ТАНЕЦ ОТНОСИТЕЛЬНО ТРАГЕДИИ [THE DANCE IN RELATION TO TRAGEDY (1915)] ..		28
	ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР [THE GREEK THEATRE (1915)] ..	29
	ТАНЕЦ ГРЕКОВ [THE DANCE OF THE GREEKS] ..	30
	• <i>SCHOOL</i> == <i>ШКОЛА</i> •	
КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ ТАНЕЦ [WHAT DANCING SHOULD BE (1906)] ..		34
	РЕБЕНОК ТАНЦУЮЩИЙ [A CHILD DANCING (1906)] ..	36
	МОЛОДЁЖЬ И ТАНЕЦ [YOUTH AND THE DANCE] ..	38
КРАСОТА И УПРАЖНЕНИЕ [BEAUTY AND EXERCISE (1914)] ..		39
	ОБРАЗОВАНИЕ И ТАНЕЦ [EDUCATION AND THE DANCE] ..	41
	ПИСЬМО К УЧЕНИЦАМ [A LETTER TO THE PUPILS (1919)] ..	42
	РИХАРД ВАГНЕР [RICHARD WAGNER (1921)] ..	43
	• <i>MOSCOW</i> == <i>МОСКВА</i> •	
МОСКОВСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ [MOSCOW IMPRESSIONS (1921-1927)] ..		44
РАЗМЫШЛЕНИЯ, ПОСЛЕ МОСКВЫ [REFLECTIONS, AFTER MOSCOW (1927)] ..		48
	• <i>THOUGHTS</i> == <i>МЫСЛИ</i> •	
Я ВИЖУ ТАНЦУЮЩУЮ АМЕРИКУ [I SEE AMERICA DANCING (1927)] ..		51
	ФРАГМЕНТЫ И МЫСЛИ [FRAGMENTS AND THOUGHTS] ..	53
	ОБ АВТОРЕ ..	67
	СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ..	69

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге представлены статьи Айседоры Дункан, написанные с 1903 по 1927 годы, и оформленные в авторский сборник под названием "Искусство танца". Уникальный теоретический и методический материал позволяет проследить этапы становления и развития техники танца, который Айседора обозначила как новый свободный танец, - "танец будущего". Ранее эти статьи не были доступны в русском переводе, что составляет безусловную ценность данных материалов. Отдельные фразы и мысли Дункан о танце можно встретить в книге "Моя жизнь", но это всего лишь отдельные разрозненные фрагменты текстов, написанных в разные годы.

Проблематика вопроса заключается в том, что среди искусствоведов и хореографов бытует мнение, будто Айседора Дункан стала знаменитой лишь силой своего персонального таланта и благодаря обаянию харизмы. Также её популярность непосредственно увязывается с её любовными похождениям и близкими интимными взаимоотношениями с Сергеем Есениным. При этом, как правило, утверждается, что танец Айседоры ушёл вместе с ней навсегда, и, более того, школы и методики пластического свободного танца не осталось вовсе.

Спустя почти 100 лет появилась возможность подробно, в оригинальном изложении, и к тому же на русском языке, представить широкой публике творческие, эстетические и этические воззрения гениальной танцовщицы, восстановить справедливость, и показать лживый пафос уничижительных заявлений. Айседора Дункан - революционер танца. Она не ставила целью реформировать или создать другой балетный станок, она ставила своей целью создать принципиально новый Танец, построенный по гармоническим законам Чистого Искусства.

Сборник "Искусство танца" претворяет 6-ти томное Методическое пособие "Техника танца Айседоры Дункан", в котором подробно сформулированы и раскрыты методические принципы и технические приемы обучения свободному танцу "в стиле Дункан". Издание адресовано практикующим танцорам, хореографам, искусствоведам и широкому кругу читателей, кто в деталях интересуется системой гармонического танца, одной из достойнейших представителей которого является лично Айседора Дункан.

Ольга Труль

ТАНЕЦ БУДУЩЕГО

Меня просили, чтобы я высказалась о танце будущего. Но как мне сделать это? Мне кажется, еще не пришло мое время; лет в пятьдесят я, возможно, сумею сказать что-нибудь по этому вопросу. Кроме того, я не представляю себе, что могу я сказать о своем танце. Люди, симпатизирующие моей деятельности, верно, лучше меня самой понимают, чего я собственно хочу, к чему стремлюсь; а симпатизирующие ей, я уверена, знают лучше меня почему. Раз меня спросила одна дама, почему я танцую босая, я ей ответила: «Это потому, что я чувствую благоговение перед красотой человеческой ноги».

Дама заметила, что она не испытала этого чувства. Я сказала: «Но, сударыня, необходимо почувствовать это, потому что форма и пластичность ноги человеческой - великая победа в истории развития человека». - «Я не верю в развитие человека», - возразила дама. «Я умолкаю», - сказала я, - все, что я могу сделать, это отослать вас к моим почтенным учителям Чарльзу Дарвину и Эрнсту Геккелю». - «Да я, - сказала дама, - не верю ни Чарльзу Дарвину, ни Эрнсту Геккелю». Тут уж я не нашлась, что сказать ей на это. Вы видите, я совсем не умею убеждать людей, и лучше бы мне вовсе не говорить. Меня извлекли из одиночества моей рабочей комнаты во имя благотворительности, и вот я стою перед вами, робея и заикаясь, собираюсь сделать вам доклад о танце будущего.

Танец будущего, если обратиться к первоисточнику всякого танца, - в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной. И не идем же мы к морю, не вопрошаем у океана, как двигался он в прошлом, как будет он двигаться в будущем; мы чувствуем, что его движения соответствуют природе его вод, вечно соответствовали ей и вечно будут ей соответствовать.

Да и движения зверей, пока они на свободе, всегда - лишь необходимое следствие их существования и той связи, в которой стоит их жизнь к жизни земли. Зато, как только люди приручат зверя и с воли перенесут его в тесные рамки цивилизации, он теряет способность двигаться в полной гармонии с великой природой, и движения его становятся неестественны и некрасивы.

Движения дикаря, жившего на свободе в теснейшей связи с природой, были непосредственны, естественны и прекрасны. Только нагое тело может быть естественно в своих движениях. И, достигнув вершины цивилизации, человек вернется к наготы; но это уже не будет бессознательная невольная нагота дикаря. Нет, это будет сознательная добровольная нагота зрелого человека, тело которого будет гармоническим выражением его духовного существа. Движения этого человека будут естественны и прекрасны, как движения дикаря, как движения вольного зверя.

Когда движение Вселенной сосредоточивается в индивидуальном теле, оно проявляется как воля. Например, движение Земли как средоточие окружающих ее сил является ее волей. И земные существа, которые в свою очередь испытывают и концентрируют в себе влияние этих сил, воплощенное и переданное по наследству их предками и обусловленное их отношением к земле, развивают в себе свое индивидуальное движение, которое мы называем их волей.

И истинный танец именно и должен бы быть этим естественным тяготением воли индивидуума, которая сама по себе не более и не менее как тяготение Вселенной, перенесенное на личность человека.

Вы, конечно, заметили, что я держусь взглядов Шопенгауэра и говорю его выражениями; его словами я действительно лучше всего могу выразить то, что хотела сказать.

Движения, которым учит школа балета наших дней, движения, которые тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии, как с движениями, так и с формами, созданными природой, - эти движения по существу своему бесплодны, то есть не рожают с

неизбежной необходимостью новых будущих форм, но умирают так же, как и произошли. Выражение, которое танец нашел себе в балете, где действия всегда внезапно обрываются и в самих себе находят свою смерть, где ни движение, ни поза, ни ритм не рождаются в причинной связи из предыдущего и в свою очередь неспособны дать импульс причинно-следственному действию, - есть выражение дегенерации всего живого. Все движения современной балетной школы - бесплодные движения, ибо они противоестественны, ибо они стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют. Первоначальные, или основные, движения нового искусства танца должны нести в себе зародыш, из которого могли бы развиваться все последующие движения, а те в свою очередь рождали бы в бесконечном совершенствовании все высшие и высшие формы, выражение высших идей и мотивов.

Тем же, кто все еще черпает удовольствие в движениях современной балетной школы, тем, кто еще уверен, что современный балет может быть оправдан какими-либо историческими, хореографическими или иными мотивами, тем я скажу, что они не способны видеть дальше балетной юбочки и трико. Если бы взор их мог проникнуть глубже, они бы увидели, что под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные мышцы; а если мы заглянем еще глубже, то под мышцами мы увидим такие же обезображенные кости: уродливое тело и искривленный скелет пляшет перед нами! Их изуродовало неестественное платье и неестественные движения - результат учения и воспитания, а для современного балета это неизбежно. Ведь он на том и зиждется, что обезображивает от природы красивое тело женщины! Никакие исторические, хореографические и прочие основания не могут оправдать этого. Далее, задача всякого искусства - служить выражением высших и лучших идеалов человека. Скажите, какие же идеалы выражает балет?

Некогда танец был самым благородным искусством, Он снова должен стать таковым. Он должен всплыть со дна, на которое опустился. Танцовщица будущего поднимется на такую высоту совершенства, что станет путеводной звездой для других искусств. Художественно изобразить то, что более всего здорово, прекрасно и нравственно, - вот миссия танцовщицы, и этой миссии я посвящу свою жизнь.

Мои цветы мне тоже навевают мечту о новом танце, Я назвала бы его: «Свет, льющийся на белые цветы». Этот танец чутко передал бы свет и белизну цветов. Передал бы так чисто, так сильно, что люди, увидевшие его, сказали бы: «Вот движется перед нами душа, увидевшая свет, душа, почувствовавшая белизну белого цвета». «Благодаря ее ясновидению мы исполняемся радостью движения легких веселых существ». «Через ее ясновидение и в нас вливается ласковое движение всей природы, воссозданное танцовщицей». «Мы чувствуем, в нас сливаются колебания света с представлением сверкающей белизны». «Этот танец должен стать молитвой! Каждое его движение должно возносить свое колебание до самого неба и становиться частью вечного ритма Вселенной».

Найти для человеческого тела те простые движения, из которых вечно меняющейся, бесконечной и естественной последовательности разовьются все движения будущего танца, - вот задача балетной школы наших дней. Чтобы это понять, посмотрите на Гермеса греков или как его изображают итальянцы раннего

Возрождения. Он представлен лежащим на ветре. Если бы художнику захотелось придать его стопе вертикальное положение, он был бы совершенно прав: ведь бог, лежащий на ветре, не касается земли. Но в мудром знании, что ни одно движение не будет правдивым, если оно не вызывает в нас представления о следующих за ним движениях, скульптор представил Гермеса так, что стопа его как будто покоится на ветрах, и этим он вызывает у зрителя впечатление вечно сущих движений. Всякую позу, всякое выражение я могла бы взять для примера. Среди тысяч фигур, изображенных на греческих вазах и скульптурах, вы не найдете ни одной, движение которой не вызывало бы неизбежно следующего. Греки были необыкновенными наблюдателями природы, в которой все выражает бесконечное, все нарастающее развитие - развитие, не имеющее ни конца, ни остановок. Такие движения всегда будут зависеть от порождающего их тела и должны будут вполне ему соответствовать. Движения жука естественно соответствуют его облику, движения лошади соответствуют ее сложению; совершенно так же движения человеческого тела должны соответствовать своей форме. И даже больше того, они должны соответствовать его индивидуальному облику: танец двух лиц ни в коем случае не должен быть тождественным.

Принято думать, что танец должен быть только ритмичен, а фигура и сложение танцора не имеют никакого значения; но это неверно: одно должно вполне соответствовать другому. Греки глубоко чувствовали это. Возьмем хотя бы танец Эроса. Это танец ребенка. Движения его маленьких толстеньких ручонков вполне отвечают своей форме. Подошва одной ноги спокойно опирается на основание - поза, которая была бы некрасива в развитом теле: такое движение было бы неестественным и вынужденным. Танец сатира на следующем рисунке носит совершенно иной характер. Его движения - движения зрелого и мускулистого мужчины, они удивительно гармонируют с его телосложением.

Во всех своих картинах и скульптурах, в архитектуре и поэзии, в танце и трагедии греки заимствовали свои движения из движений природы. Ясней всего это видно в их изображениях богов: греческие боги - олицетворение сил природы; как олицетворение сил природы они всегда изображены в положении, которое выражает концентрацию проявления этих сил. Вот почему греческое искусство не осталось только национальным и характерным - оно было и вечно будет искусством всего человечества.

Вот почему, когда я танцую босая по земле, я принимаю греческие позы, так как греческие позы как раз и являются естественными положениями на нашей планете. Во всяком искусстве нагое есть самое прекрасное. Эта истина общеизвестна. Художник, скульптор, поэт - все руководствуются ею, только танцор забыл о ней. Тогда как именно он и должен бы лучше других помнить ее: ведь материал его искусства - само человеческое тело.

В созерцании человеческого тела и симметрии его форм человек почерпнул первое понятие красоты. И новую школу танца должны составить те движения, которые стоят в теснейшей гармонии с совершенной формой человеческого тела и которые сами должны развивать и совершенствовать тело человека.

Ради этого будущего танца я и намерена работать. Хотя не знаю, обладаю ли я нужными для того качествами. Может быть, у меня нет не только гениальности, но

и таланта, и темперамента; зато я знаю: у меня есть одно - воля. Энергия и воля подчас могущественней гениальности, таланта и темперамента.

Позвольте мне заранее отпарировать все, что может быть сказано о моей неспособности выполнить свою задачу, следующей басенкой.

Боги смотрели сквозь стеклянную крышу моего ателье, и Афина сказала: «Она не умна, она вовсе не умна, напротив, она необыкновенно глупа».

И Деметра взглянула на меня и сказала: «Да ведь она истощена, эта малютка! Она не похожа на моих высокогрудых дочерей, играющих в Елисейских полях. Ведь у нее можно все ребра пересчитать; нет, не достойна она танцевать на моей просторнодорожной земле».

Ирида взглянула и сказала: «Посмотрите-ка, как неуклюже она движется, она и понятия не имеет о быстрой, прелестной пляске крылатых существ».

Пан посмотрел и сказал: «Что? Может быть, она воображает, что поняла движения моих сатиров, моих великолепных двурогих ребят, от которых веет всей громадной жизнью лесов и вод!»

И еще Терпсихора, окинув презрительным взглядом, проронила: «Это она называет танцем, ведь ее ноги движутся ленивыми шагами кривоногой черепахи!»

Боги рассмеялись.

Я же смело смотрела вверх сквозь стеклянную крышу и сказала: «О бессмертные боги, живущие на Олимпе и питающиеся амброзией и медовыми пряниками, вам не нужно платить за квартиру и по счетам из булочной, не осуждайте меня так презрительно! Правда, о Афина, я не мудра, и голова моя довольно-таки запутанная штука, но при случае я читаю слова тех, кто заглядывал в бесконечную синеву твоих глаз, и я смиренно склоняю свою пустую голову перед алтарями! О Деметра со священным венком, правда, что прекрасные женщины твоей широкодорожной земли не приняли бы меня в свое число, но посмотри, я сбросила свои сандалии, чтобы ноги мои с благоговением прикасались к твоей животворной почве, и я пела твои священные песни пред варварами наших дней, и мне удалось заставить их внимать им и почувствовать их красоту. И ты, о златокрылая Ирида! Правда, тяжелы мои движенья, но другие девы моего призвания еще больше погрестили против вечных законов тяжести, от которых лишь ты, прекрасная, свободна. Но и моей скромной земной души коснулось веяние твоих крыльев, и часто возносила я молитвы к твоему ободряющему изображению. И ты, о Пан, ты, который сжалился и приласкал бедную Психею в ее скитаниях, не думай так плохо о моих робких попытках танцевать в тени твоих лесов. И ты, о необыкновенная Терпсихора, пошли мне немного утешения и силы, чтобы всю жизнь я могла возвещать твое могущество на земле, и после в тенистом Аде моя душа пусть тоже танцует лучшие танцы в честь тебя.

И вот сам Зевс сказал: «Продолжай и надейся на справедливость бессмертных богов. Если хорошо исполнишь свое дело, они узнают об этом, и это будет приятно богам».

Вот в таком направлении я и намерена работать, и если бы я в своих танцах могла бы найти хоть немного, хотя бы одну только позу, которую скульптор мог бы перенести на мрамор так, чтобы она сохранилась и обогатила бы его искусство, то мои труды не были бы напрасны. Эта единственная форма уже была бы победой,

была бы первым шагом к будущему. Со временем я намерена создать театр, открыть школу, в которой 100 маленьких девочек изучали бы мое искусство и впоследствии самостоятельно совершенствовались. В моей школе я не буду учить детей рабски подражать моим движениям. Я научу их собственным движениям. Вообще я не стану принуждать их заучивать определенные формы, напротив, я буду стремиться развить в них те движения, которые свойственны им. Кто постоянно видел движения совсем маленького ребенка, не станет отрицать, что они прекрасны. Они прекрасны именно потому, что естественно соответствуют ребенку.

Но движения человеческого тела могут быть красивы на всякой ступени его развития, лишь бы они сохраняли гармонию с определенной степенью зрелости. Всегда должно существовать движение, в совершенстве выражающее данное индивидуальное тело, данную индивидуальную душу. Потому мы не имеем права требовать от них движений, не свойственных им, но принадлежащих какой-нибудь школе. Всякий интеллигентный ребенок должен удивляться, что в балетной школе его учат движениям, резко противоречащим тем, которые он бы делал из собственных побуждений.

Все это можно счесть за неважный вопрос, вопрос о различии взглядов на балет и на новый танец. На самом же деле проблема эта гораздо важнее. Дело не только в том, что есть истинное и неистинное искусство, - нет, это вопрос, касающийся будущности целой расы. Я говорю о развитии женского тела в красоте и здоровье, о возврате к первобытной силе и естественным движениям. Я говорю о развитии совершенных матерей и о рождении здоровых детей. Будущая школа танца должна будет развить идеальный женский стан. Равным образом она должна стать музеем красоты своей эпохи.

Путешественник, посетивший какую-нибудь страну и увидевший ее танцовщиц, найдет в них то идеальное представление о красоте форм и движений, которое сложилось в данной стране. Иностранец, попавший в наше время в какую-нибудь страну земного шара, составит по ее балету весьма странное представление об идеале красоты этой страны. Более того, танец, как всякое искусство, должен опережать кульминационный пункт в развитии человеческого духа своей эпохи. Может ли кто подумать, что наш балет отражает в себе высший цвет современной культуры? Почему позы, которые в нем приняты, стоят в таком противоречии с идеальными положениями античных скульптур, которые хранятся в наших музеях и на которые нам все-таки указывают как на совершеннейшие творения идеальной красоты? Или, быть может, наши музеи созданы исключительно в исторических и археологических целях, а не потому, что предметы, хранящиеся в них, красивы?

Идеал красоты человеческого тела не может меняться сообразно моде, он может лишь следовать за развитием. Вспомните рассказ о прекрасной скульптуре молодой римлянки, которая была найдена при папе Иннокентии VIII и своей красотой произвела такую сенсацию, что люди буквально ломались посмотреть на нее, предпринимали далекие путешествия, как к святой реликвии, так что папа, обеспокоенный этим возбуждением, велел ее снова зарыть. Здесь я хочу разъяснить одно относящееся сюда недоразумение. Из всего сказанного мною, вероятно, можно заключить, что цель моя - вернуться к древнегреческим танцам и будто я думаю, что танец будущего будет возрождением танцев древних греков или даже танцев диких

племен. Нет, танец будущего будет совершенно новым движением, он будет плодом всего того развития, которое человечество имеет за собой. Возвратиться к греческим танцам так же невозможно, как и бесполезно: мы не греки и не можем танцевать, как они. Но будущий танец действительно станет высокорелигиозным искусством, каким он был у греков. Ибо искусство без религиозного благоговения - не искусство, а рыночный товар. Танцовщица будущего будет женщиной, тело и душа которой разовьются в такой гармонии, что движения тела станут естественным проявлением ее души.

Танцовщица будет принадлежать не одной нации, а всему человечеству. Она не будет стремиться изображать русалок, фей и кокетливых женщин, но будет танцевать женщину в ее высших и чистейших проявлениях. Она олицетворит миссию женского тела и святость всех его частей. Она выразит в танце изменчивую жизнь природы и покажет переходы ее элементов друг в друга. Из всех частей тела будет сиять ее душа и будет вещать о чаяниях и мыслях тысяч женщин. Она выразит в своем танце свободу женщины. Какие необъятные горизонты открываются перед ней! Разве вы не чувствуете? Она близится, она уже идет, эта танцовщица будущего. Она принесет женщинам новое понятие о возможной красоте и силе их тел. Она введет их в тайники связей их телесных сил с силами земли и подготовит их к детям будущего. Она исполнит танец жизни, который снова всплывет из глубин тысячелетнего цивилизованного забвения не в наготе первобытного человека, но в обновленной наготе - в наготе, которая уже не будет стоять в противоречии с его духом, а сольется с ним навеки в величественной гармонии.

Вот миссия грядущей танцовщицы! Разве вы не чувствуете, что она уже близка; разве вы не тоскуете по ней, как я? Подготовим же ей путь. Я бы создала храм, который бы ждал ее. Может быть, она еще не родилась, может быть, она ребенок, и может быть - о счастье! - моей святой задачей станет направлять ее первые шаги и наблюдать день за днем развитие ее движений, пока она не превзойдет своего скромного учителя! Ее движения будут подобны движениям природы: они отразят колебания волн и стремление ветров, рост живых существ и полет птиц, плывущие облака и, наконец, мысли человека, мысли его о Вселенной, в которой он живет. Да, она придет, будущая танцовщица. Она придет в образе свободного духа свободной женщины будущего. Великолепием своим она затмит всех женщин, которые когда-либо существовали, она будет прекраснее египтянок, гречанок, итальянок - всех женщин прошедших столетий! Ее знак - возвышеннейший дух в безгранично свободном теле!

1906 г.

Авторизованный перевод Я. Яковлева.

—Isadora Duncan, The Art, pp. 54-63. The Dance of the Future.

ИСКУССТВО ТАНЦА

Было время, когда я исписывала целые тетради заметками и наблюдениями, когда я сама была проникнута сознанием какого-то апостольского значения моего искусства; я была пропитана всякими убеждениями, горела всякого рода наивными

дерзаниями. В то время я хотела преобразовать человеческую жизнь, начиная с мельчайших деталей костюма, нравов, питания. Но с тех пор прошло десять лет; у меня была возможность сознаться в тщетности моих благородных стремлений, и теперь я живу только радостями своей работы и занятием своим искусством.

О танце можно убедительнее говорить танцуя, чем печатая комментарии и объяснения. Кроме того, все это лишнее для искусства: его правда должна сама по себе выявляться, если эта правда действительно прекрасна.

Вот потому я не хочу больше ни сочинять теории, ни изрекать принципы. Но все же я могу, не боясь обвинений в желании что-то пропагандировать, изложить здесь то представление о танце, которое у меня всегда было.

Для меня танец не только искусство, позволяющее человеческой душе выявиться в движениях, но он еще и основа целой концепции жизни, более утонченной, более гармоничной, более естественной.

Танец не есть, как склонны думать многие, сочетание более или менее случайных "па", являющихся результатом механической комбинации, которые, если они и могут служить для технических упражнений, все же не смеют и притязать на звание искусства - это лишь средства, а не цель.

Я много изучала изобразительные документы всех времен и всех великих художников, но никогда я не видела в них изображений существ, ходящих на кончиках пальцев или поднимающих ногу выше головы; эти уродливые фальшивый позы и движения никогда не могут передать то состояние бессознательного дионисического экстаза, который необходим в танцовщице. Кроме того движения нельзя выдумывать, изобретать; их надо открывать точно так же, как в музыке люди открыли гармонию, но не изобрели их.

Великий, единственный принцип, на который я считаю себя вправе опираться, это - постоянное, абсолютное, универсальное единство формы и движения; ритмическое единство, которое наблюдается во всех проявлениях природы; вода, ветер, растения, живые существа, бесконечно малые частицы самой материи - все подчиняется этому верховному ритму, характерным признаком которого является струение. Ни в чем природа не совершает скачков; между всеми моментами и состояниями жизни существует последовательность, которую должна свято соблюдать в своем искусстве и танцовщица, иначе она превратится в неестественную, лишенную истинной красоты, марионетку.

Искать в природе наиболее прекрасной формы и находить движение, которое выявляет душу этим форм, - вот искусство танцовщицы.

Только из природы может черпать свое вдохновение танцовщица, точно так же, как и скульптор, с которым у нее так много общего. Роден писал: "Чтобы ваять, не надо повторять произведения древних скульпторов; надо прежде всего наблюдать произведена природы и видеть в древних изваяниях лишь способ, каким ваятели истолковали природу".

Роден прав; и в своем искусстве я вовсе не копировала, как думают многие, фигуры с греческих ваз, фриз и картин. Я лишь училась у них наблюдать природу, и если некоторые из моих движений напоминают позы, запечатленные на каком-либо произведении искусства, то это лишь потому, что они почерпнуты, как и те, у одного великого источника-природы.

Я вдохновлялась движением деревьев, волн, облаков, связью, которая существует между страстью и грозой, между легким ветерком и нежностью, и т. д. и я всегда стремлюсь внести в свои движения немного этой божественной последовательности, которая придает природе в ее целом красоту и жизненность.

Из этого, конечно, не следует, что достаточно как-нибудь двигать и махать руками и ногами, чтобы получился естественный танец!

В искусстве наиболее простые произведения - это те, что потребовали наибольшего усилия синтеза, наблюдений и творчества, и все великие художники знают, каких трудов стоит приблизиться к великому, неподражаемому прообразу - природе.

Я отдала своему искусству вот уже с детства двадцать лет непрерывной работы, значительная часть которой составляет техническая подготовка, и все же многие считают, что у меня ее нет. Это потому, повторяю я, что ремесло - не цель, а просто средство.

По моему мнению, танец имеет целью выражение наиболее глубоких благородных чувств человеческой души, тех чувств, что исходят от Аполлона, Пана, Вакха и Афродиты. Танец должен установить в нашей жизни пылкую, живую гармонию. И видеть в танце лишь приятное или легкомысленное развлечение, значит лишь оскорблять это великое искусство.

Между духом и телом существует постоянная связь, которой не пренебрегали в древности, но о которой мы слишком часто забываем. Платон танцевал так же, как танцевали судьи и старейшины древних республик; этот обычай вносил в их мысли грацию и равновесие, которые сделали их бессмертными.

И это вполне естественно: позы и положения, которые мы принимаем, влияют на наше душевное состояние: простое откидывание головы, проделанное со страстью, пробуждает в нас вакхическую дрожь радости, героизма или желания. Все жесты обладают нравственным резонансом, и следовательно могут непосредственно выразить всевозможные нравственные состояния.

Я глубоко убеждена, что танцовщица должна находиться в непосредственной, близкой связи с произведениями человеческого искусства и с видимостями живой природы.

Всякое движение, которое можно протанцевать на берегу моря, и которое не будет в гармонии с ритмом волн, всякое движение, которое можно протанцевать среди леса, и которое не будет в гармонии с качанием ветвей и листвы, всякое движение, которое можно будет протанцевать обнаженной, в открытом поле, и которое не будет в гармонии с вибрациями и уединением пейзажа, - все эти движения будут неестественными и фальшивыми, так как они детонируют среди великих линий природы.

Вот почему танцовщица должна избирать главным образом движения, выражающие силу, здоровье, грацию, благородство, томление или степенность живых вещей.

*Айседора Дункан.
09 января (27 декабря) 1913 года
Авторизованный перевод А. Лукиардопуло.*

ВЕЛИКИЙ ИСТОЧНИК

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 101-104. The Great Source.*

БЫЛО время, когда я заполняла множество записных книжек примечаниями сухих наблюдений, когда я горела апостольским огнем своего искусства, и это давало мне возможность дойти до глубоких убеждений и наивной смелости. В то время, я хотела передать человеческую жизнь вплоть до ее мельчайших деталей костюма, нравственности, образа жизни. Но это было десять лет назад. У меня с тех пор было достаточно свободного времени, чтобы осознать тщетность тех благородных устремлений, и теперь я удовлетворена радостями своей работы, и поглощена своим искусством.

Любой объяснит танец лучше танцуя, чем, издавая комментарии и трактаты. Искусство должно быть в состоянии обойтись без них, кроме того; его истина будет гореть дальше спонтанно, если это будет действительно красиво.

И поэтому, я не хочу накручивать теории или записывать набор принципов. Но я могу, возможно, сказать, не будучи обвиненной в проповеди, что было всегда моей основной мыслью о танце.

Для меня танец не только искусство, которое дает выражение человеческой души посредством движения, но также и основа полной концепции жизни, более свободной, более гармоничной, более естественной. Это, как правило, не то, как часто считается, есть композиция шагов, произвольных и растущих из механических комбинаций - которые, даже если они и работают хорошо, тем не менее, как технические упражнения не могут делать вид, будто они представляют собой искусство. Это средство, а не результат.

Я тщательно изучала изображения фигур всех возрастов и всех великих мастеров-художников, и я никогда еще не видела, чтобы кто-либо из представленных на рисунках ходил на точках пальцев ног или поднимал ногу на высоту головы. Эти уродливые и ложные позиции нисколько не выражают ту энергию дионисийского состояния, которую танцор должен знать. Истинные движения, кроме того, не изобретены; они обнаружены, - так же, как в музыке, где никто не изобретает гармонии, а только обнаруживает их.

Великий и единственный принцип, на который, я считаю, имею право опираться, является постоянное, абсолютное и универсальное единство формы и движения; ритмичное единство, которое проходит через все проявления Природы. Вода, ветер, растения, живые существа, частицы самой материи подчиняются этому управляющему ритму, характерной линией которого является волна. Ни в чем Природа не предполагает скачки и разрывы; между всеми формами жизни есть непрерывность или поток, который танцор должен уважать в своем искусстве или иначе он может стать манекеном - вне Природы и без истинной красоты.

Искать в Природе самые красивые формы и обнаруживать движение, которое выражает душу этих форм, - это является задачей танцора. Как скульптор, с которым у него есть так много общего, танцор должен черпать свое вдохновение из одной только Природы. Роден писал: "В скульптуре не нужно копировать

произведения древности. Нужно сначала наблюдать произведения Природы, а затем видеть в работах древних скульпторов только лишь путь, которым интерпретировалась Природа".

Роден прав; и в моем искусстве я вообще не копировала, как полагают, фигуры из греческих ваз, бордюров или картин. Я выучился от них, как изучать Природу, и когда некоторые из моих движений вспоминают жесты, замеченные на произведениях искусства, - это только потому, что они так же взяты из большого естественного природного источника.

Я вдохновлена движением деревьев, волн, снегов, связью между страстью и бурей, между бризом и мягкостью, и так далее. И я всегда помещаю в свои движения немного той божественной преемственности, которая придает всей Природе красоту и жизнь.

Это не значит, что достаточно просто махать руками и ногами, чтобы создать естественный танец. В искусстве внешне простыми работами выглядят те, которые до того потребовали больше всего усилий для синтеза, наблюдения и созидания; и все самые великие мастера знают, что является соавторами истинного соглашения с великой и непревзойденной моделью, которой является Природой.

С тех пор как я была ребенком, я провел двадцать лет непрерывного труда на службе моего искусства, и значительная часть этого времени уделяется технической подготовке - в отсутствие которой меня иногда обвиняют. Это происходит потому, что, повторяю, метод не является конечной целью, а только средство.

Танец, по моему мнению, имеет своей целью выражение самых благородных и наиболее глубоких чувств человеческой души: тех, которые поднимаются от богов к нам, - Аполлон, Пан, Вакх, Афродита. Танец должен внедрять в нашу жизнь гармонию, которая пылает и пульсирует. Видеть в танце только легкомысленное или приятное развлечение, значит вести к деградации его.

Есть неразрывные реакции тела и духа, которыми древние люди не пренебрегли, но которые мы слишком часто неправильно понимаем. Платон танцевал, также, как и судьи, и чиновники в древних республиках; этот обычай давал их мыслям изящество и баланс, которые увековечили их. Только это естественно: отношение, которое мы принимаем, затрагивает нашу душу; простой поворот головы в обратном направлении, сделанные со страстью, посылает нам Вакхическая безумство, которое проходит через нас, даёт радость или героизм, или желание. Таким образом, все жесты приводят к внутренней реакции, а так же они имеют власть непосредственно выражать все возможные состояния чувств или мыслей.

Каждое движение, которое может быть станцовано на берегу моря, без гармонии с ритмом волн, каждое движение, которое может быть станцовано в лесу, без гармонии с раскачиванием ветвей, каждое движение, что можно станцевать обнаженной, в солнечном свете, на открытой местности, не будучи в гармонии с жизнью и одиночеством пейзажа - каждое такое движение является ложным, в том, что оно находится вне гармоничных линий Природы. Именно поэтому танцор должен, прежде всего, выбрать движения, которые выражают силу, здоровье, благородство, легкость и спокойствие живых явлений.

(1913)

ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ ТАНЦА

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 51-53. The Philosopher's Stone of Dancing.*

В музыке есть три вида композиторов: во-первых, те, кто пишет музыку в академическом стиле, кто ищет её с помощью своих умственных способностей, создавая музыку, которая обращается к чувствам через ум. Во-вторых, есть те, кто знает, как воспроизводить свои собственные эмоции с помощью звука, и умеют передавать радость и грусть своих сердец, создающие музыку, которая обращается непосредственно к сердцу слушателя, которая вызывает слезы воспоминания, которая приносит радости и печали, память об ушедшем счастье. В-третьих, есть те, кто, подсознательно, своей душой, слышат некоторую мелодию другого мира, и в состоянии выразить её в форме, понятной и радостной для человеческих ушей.

Также существуют и три вида танцоров: во-первых, те, кто рассматривает танец как своего рода гимнастическое упражнение, составленное из изящных и грациозных, но безличных арабесок и пируэтов. Во-вторых, те, кто за счет концентрации ума, приводят тело в ритм желаемой эмоции, тем самым выражая некое запомнившееся чувство или опыт. И, наконец, есть те, кто преобразовывает свое тело в наполненную светом текучесть, отдавая его вдохновению души. Этот третий вид танцовщиков понимает, что тело, силой души, действительно может превратиться в святящийся поток. Плоть становится легкой и прозрачной, как в рентгеновских лучах, лишь с той разницей, что человеческая душа легче, чем эти лучи. Тогда, овладевая телом, божественная сила души превращает его в наполненное светом движущееся облако, и, таким образом, может проявиться во всей своей божественности. В этом заключается объяснение чуда святого Франсиса, сумевшего пройти по морю. Его тело больше не весило подобно нашим, и столь легким оно стало через душу.

Представьте себе танцора, который после долгих исследований, молитвы и вдохновения, достигает такой степени понимания того, что его тело - это не иначе как светящееся проявление его души; чье тело танцует в соответствии с внутренней музыкой, в выражении чего-то, что является частью другого, более глубокого мира. Это и есть настоящий творческий танец, естественный, но не имитирующий, говорящий в движении, исходящем из него что-то большее, чем можем все мы.

Я столь уверена в пробуждении души, что душа может быть пробуждена, может полностью овладеть телом, что когда я обучала детей в своих школах, я стремилась, прежде всего остального, приносить им сознание этой силы, существующей в них, а также отношения к всеобщему ритму, который может вызвать у них экстаз красоты этого понимания. Средством для этого пробуждения может быть отчасти открытие красоты природы, а может быть отчасти тот вид музыки, которую третья группа композиторов дает нам, музыки, которая возникает из души и говорит с ней.

Есть, возможно, взрослые люди, которые забыли язык души. Но дети понимают его. Надо только сказать им: "Слушайте музыку душой. Теперь, когда вы слушаете, готовы ли вы почувствовать глубоко внутри вашего существа пробуждение внутренней уверенности - пробуждение такой силы, что вы поднимете голову и руки и начнете медленно идти к свету?".

Это пробуждение является первым шагом в танцах, как я понимаю.

Когда я начала танцевать с движениями и жестами, моя восхищенная душа знала, как обращаться к моему телу, другие начали подражать мне, не поняв, что было необходимо вернуться к началу, найти сначала что-то внутри себя. Во многих театрах и школах мне приходилось видеть этих танцоров, которые понимали танец только своим умом, которые перегружали танец жестами и движениями; и их движения казались пустыми, унылыми и лишенными смысла. Тому, что они пытались передать через разум, недоставало всего вдохновения, всей жизни. То же самое относится и к тем системам танца, которые являются лишь поставленными гимнастическими упражнениями, слишком логически понятыми (Далькроз и др.). Это кажется мне преступным доверять детей, которые не могут защищать себя сами, этому вредному обучению; поскольку это преступление, - учить ребенка управлять своим телом с помощью твердой силы мозга, заглушая импульс и вдохновение.

Единственной силой, которая может двигать телом ребенка является сила вдохновения души.

1920.

ДВИЖЕНИЕ - ЖИЗНЬ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 77-79. Movement is Life.*

Изучите движение Земли, движение растений и деревьев, животных, движение ветров и волн, а потом изучите движения ребенка. Вы увидите, что движение всех природных вещей работает в гармоничной экспрессии. И это справедливо в первые годы жизни ребенка; но очень скоро на движение извне накладывается неправильные теории образования, и вскоре ребенок теряет свою природную спонтанную жизнь, свою силу выражения, что заключается в движении.

Я заметила, что ребенок 3-х или 4-х лет, приходя в мою школу, реагирует на восторг прекрасной музыки, в то время как ребенок 8 или 9 лет уже находится под влиянием обыденной и механической концепции жизни, навязанной ему педагогами. Ребенок 9 лет уже попадает в заточение обычного и механического движения, в котором он будет оставаться и страдать всю свою жизнь до тех пор, пока преклонный возраст не принесёт ему паралича телесного выражения.

На вопрос о педагогической программе в моей школе, я отвечаю: "Давайте сначала научим маленьких детей дышать, вибрировать, чувствовать и быть едиными с общей гармонией и движением природы. Давайте сначала создадим прекрасного человека, танцующего ребенка". Ницше сказал, что он не может поверить в бога, если тот не умеет танцевать. Он также сказал: "Мы должны считать потерянным каждый день, в который мы не танцевали хотя бы раз".

Но он не имел в виду выполнение пируэтов. Он имел в виду возвышение жизни в движении.

Гармония музыки одинакова с гармонией движения в природе.

Человек не изобрел гармонию музыки. Это один из основных принципов жизни. Гармония движения не может быть изобретена: важно сформировать свою концепцию о ней из самой Природы, и искать ритм движения человека из ритма воды в движении, из дуновения ветров на Земле, во всех движениях Земли, в

движениях животных, рыб, птиц, рептилий и даже у примитивного человека, чье тело всё ещё движется к гармонии с природой.

С первым представлением о совести, человек стал сознательным, с естественными движениями тела; сегодня, в свете интеллекта, накопленного за годы цивилизации, очень важно, чтобы он сознательно стремился к тому, что он бессознательно потерял.

Все движения Земли следуют линии движения волны. И звук, и свет путешествуют в волнах. Движение воды, ветра, деревьев и растений развивается в волнах. Полет птицы и движения всех животных следуют линии волнообразных волн. Если затем один ищет точку физического начала для движения человеческого тела, то ключ находится в волнистом движении волны. Это один из элементарных явлений природы, и из таких элементарных вещей и для ребенка, и для взрослого танцора, впитывается нечто базовое для процесса танца.

Человеческое начало также является источником. Танцевальное выражение происходит на другом языке, отличающемся от природы, из красоты тела; а тело становится более красивым в танце. Все сознательное искусство человечества выросло из открытия естественной красоты человеческого тела. Люди пытались воспроизвести его в песке или на стене, и таким образом родилась картина. От нашего понимания гармонии и пропорции частей человеческого тела возникла архитектура. Из желания прославить тело была создана скульптура.

Красота человеческой формы не случайна. Один [человек] не может сменить её платье. Китайские женщины деформировали ноги в крошечной обуви; женщины времен Людовика XIV деформировали свои тела корсетами; но идеал человеческого тела должен навсегда остаться тем же самым. Руки Венеры Милосской на ее пьедестале в Лувре идеальны; женщины проходят перед ней с болью [в спине] и с деформирующими [тело] платьями, - всё благодаря смехотворной моде; а она навсегда остается той же самой, потому что она и есть красота, жизнь, истина.

Это происходит потому, что человеческая форма не является и не может быть во власти моды или поверий эпохи, потому что красота женщины вечна. Это руководит человеческой эволюцией на пути к главной цели человечества, - к идеалу будущего, [- женщины,] которая мечтает стать Богиней.

Архитектор, скульптор, живописец, музыкант, поэт, - все понимают, что идеализация человеческой формы и сознание своей божественности лежат в основе всякого искусства, созданного человеком. Только один художник потерял эту божественность, творец, который, прежде всего, должен быть первым в таком желании - это танцор.

Танцу, действительно, долгое время вполне хватало чувства элементарного естественного [первобытного] движения. Он позволял себе пренебрежение силой тяжести, допускал отрицание природы. Танцевальные движения были не живыми, не текучими, не волнистыми, что неизбежно приводило к неестественности движения. Вся свобода и спонтанность находились в лабиринте сложной искусственности. К тому же, танцор должен был быть одет искусственно, чтобы находиться в соответствии со своим неестественным сценическим образом.

Потом, когда я снова приоткрыла дверь в природу, раскрывая различные виды танцев, некоторые люди все объяснили, просто сказав: "Смотрите, - это всё танцы из

природы". Но и с её [природы] свободой, с её соответствием естественным движениям, движения [из природы] всегда очень даже похожи на некоторую [механическую] конструкцию, которую в природе вы найдете обязательно, причем на очень даже жесткую конструкцию. Определение "натуральный танец" должно означать только то, что танец никогда не идет против природы, а не то, что нечто [в танце] остаётся на волю случая.

Природа должна быть источником всякого искусства, и танец должен пользоваться силами природы в следовании гармонии и ритму, но движения танцора всегда будет отделены от любого [непосредственного] движения в природе.

1909

ГЛУБИНА

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 99-100. Depth.*

Настоящий танец является выражением спокойствия; он находится под контролем глубокого ритма внутренней эмоций. Эмоция не достигает момента исступления в потоке действия; он сначала размышляет, он спит как жизнь в семени, и он разворачивается с нежной медлительностью. Греки понимали продолжающуюся красоту движения, которое распространяется, которое заканчивается с обещанием повторного рождения. Танец - это ритм всего, что умирает, чтобы жить снова; это вечное восхождение солнца.

Это не для нас, - приходит к чему-либо посредством знания; мы знаем, как мы любим, - инстинктом, верой, эмоциями.

Эмоция работает как мотор. Он должен разогреться, чтобы хорошо работать, и тепло появляется не сразу; это прогрессирующий процесс. Танец следует тому же закону развития прогрессии. Истинный танцор, как и любой настоящий художник, стоит перед красотой в состоянии полной неопределенности; он открывает путь к своей душе и своему "гению", и он позволяет себе находиться под их влиянием, как деревья находятся под влиянием ветра. Он сдвигается с места одним медленным движением и восходит из него постепенно, следуя восходящей кривой его вдохновения, вплоть до тех жестов, которые облачают в конкретную форму его полноту чувств, распространяя всё шире импульс, который поколебал его, фиксируя его в другом выражении.

Движение должно следовать ритму волн: ритм, который поднимается, проникает, держа в себе импульс и после того как движение заканчивается; вызов и ответ, связанные бесконечно в одном ритме, в одной интонации.

Наши современные танцы не знают ничего из этого первого закона гармонии. Их движения изменчивые, рубленые, рывками, резкие, и заканчиваются наверху. Им не хватает продолжающейся красоты кривой линии. Они удовлетворены, будучи точками углов, которые действуют на нервы. Музыка сегодня, также, только заставляет нервы танцевать. Глубокие эмоции, духовная тяжесть, полностью отсутствуют. Мы танцуем с судорожными жестами марионеток. Мы не знаем, как перейти к глубинам, чтобы потерять себя во внутренней сущности, как развить наше зрение в гармонии, которая посещает наши сны и мечты.

Мы всегда находимся в пароксизмах. Мы ходим под углом. Мы тренируем себя всегда держать баланс между точками. Мы не осведомлены об отдыхе в движении, и о комфорте дыхания, когда скользя в движении, мы можем отдохнуть как птица в полете. Птица никогда не борется. Танцор должен быть легким, как пламя. Даже сила становится больше, когда она изначально сдерживается: один жест, который постепенно вырос из этой сдержанности, стоит многих тысяч, что борются и пересекают друг друга.

ТАНЕЦ В ОТНОШЕНИИ К РЕЛИГИИ И ЛЮБВИ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 121-127. Dancing in Relation to Religion and Love.*

С первых дней цивилизации человека, начиная с первого храма, который построил человек, там всегда был Бог, и он был центральной фигурой в храме. Сама поза Бога - это также его выражение его существа, и эта поза могла бы быть названа танцем.

В 1899 году, в Лондоне, я первый раз увидела Элеонору Дюзе, играющую в третьесортной пьесе под названием "Вторая миссис Танкрей". Пьеса прошла через два акта чрезвычайной вульгарности и банальности, и я была в шоке, что божественная Дюзе представляет себя в такой банальной роли. В конце третьего акта, где г-жа Танкрей оказалась прижата к стене её врагами и, подавленная безысходностью, решает совершить самоубийство, был момент, когда Дюзе встала совершенно неподвижно, одна на сцене. Внезапно, без какого-либо специального внешнего перемещения, она, казалось, начала расти и расти, пока её голова, как будто, не коснулась крыши театра, подобно моменту, когда Деметра появился перед домом Метанейра и выявила себя как Богиня. В том высшем жесте, Дюзе больше не была второй госпожой Танкрей, но некой чудесной богиней всех эпох, и её момент роста на глазах аудитории, в то божественное явление, был одним из самых больших артистических успехов, которых я когда-либо видела. Я, помню, пошла домой, ошеломлённая этим чудом. Я сказала себе, что когда я смогу выйти на сцену и буду стоять неподвижно, как Элеонора Дюзе сделал это сегодня, и, в то же время, смогу создать ту огромную силу динамического движения, тогда я буду самой великой танцовщицей в мире. В тот момент, во Второй миссис Танкрей, дух Дюзе вырос до таких запредельных высот, что она стала частью перемещения небесных сфер. Это есть самое высокое выражение религии в танце: в том, что человеческое существо больше не должно казаться человеком, но преобразуется в движения звезд.

В 100-м году нашей эры, на одном из холмов Рима стояла школа, которая была известна как Семинария Танцующих Священников Рима. Юноши были выбраны из самых аристократических семей. Более того, они должны были обладать происхождением, которое восходило на многие сотни лет, и на которых никогда не падало никаких темных пятен. И, хотя они изучали все искусства и философию, танец всегда был их главным способом выражения. Они были должны танцевать в театре все четыре сезона года - Весной, Летом, Осенью и Зимой. Тогда они спускались с их холма в город Рим, где принимали участие в церемониях, и танцевали перед людьми, для очистки тех, кто их видел. Эти юноши танцевали с

таким счастливым пылом и такой чистотой, что их танец изменял и поднимал их аудиторию, действуя подобно лекарству на больные души. Это именно такая экспрессия, о которой я мечтала.

Нужно всегда учитывать, что есть два класса танцев: священный и вульгарный. Под вульгарным я не имею в виду греховный, но просто такой танец, который выражает физическое существо и радость чувств, тогда как священный танец выражает стремления духа преобразовать себя в сферу более высокую, чем земная. В наши дни известно очень мало магии, которая обнаруживается в движении, и в потенции некоторых жестов. Количество физических движений, что большинство людей делают по жизни, крайне ограничено. После, подавив и дисциплинировав свои движения в самом раннем детстве, они традиционно прибегают к некоторому набору привычек, редко изменяемых. Также и их умственные действия отвечают определенным наборам формул, регулярно повторяющихся. Этим повторением физических и умственных движений они ограничивают свое самовыражение, пока не станут как актеры, которые каждую ночь играют одну и ту же роль. С помощью этих нескольких стереотипных жестов проходят целые их жизни, ни разу не подозревая о мире танца, который они упускают.

Ницше сказал, "Позвольте назвать потерянным тот день, в который я не танцевал, на которой я не танцевал". Весь Заратустра переполнен фразами о человеке в его танцующей сути.

Я всегда сожалела о том, что была вынуждена танцевать в театре, где люди заплатили за свои места; в театре с его дурацкой коробчатой сценой, привнесенной из дней итальянского Гиньоля (Петрушки); и где статус зрителей заключается в том, что люди сидят на месте и смотрят, но никак не участвуют. Конечно, в моменты большого энтузиазма, когда аудитория проявляет себя и аплодирует, они обнаруживают степень танцевального соучастия. Но я мечтала о более полном танцевальном выражении со стороны аудитории, в театре в форме амфитеатра, где не было бы никаких причин, почему бы в определенное время, общественность не должна была возникать и, по моей просьбе, участвовать в действии различными жестами танца. Что-то из этого, должно быть, существовало в древних культах Аполлона и Диониса. Что-то из этого, до сих пор, всё ещё существует в ритуалах католической, а также и греческой церкви, где прихожане, в ответ на призывы священника, свободно поднимаются, становятся на колени и кланяются. Я всегда надеялась, что придет день, когда у нас появится такой храм, где публика вместе со мной, в различных формах участвуя в моем танце, достигнет намного более полного удовлетворения, чем они когда-либо испытают, просто сидя в качестве зрителей.

Скрябин, русский композитор, чья преждевременная смерть опечалила музыкальный мир, был одним из величайших поэтов и гениев мира. Он не только был великим композитором, но и имел видение полного музыкального выражения в форме, цвете и движении. Когда я имела радость встречи с ним в Москве в 1912 году, и рассказывала ему свои идеи для школы и храма, он сказал мне, что идеалом его жизни было создание такого храма в Индии, где в одно и то же время с полными оркестровыми гармониями, зрители купались бы в цветах. Его идеи были настолько в соответствии с моими видениями, что мы уверенно задумали вместе отправиться в Индию, и участвовать в создании этого храма. Увы, война и его ранняя смерть

прервали это. Я не знаю, писал ли Скрябин когда-либо что-либо определенное о его планах относительно объединения цвета, света и движения в апофеозе красоты, но я убеждена, что в один прекрасный день его гений найдет своё выражение через некое медиума.

В детстве мы остро чувствуем религиозное чувство движения, ибо тогда ум ещё не затуманен догмами или верованиями. Дети полностью предаются празднованию и поклонению неведомому Богу, - "Независимо от того, могут ли боги быть". На самом деле, через движения своего тела, ребенок может понять многие вещи, которые для него было бы невозможно постигнуть при помощи написанного или произносимого слова. Многие глубокие тайны внешних и внутренних смыслов Природы и природных сил могут быть даны ребенку посредством танца. Один из первых, кто это понял, был Жан-Жак Руссо, который в своей книге "Эмиль или образование ребенка", зашел даже так далеко, что утверждал, будто ребенку нельзя преподавать чтение или письмо до 12 лет. До этого времени, все его знания должны быть получены через музыку и танцы. Любопытно, что, хотя это один из самых больших дискурсов на образование ребенка, который был записан более 100 лет назад, самые современные школы всё ещё не осознали его, и всё ещё мучают тела детей, тщетно стремясь обратиться к их незрелому интеллекту посредством слов, которые значат для детей очень мало.

Мне не раз случалось подтвердить это примером, при разъяснении ребенку смысла поэмы. Если простую поэму, которую, я полагаю, любой ребенок должен без труда понять, он выучит наизусть, а после я задам ему вопрос о смысловом значении различных строф, то ответом будет беспорядок слов, из которого последует неспособность к пониманию реального значения. Тогда, я взяла бы ту же самую поэму, и научила бы ребенка танцевать её в жесте и в эмоциональном переводе движения, и с удовольствием наблюдала бы, как лицо ребенка освещается пониманием, и была бы уверена, что он, на самом деле, узнал через движение это стихотворение, которое, до этого момента, был совершенно не в состоянии понять со слов.

Люди имеют полностью ложную концепцию важности слов по сравнению с другими способами выражения, столь же мощными, как и слова. Вся аудитория, так называемых, почтенных людей, которые покинули бы театр, если бы только кто-либо начал унижать кого-либо или использовал бы неприличные слова, однако, они будут сидеть весь спектакль, в котором кто-то делает неприличные движения, такие, что, если их перевести в слова, заставили бы аудиторию броситься прочь из театра. По-видимому, скромная молодая девушка не будет думать об обращении к молодому человеку в строчках или разговорных фразах, которые были неприличны, и все же, та же самая девушка, встанет и начнёт танцевать эти фразы с ним, в таких танцах как Чарлстон и Блэк-Боттом (букв. "Черное Дно" или "Черная Дыра", американский общественный танец афроамериканского происхождения, популярный в Америке в 1920-х годах), в то время, как негритянский оркестр будет играть "Потряси-ка эту штучку!"

Именно из-за этих слов театральные цензоры обрушились на некоторые пьесы в Нью-Йорке и пригрозили поместить их актеров в тюрьму за аморальную пропаганду, в то время как по соседству, в мюзик-холле, движения танцоров, если

бы были выражены словами, то имели бы такую грязь и безнравственность, что подобное сразу было бы закрыто полицией. Это совершенно справедливо, поскольку люди не знают, что выражение движения и музыкальных звуков вполне так же ясно всем, кто понимает его, как и слова. Любому, кто так же чувствителен к движениям, как я, девять десятых частей движений, которые сделаны в обычной гостиной, были бы шокирующими, не из-за их непристойности, но из-за их неприличного бесплодия. Поэтому, я осуждаю современные танцы не столько за непристойное поведение их выражения, как, потому что они, по существу, стерильны и бесполезны. Молодые люди, которые практикуют их в течение длительного времени, как правило, становятся столь же бесполезными и легкомысленными, как движения, которые они практиковали, так же, какими стали бы их умы, если бы они постоянно питались на диете из пенсовых романов и плохих стихов. Я говорю, что для нации имеет первостепенное значение обучать своих детей пониманию и исполнению движений великой героической и духовной красоты; важно поставить множество запретов на продажу секса, что само по себе хорошо, и поставить те же запреты на фривольные карикатуры и сексуальные символы, которые находятся в таких танцах как фокстрот и Блэк-Боттом.

Если бы, 20 лет назад, когда я в самом начале умоляла Америку принять мою школу и мои теории танца во всех государственных школах, если бы они бы тогда приняли мой запрос, то этот прискорбный современный танец, который имеет свои корни в обрядах африканских примитивов, никогда, возможно, не мог бы стать доминирующим. Удивительно, что матери, которые были бы сильно шокированы, если бы их дочери должны были участвовать в реальной оргии (которая, в конце концов, может быть не так вредна для них, - так как настоящая оргия может, как реальный шторм, очистить атмосферу для более чистых вещей) - эти матери будут наблюдать с благостной самоуспокоенностью на своих дочерей, которые, на танцполе, на их же глазах, предаются непристойным судорогам.

Когда мне было 15 лет, и я поняла, что нет никакого учителя в мире, который мог бы дать мне любую помощь в моем желании быть танцовщицей, потому что, в то время, единственная школа, которая существовала, была балетной, и я повернулась к исследованию природы, поскольку заметила, что все другие художники, кроме танцоров, делают это. Есть что-нибудь более чудесное или прекрасное в природе, чем исследование тонких любовных движений растений? Моё воображение было первично: захваченная замечательным стихотворением Шелли "Чувствительное растение", для своих танцев, я изучала движения раскрытия цветов, и полёт пчёл, и очаровательную грацию голубей и других птиц. Все они, казалось, были выражениями природы и любовного танца, который проходит через всю жизнь. Я прочитала о танце слонов в лунном свете и о колоссальном подъеме их хоботов. Внезапный поворот головы львов и тигров стал ассоциироваться в моей голове с отбрасыванием головы Вакханки. Эти любовные движения являются самыми благородными в Природе, так же, как "вихляние задом" в таком танце, как Чарлстон, является самым позорным. В практике танца, в его отношении к любви, мы должны практиковать те движения, которые облагораживают, а не те, которые оскверняют божественный образ обнаженного человека. Часто, когда люди ставили под сомнение мои нравы, я отвечала, что считаю себя чрезвычайно моральной, потому

что во всех моих любовных взаимоотношениях, я делала только те движения, которые кажутся мне красивыми.

В древнегреческих мифах всегда было превращение бога в некоторый элемент, через который выражались его любовные ласки. Зевс явился Семеле как молния; к Данае в виде золотого тумана, к Европе в виде быка; к Леде в виде белого лебедя. Это, в действительности, только лишь символ красивой формы и движения всей любви. Это настоящий танец любви - тот элемент, который берёт на себя все части природы и становится, в свою очередь, облаком, туманом, огнём, быком или белым лебедем. Все любовники, которые торжествуют в реальной красоте любви, знают эти формы. И то является издевательством, что оно должно было прийти в нашу эпоху, это одно из самых красивых выражений Вакхической и чувственной любви, которое когда-либо было написано (я имею в виду Вакханалии из Тангейзера Вагнера), оно должно быть изображено тремя балеринами в жестких юбках, стоящих на кончиках пальцев ног в розовых балетных туфлях! Я видел это, когда я прибыла в Байройт в 1905 году.

Люди спрашивают меня, - считаете ли вы нужным делать любовные ласки искусством, и я бы ответила, что не только любовь, но каждая часть жизни должна быть осуществлена как искусство. Поскольку мы больше не находимся в состоянии первобытного дикаря, но всё выражение нашей жизни должно быть создано через культуру и преобразование интуиции и инстинкта в искусство.

1927.

• ГРЕЦИЯ •

ПАРФЕНОН

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 64-65. The Parthenon.*

ЛЮБОЙ, кто, прибывая у подножия Акрополя, преклонялся молитвенными ногами к Парфенону, и на расстоянии вытянутой руки стоял перед этим памятником единственно бессмертной красоты, кто чувствовал подъем своей души к этой великолепной форме, кто понимал, что он обрел то секретное место в самом центре мира, откуда излучаются в бескрайние просторы все знания и вся Красота - и что он прибыл в самое ядро и корень этой красоты - кто, подняв свои глаза к ритмической последовательности Дорических колонн, почувствовал, что "форма" в её самом прекрасном и самом благородном смысле воплощает дух самого высокого желания формы, тот поймет ради чего я стараюсь в своем первом танце сегодня вечером. Это будет моя попытка выразить чувство человеческого тела по отношению к Дорической колонне.



В течение последних четырех месяцев, каждый день, я стояла перед этим чудом совершенства творения человеческих рук. Я видела вокруг него покатые Холмы, в разных формах, но и в прямом противоречии, на прямом контрасте с ними, возвышающийся Парфенон, выражающий свою фундаментальную идею. Не в имитации внешних форм природы, а в понимании великих тайных правил природы, выросли там эти Дорические колонны.

Первые дни, когда я стояла там, мое тело было, как будто ничто и душа моя была рассеяна; но постепенно, призыв большого внутреннего голоса Храма, возвратил часть моей личности для того, чтобы поклоняться ему: сначала прибыла моя душа и смотрела на дорические колонны, а затем прибыло моё тело и тоже смотрело - но в обоих были тишина и покой, и я не смела двигаться, потому что я поняла, что из всех движений, которые делало мое тело, ни одно не было достойно того, чтобы быть сделанным перед дорическим Храмом. И, поскольку я стояла таким образом, я поняла, что должна найти танец, усилие которого состояло бы в том, чтобы быть достойным Храма - или никогда не танцевать снова.

Ни Сатир, ни Нимфа не входили здесь, ни Тени, ни Вакханки. Всё, что я танцевала, запретил этот Храм - ни любви, ни ненависти, ни страха, ни радости, ни печали - только ритмичная интонация, эти дорические колонны - и только в полной гармонии этот великолепный Храм, спокойствие через все века.

В течение многих дней никакое движение не приходило ко мне. А потом, в один прекрасный день, ко мне пришла мысль: Эти колонны, которые хоть и кажутся настолько прямыми, но всё ещё полностью прямыми не являются, каждая мягко изгибается от основания до высоты, каждая находится в плавном движении, ни одна никогда не отдыхает, и движение каждой находится в гармонии с остальными. И, когда я думала это, мои руки медленно поднимались к Храму, и я подалась вперед, - а потом я поняла, что нашла свой танец, и это была Молитва.

1903 или 1904.

ТАНЦОВЩИК И ПРИРОДА

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 66-70. The Dancer and Nature.*

НИ В ОДНОЙ стране душа не делается столь же чувствительной к Красоте и Мудрости как в Греции. Пристально взирая на небо, каждый понимает, почему Афина, Богиня Мудрости, была названа "Голубоглазой", и почему учение и красота всегда входят в её обязанности. И каждый чувствует также, почему Греция была землей великих философов, любителей мудрости, и почему самый великий из них назвал самую высшую красоту самой высшей мудростью.

Верно ли, что признание Красоты как самой высокой Идеи полностью принадлежит области Интеллекта Человека?... Или вы думаете, что женщина также могла бы достигнуть знания самой высокой красоты? Рассматривая женщин в нашей стране, как они есть сегодня, не кажется ли, что очень немногие из них имеют истинное чувство и любовь к красоте как к Идее? Не кажется ли, что они привержены тому, что является только лишь пустяковостью и смазливостью, но остаются слепыми к истинной красоте?

При словах "истинная красоты" перед моими глазами проходит процессия фигур, - женские фигуры, задрапированные слегка в благородных драпировках. Они идут по двое, и гармония их тел, раскачивающихся с их шагами, походит на музыку.

Можно было бы также заставить нас поверить, что женщины не способны познать красоту как Идею, но я думаю, что это только так кажется, не потому, что они не способны к восприятию, но только потому, что они в настоящее время закрывают глаза на главное средство, находящееся в их власти, для понимания Истинной Красоты. Через красоту глаз наиболее легко находить путь к душе, но есть еще один способ для женщин - возможно, более простой способ - и именно через познание своего тела.

Человеческое тело через все века само по себе является символом высшей красоты. Я вижу, как молодой пастух сидит в окружении своего стада, и перед ним, в лучах восходящего солнца, стоит Богиня Кипра, и она улыбается, когда она касается его руки, ожидая награды, которая она знает, будет принадлежать ей. Это изящно уравновешенная голова, эти пологие плечи, эти твердые и круглые груди, роскошная талия со своими свободными линиями, изгибающимися к бедрам, вплоть до коленей и ног - все одно прекрасное целое.

Художник, без этого первого осознания пропорции и линии человеческой формы, не мог бы осознавать красоту, окружающую его. Когда его идеал человеческой формы - благородный, тогда его концепция всей линии и формы в Природе является самой благородной: знание форм неба и земли - и из этого происходит концепция линии и формы архитектуры, живописи и скульптуры. Всё искусство - разве оно не приходит изначально из первого человеческого сознания благородства линий человеческого тела?

Как женщина должна достигнуть знания этой красоты? Она должна найти это знание в спортивном зале, исследуя свои мышцы в музее относительно скульптурных форм, или с помощью постоянного созерцания красивых объектов, и отражение их в уме? Это всё способы, но главное в том, что она должна жить всей этой красотой, и её тело должно быть живым показателем этого.

Не мыслью или рассмотрением красоты только лишь, а проживанием её, женщина будет учиться. И поскольку форма и движение неотделимы, я могла бы сказать, что она научится этим движениям, которые находятся в соответствии с красивой формой.

И как каждый должен назвать то движение, которое находится в соответствии с самой красивой человеческой формой? Есть такое название, название одного из самых старых из всех искусств - освященный веками как одна из этих девяти Муз - но это название, которое попало в такую дурную славу в наше время, что стало означать прямо противоположное от этого определения. Я назвала бы его Танцем. Женщина должна узнать красоту формы и движения через танец.

Я верю, здесь находится замечательное неоткрытое наследство для будущей женственности, - старый танец, который должен стать новым. Она должна быть скульптурой не в глине или мраморе, а в её собственном теле, которое она будет стремиться довести до самого высокого состояния пластической красоты; она должна быть художником, но, как часть большой картины, она должна смешаться во многих композициях нового изменяющегося света и цвета. С движением своего тела она должна найти секрет идеальной пропорции линии и кривой. Искусство танца она выведет на поверхность как большой родник новой жизни для скульптуры, живописи и архитектуры.

И прежде, чем женщина сможет достичь высоких вещей в искусстве танца, пляска для неё должна на практике существовать как искусство, что на сегодняшний день в нашей стране, несомненно, не так.

Где мы должны искать главный источник движения? Женщина не есть вещь обособленная и отдельная от всей другой жизни, органической и неорганической. Она является лишь звеном в цепи, и её движение должно быть единым с большим движением, которое проходит через всю вселенную; и, следовательно, источником для искусства танца будет исследование движений Природы.

С усилением бриза над морями, воды формируются в длинных волнообразных движениях. Из всего движения, которое дает нам радость и удовлетворяет чувство движения души, те самые волны моря кажутся мне самыми прекрасными. Это большое движение волны пробегает через всю Природу, поскольку, когда мы просматриваем воды вдоль длинной линии выступов на берегу, в них, кажется, также есть большое волнообразное движение моря; и все движения в Природе, мне кажется, имеют в качестве своего основного плана закон волнового движения.

``

Вчера мы говорили о движении в Природе, о том, что движение волны было важным основанием. Идея постоянно преподносит себя ко мне, и я вижу, что волны проходят через все вещи. Посмотрите сквозь деревья, - и они, кажется, также должны быть неким образом соответствовать линиям волн. Мы могли бы думать о них и с другой точки зрения: что вся энергия выражается через это движение волны. Ибо, почему не вспомнить о звуковых волнах и световых также? И когда мы приходим к движениям органической природы, то, кажется, все свободные естественные движения соответствуют закону движения волны: полет птиц, например, или подскакивание животных. Это альтернативное притяжение и сопротивление закону тяготения, который вызывает это волновое перемещение.

Я вижу мотивы танца во всех вещах, предметах и явлениях вокруг меня. Все истинные танцевальные движения, возможные для человеческого тела, существуют прежде всего в Природе. Что такое "истинный танец" против того, что можно было бы назвать ложным танцем? Истинный танец соответствует самой красивой человеческой форме; ложный танец - противоположность этого определения - то есть, то движение, которое соответствует деформированному человеческому телу. Сначала нарисуйте мне форму женщины, как в Природе. А теперь нарисуйте мне форму женщины в современном корсете и атласных тапочках, используемых нашими современными танцорами. Теперь разве вы не видите, что движение, которое соответствовало бы одной фигуре, было бы совершенно невозможным для другой? К первой было бы возможно отнести все ритмические движения, которые идут сквозь Природу. Движения сочли бы эту форму естественной средой для себя. Во второй фигуре эти движения были бы невозможны вследствие ритма, который сломан и остановлен в конечностях.

Мы не можем взять движения для второй фигуры из Природы, но должны наоборот идти согласно установленным геометрическим фигурам на основе прямых линий; и это именно то, что сделала школа танца наших дней. Они изобрели движение, которое превосходно соответствует человеческой фигуре из второго примера, но которое было бы невозможно для фигуры, как она была изображена в нашей первой схеме. Поэтому, только те движения, которые были бы естественными для первой фигуры, те я называю истинный танец.

То, что я называю как "деформированный", считается, по мнению многих людей, эволюцией в форме чего-то высшего, а танец, который будет соответствовать естественной форме женщины, будет ими считаться как примитивный и неразвитый. Принимая во внимание, что они назвали бы танец, который соответствует форме, очень улучшенной, сжатой в корсетах и обуви, как танец, соответствующий культуре настоящего дня. Как можно было бы ответить этим людям?

Человеческая культура заключается в использовании сил Природы в каналах, гармоничных тем силам, и никогда не идущих непосредственно против Природы и всего искусства, глубоко связанного с Природой в его корнях; что делают живописец, поэт, скульптор и драматург, но фиксируют для нас через свою работу в соответствии с их способностью наблюдать за Природой; - эта Природа всегда была и должна быть главным источником всего искусства; и в этом заключается полное разделение движения танцора от движения Природы....

Вероятно 1905.

ТЕРПСИХОРА

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 90-91. Terpsichore.*

Что мы должны сделать, чтобы снова возратить Терпсихору назад к нам? Мы должны восстановить: 1. идеальную красоту человеческой формы; и 2. движение, которое является выражением этой формы.



Все мои исследования и изучения в области танца были основаны на этих двух принципах.

Всегда линии действительно красивой формы предлагают движение, даже в состоянии покоя. И всегда линии, которые действительно красивы в движении, предполагают покой, даже в самом быстром полете. Именно это качество естественного покоя в движении, которое дает движениям их вечный элемент.

Все движения на земле регулируются законом тяготения, путем притяжения и отталкивания, сопротивления и податливости; это то, что создает ритм танца.

Чтобы обнаружить этот ритм, мы должны прислушаться к пульсации земли. Великие композиторы - Бах, Бетховен, Вагнер - имеют его в своих работах, в сочетании с абсолютным совершенством земного и человеческого ритма. И именно поэтому я приняла в качестве ориентира ритмы великих Мастеров; не потому, что я думала, что смогу выразить красоту их произведений, а потому, что в капитуляции моего тела, в податливого к их ритмам, я надеялась восстановить естественные интонации человеческих движений, которые были утрачены в течение многих столетий.

Есть документы, где эти две красоты зафиксированы в прекрасном состоянии - идеальная красота человеческой формы и идеальная красота движения; это греческие вазы, собранные в музеях.

В тысячах и тысячах фигур, которые я изучила на этих вазах, я всегда находила волнистую линию в качестве отправной точки. Каждое движение, даже в состоянии

покоя, содержит качество "плодородия", способностью к репродукции, обладает силой, чтобы родить другое движение.

За исключением некоторых гротескных фигур, или тех, которые датируются из более бедной эпохи, я не нашла, например, ни одного рисунка, в котором нога поднимается до линии, проходящей перпендикулярно к телу. Даже в вазах с фигурами, выражающими исступление Вакхического безумства, это движение неизвестно. Это потому, что оно выражает "остановку"; и каждый знает, что оно не может продолжаться, что это может быть только его собственным концом.

С другой стороны, в прыгающих фигурах с согнутыми коленями, чувствуется, что движение идет дальше: есть в этом движении вечный элемент - тот, который следует за волнообразной линией великих сил Природы, на которых я основала все движения своего танца. Это всего лишь один пример, но каждый может найти в тысячах фигур тот же принцип.

Одной из наиболее часто встречающихся фигур в вакхических танцах является движение с головой повернутой назад. В одном этом движении сразу чувствуется вакхическое безумство, обладающее всем телом. Мотив, лежащий в основе этого жеста, находится во всей природе. Животные в вакхическом движении поворачивают голову: в тропических странах, в ночное время, слоны поворачивают свои головы; собаки воющие на луну, львы, тигры. Это универсальное дионисийское движение. Волны океана образуют эту линию во время шторма, деревья в бурю.

(1909)



ТАНЕЦ ОТНОСИТЕЛЬНО ТРАГЕДИИ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 84-85. The Dance in Relation to Tragedy.*

ТАНЕЦ прошлого достиг своей высшей точки, когда он формировал Хор Греческой трагедии. В возвышенный момент трагедии, когда печаль и страдания были наиболее острыми, должен появляться Хор. Тогда душа аудитории, терзаемой на грани мук, была восстановлена в гармонии элементарными ритмами песни и движения. Хор давал аудитории силу духа, чтобы поддержать в те моменты, которые в противном случае были бы слишком ужасными для человеческой способности переносить страдания.

Это высшая цель и объект танца. Для того, чтобы занять свое законное место в трагедии с музыкой и поэзией, чтобы быть посредником между трагедией и аудиторией, создавая полную гармонию между ними.

Моя работа для танца всегда имела этот итог в поле зрения, этот свет всегда был впереди меня: восстановить танец на его истинное место в качестве Хора, где заключается сама душа трагедии. Вплоть до очень недавнего времени, танцы в современном театре были задуманы как своего рода интермедии, приятный наполнитель, далеко удаленный от живого сближения с драмой. Это было в 1898 году, при изучении музыки Глюка, что я, казалось, обнаружила мост, который вернет танец своей истинной сфере. Глюк лучше, чем кто-либо другой, понимал греческий хор, его ритм, глубокую красоту его движений, великую беспристрастность его души, взбудораженной, но никогда не отчаявшейся.

Я изучала движения для хоров и танцев в творчестве Глюка с желанием привести движения танца ближе к назначению Хора в трагедии. Были возражения, что это никогда не было намерением Глюка. Я отличаюсь от такого мнения. Глюк часто говорил в страстных терминах искренних движений истинного жеста. Он признавал природу, и хотя он писал для балетов своего времени, я уверена, что перед ним был благодатный образ тел, движущихся свободно, предметов одежды, развевающихся на ветру, которые вдохновили его. Он знал греческие вазы: он, должно быть, был под влиянием их движущихся и прыгающих фигур. И так, в танце хоров и танцах Орфея, я не пытаюсь представить Орфея или Эвридику, но представляю пластические движения Хора, трагического Хора.

(1915)



ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 86-87. The Greek Theatre.*

ГРЕЧЕСКИЙ театр был построен не для публики, а для художника, с которым публика была крайне рада сотрудничать. Греческий театр, кроме того, представлял собой сотрудничество между архитектором, драматургом и театральным художником.

Архитектор сказал драматургу, "Какую форму театра вы хотите для вашей работы?" И драматург ответил: "Та форма, в которой наибольшее число людей может видеть, слышать и чувствовать в одно и то же время, с той же самой интенсивностью, и в равных пропорциях".

Архитектор сказал танцору "Какая форма?" и танцор, раскинув руки в большой круг, ответил: "Та форма, которая позволяет мне взять обширную аудиторию в свои руки - форма театра, в котором все люди, сидящие там, будут чувствовать значимость простого жеста в равной видении формы и пропорции - форма театра, в котором моя магнитная сила может идти от меня вперед, охватывая людей в непрерывных лучах, как солнечный свет покрывает землю".

И к актеру: "Какая форма театра?" Актер ответил: "Та форма, в которой простой тон моего голоса, проистекая естественно на звуковых волнах, шевельнет сердца огромного множества людей, сидящих предо мной на местах одно не более лучшее, чем другие; в котором эмоция, которую я даю, будет течь от одного зрителя к другому - заражая всех, подчиняя всепоглощающими волнами эмоций, идущих от меня к ним, и возвращающиеся обратно ко мне".

И так Греческий театр был построен. Там не было никаких "коробок", никакой галереи, никаких балконов, никакого паркета. Греческий театр был, по существу, демократическим театром. Поскольку художники - жрецы религии, так все люди перед великим художественным явлением должны быть равны.

Греческая трагедия возникла из пляски и пения первого Греческого Хора. Пляска пошла длинным путем не той дорогой. Она должна вернуться на свое прежнее место - рука об руку с музами, окружающими Аполлона. Она должна снова стать примитивным Хором, и драма будет рождена заново из ее вдохновения. Тогда она снова займет свое место, как сестра искусства трагедии, которая возникнет из музыки - великий, безличный, вечный и божественный источник искусства.

1915.

ТАНЕЦ ГРЕКОВ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 92-96. The dance of The Greeks.*

ЕДИНСТВЕННЫЙ способ достигнуть возрождения танца состоит в том, чтобы вернуть его на оригинальное место. Чтобы знать истинное место танца, необходимо изучить историю.

Самыми старыми из танцев, которые были искусством, были танцы из Азии и Египта - те которые оказали влияние на греческий танец. Но те более ранние танцы были не нашей расы; именно в Грецию мы должны обратиться, потому что все наши танцы восходят к Греции. Что же тогда был греческий танец?

На протяжении столетий до Эсхила люди танцевали. Они танцевали вместе и, таким образом, выражали свою коллективную эмоцию, жизнелюбие, воинственность или скорбь. Именно из этого танца народа развивался Хор, и Хор был реальным началом трагедии.

Там позже к Хору был добавлен первый актер. Этот актер рассказывал об инциденте, выражал особое чувство, которое драма пробудила в нем; в то время как Хор танцевал и пел, как и прежде, оставаясь в плоскости выше драмы.

Эсхил добавил к этому зрелищу одного или двух актеров. Но Хор остался, для неё, для души трагедии. Актеры представляли только лишь изложение побочной линии сюжета, детали действия, в то время как Хор возвышался далеко выше действий чтецов. Входя в самый острый момент эмоциональной напряженности, Хор приносил лирическую экзальтацию, вечную и божественную точку зрения. Глубочайшая душа Трагедии: Хор был Мудростью, или Разумом, или Радостью, или вечным Горем, Печалью, Скорбью.



Но Софокл, увеличивая число актеров, уменьшил роль, которую играет Хор. Эврипид, в свою очередь, увеличил количество персонажей, и тем самым еще более уменьшил значение Хора. Тем не менее, в Вакханках, в самой высокой точке прикосновения к трагедии, это все ещё Хор, который, с Богом Дионисом, является Вакхическим выражением; тогда как персонажи не есть само опьянение, но только существа под влиянием этого опьянения, движимые эмоциями, из которых они не могут достигнуть сущности.

После Эврипида упадок пришел быстро. Ценность Хора больше не признавалась. История завершилась в Риме, когда Хор был заменен простыми пантомимами. Они даже обязались пантомимировать Эдипа! Трагедия была мертва.

Позже, намного позже, были предприняты усилия по возрождению трагедии: усилия, достойные восхищения за искренность и дух тех, кто сделал их; но

некоторые фундаментальные ошибки дали им ложные направления, и сделали реализацию несовершенной. Самой серьезной из этих ошибок была неспособность понять основную истину: Трагедия является неполной без Хора.

Так была древняя трагедия, которую Монтеверди и другие художники его времени хотели воссоздать. У Монтеверди не было никакого намерения сочинять оперы. "Опера" является бессмысленным словом. Он намеревался совершить ренессанс трагедии. Но он сделал ошибку, давая актерам задачу выразить душу музыки, - роль, зарезервированную греками для Хора. Эта ошибка затем была более основательно утверждена последователями Монтеверди. Таким образом, первые шаги в эпоху Ренессанса, следовали по пути, который увел далеко от истинной формы трагедии.

Глюк, в конце концов, восстал. Можно сказать, что он снова нашел Хор. Он заставил его петь. Но он встретил сопротивление в стеснении своего гения. Он жил в искусственную и неестественную эпоху. В трагедии он забыл драму и актера.

Рихард Вагнер вновь нашел драму, но он перепутал роль Хора; или, по крайней мере, он передал его персонажам. Драма живет в судьбах персонажей: это слабые места или великолепие в душе Эдипа, и что происходит с ним, то интересует нас. Драма развивается из реакций персонажей по отношению друг к другу и под действием Судьбы. Но Вагнер думал поднять персонажей выше драмы, чтобы дать им роль Хора. Таким образом, во втором акте Тристана и Изольды, Брангена, с ее песней, которая слишком медленная, чтобы стать тем же самым главным действующим лицом в драме, представляет Хор. Тристан и Изольда, в их дуэте любви, становятся их собственным Хором; потому что каждый раз, когда два персонажа произносят вместе даже одно слово, они прекращают быть персонажами драмы и становятся толкователями абстрактного, становятся Хором.

Это подводит нас к современности. Мы можем понять теперь, что мы потеряли и что мы должны найти снова.

Как сегодня мы отдадим танцу его первоначальное место? Отождествляя его снова с Хором. Необходимо отдать трагический Хор танцу и отдать танец другим искусствам. Хор трагедии - это истинное место танца. Именно там оно должно быть связано с трагедией и с другими искусствами. Все остальное есть декаданс.

Во времена Софокла танцы, поэзия, музыка, драматургия и архитектура сформировали единое гармоничное единство, как единое искусство, проявленное по-разному, действительно одна и та же сущность. Слияние трагического искусства и архитектуры было близким, почти сплавом. Все, что следовало для завершения представления, казалось, сформировано тем же самым законом - то есть, в образе идеального человека или богочеловека.

Персонажи и Хор, центр драмы, были центром гармоничного ансамбля, как солнечное сплетение в центре человека. К ним все сходились; из них все шло, подобно лучам из света.

Часто в час, когда Афины едва еще бодрствовали, я танцевала в театре Диониса. Я ощутила, как все там было сформировано в соответствии с той же самой гармонией. Мое место в театре было центром оркестра, и жесты моих рук, передо мной, прорисовывали линии по естественному горизонту, некогда сформированному верхней частью кольца сидений. Сегодня эта гармония разрушена.

Искусства, которые тогда были сгруппированы вокруг трагедии, стали разделенными. Архитектура ушла в сторону: строители современных театров следовали личным планам, послушным коммерческой идее, и поставили здания, неудобные как для публики, так и для актеров.

Танец подумал, что мог бы жить отдельно, сам по себе - и он превратился в то аномальное явление, которое называется балет. Или в театре, или в мюзик-холле балет без истинного значения, без какого-либо согласия с искусством. Даже если бы весь мир танцевал, балет по-прежнему будет оставаться фальшивой вещью, ибо в балете танец стремится быть всем, даже в стремлении занять место поэзии и драмы.

Доказательство того, что танец не может существовать сам по себе, - то, что он находит обращение прибегнуть за помощью к пантомиме. Пантомимы симулируют разговор жестами; они пытаются подражать языку. Искусство более естественно; оно не подражает, оно не ищет эквиваленты, оно не симулирует речь - у него есть свой собственный язык.

Греческая музыка утеряна, так что поэтический текст из Хоров был не более, чем указанием - в результате чего гармония отсутствует. В наше время у нас нет никакой музыки, созданной для танца. Считается, что танец не достоин красивой музыки, и поэтому лишен ее. Только великие гении музыки имели ритм в своих произведениях. Именно поэтому я танцевала под ритмы Баха и Глюка, Бетховена и Шопена, Шуберта и Вагнера, потому что, практически только они поняли и выразили ритм человеческого тела.

Вагнер наиболее близко подошел к музыкальной композиции для танца. Но с ним музыка поглощает все. Конечно, это художественно преступление, танцевать под такую музыку, но я сделала это по необходимости, потому что эта музыка, пробудив ритм, пробуждает танец, который был мертв. Я танцевала с ней, движимая ею, как лист приводится в движение перед ветром.

После многих лет исследований я пришла к такому выводу: естественный ритм человеческого тела и ритм современной музыки находятся в полном разногласии; самый простой жест не может найти в этих нотах линию, за которой он может следовать. Но в ритме слов греческого Хора каждый танцует легко. Просто услышав их, можно увидеть открытый рельефный фриз скульптурных фигур в движении. Музыка греков, должно быть, согласовалась с ритмами этих слов. Ах, если бы это только могло бы быть восстановлено!

Сегодня театр разделен на две половины, каждая игнорирует и презирает другую: театр музыки и театр устного слова. Все должно быть отменено. Самая красивая мечта, чтобы снова найти греческий театр, который идеально подходит и для зрителей, и для актеров. Для того, чтобы воплотить в жизнь снова древний идеал! Я не хочу сказать копировать его, подражать ему; но вдохнуть в него жизнь, воссоздать его в самом себе, с личным вдохновением: идти к искусству от его красоты, а затем идти к будущему. Предметы драмы могут быть современными. Но необходимо снова найти древнюю идею, и, чудом любви и преданности, снова объединить искусства и художников!

Для того, чтобы объединить искусство вокруг Хора, чтобы отдать танцу его место как Хору, который является идеальным. Когда я танцевала, я пыталась всегда быть Хором: я была Хором молодых девушек, приветствующих возвращение флота, я

был Хором, танцующим Танец Пиррихия, или Вакхический танец; я никогда не танцевала соло. Танец, снова соединенный поэзией и музыкой, должен стать еще раз трагическим Хором. Это есть единственный и его истинный конец. Это единственный путь для того, чтобы снова стать искусством.

Художники могут объединиться и совершить это чудо любви!

• ШКОЛА •

КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ ТАНЕЦ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 71-73. What Dancing should be.*

Я сидела в моем кабинете во второй половине дня, рассматривая в свете уходящего дня некоторые маленькие фигурки на моей книжной полке, - Сатира, Нимфу, Амазонку, Эроса; и движение каждого отличалось, и было другим, и движение каждого было красивым. Почему красивым? Поскольку движение каждого было в прямом соответствии с формой и симметрией другого; поэтому форма и движение были одним. Я рассматривала эти фигуры по очереди, и мое удовольствие гармоний в их линиях походило на удовольствие от слушания музыки, когда дверь открылась, и совсем без предупреждения вошла девочка. Она подбежала ко мне, и обнимая меня руками воскликнула: "Дорогая милая мисс Дункан, мне так понравился ваш танец, что я должна прийти и увидеть вас."

Я обратила внимание на светящуюся жизнь в лице ребенка. Что-то там показалось мне знакомым. Что это было? Бессознательно я подняла глаза к полке, где плясала мои фавны и нимфы. Не было ли там какого-то сходства? Вечное детство человечества? Золотой Век, - разве это не живет снова во всех возрастах во всех детях?

О мудрый маленький философ, которые отвечает с уверенностью инстинкта, без необходимости рассмотрения! Да, поскольку Красота - это душа и законы Вселенной, и всего, что находится в соответствии с этой душой, и эти законы Красота. И уродство только то, что против гармонии этих законов, что является нарушением гармонии этих законов.

"И почему ты считаешь мой танец красивым, малыш?", я спросила.

"Поскольку это так естественно", ответил ребенок.

"И", сказала я, "все естественные вещи красивы?", поскольку я хотела бы узнать от ребенка определение красоты; и ребенок ответил с удовольствием, "Да!"

Танец и скульптура - эти два искусства, наиболее тесно объединены, и основой обоих является Природа. Скульптор и танцор должны оба искать в Природе самые красивые формы и движения, которые неизбежно выражают дух этих форм. Таким образом, обучение скульптуре и танцу должно идти рука об руку. Скульптор может интерпретировать движения и формы мысленно, но только исследование Природы может служить основой (в качестве основания). Исследование живых фигур, которые танцуют спонтанно, каждая из которых есть выражение индивидуальной души, её самого глубокого понимания и персональной мощи, - это то, что школа должна предложить скульптору, и чего я хочу добиться.

Должен скульптор нарисовать все из своего воображения, или из памяти о том, что осталось нам от греческого искусства? Я говорю, что это не достаточно для вдохновения - для большого живого труда. Теперь, где сегодня скульптор должен искать красивые живые формы в ритмичном движении? Позвольте ему покинуть свою студию и свою модель и пойти в оперу, чтобы он увидел школу танца в лице национального балета: пусть идет туда с карандашом и бумагой в руке, а затем пусть расскажет нам, нашел ли он одну позу, одно движение, одно указание на красоту тела свободной женщины в выражении самой высокой красоты, одного чувства, которое вдохновило бы творчество чистотой и святостью.

Таким образом, я говорю, что отношение новой школы танца к скульптуре должно быть очень близким. На самых ранних стадиях, когда малыши начинают свои первые детские движения, у нас будут дни, когда каждый скульптор, который этого попросит, должен будет допущен для изучения свободных бессознательных движений детей без одежды. И поскольку, постепенно движения маленьких девочек развиваются и становятся полными, ритмичными и красивыми, они будут все больше и больше становиться источником света для скульпторов.



Вы когда-нибудь видели маленьких девочек, которые учатся в балете сегодня? Маленькие девочки, милые, умные и изящные - но их ноги подвергаются пыткам в деформированию формы. Их нежные небольшие тела уже вынуждены облачаться в

обтягивающие корсажи и детские корсеты, а их природные изящные движения изводятся в неестественных прямолинейных ударах ногами, ходьбе на пальцах ног, и всех видов угловатых искривлений, которые напрямую противоречит тому, чем были бы естественные движения ребенка, если бы были разработаны в соответствии с разумом и красотой.

Я была свидетелем такого детского балета однажды в Берлинском оперном театре, и я говорю, что это стыд и позор для интеллекта германской нации. Откуда же теперь этот стиль танца пришел? Он исходит из Франции, со времени наиболее "грязных" царских дворов, и я говорю, что это вполне удовлетворяло фальшивость и поверхностность этих дворов, но это не устраивает наше время, и это не может найти себя дома в стране, в которой и Шиллер, и Гете, и Рихард Вагнер, и многие другие великие и красивые души написали о том, каким должен быть настоящий танец.

Чем должен быть танец - сколько поэтов, сколько философов, сколько ученых Германии написали прекрасные строки об этом предмете! И они, главным образом, описали маленьких танцующих детей, или танцующих дев, или танцы одной танцующей женщины. И когда каждый читает такие строки, то это звучит как призыв из глубин их поэтических душ: "О Женщина, предстань перед нами, в наших глазах тоска по красоте и усталость от уродства этой цивилизации, приди в простых туниках, позволяющих видеть нам линию и гармонию тела под ними, и танцуй для нас. Станцуй нас сладость жизни и её смысл, танец для нас - движения птиц, воды, размахи ветвей деревьев, плывущие облака, танец для нас - святость и красота женского тела."

Подобно вызову, который исходит из душ этих великих женщин: "Дайте нам снова сладость и красоту истинного танца, дайте нам снова радость видеть простое бессознательное чистое тело женщины". Подобно большому вызову, который уже пришел, и женщины должны услышать его и ответить на это.

(1905 или 1906)

РЕБЕНОК ТАНЦУЮЩИЙ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 74-76. A Child Dancing.*

Сидя на пляже в Нордвейке, я смотрела, как моя маленькая племянница, которая пришла ко мне в гости из Грюневальдской школы, пляшет прямо перед волнами. Я смотрю через обширное пространство бушующей воды, - как волна за волной проходит мимо в бесконечном потоке и бросает вверх белую пену. А перед ним во всей красоте маленькая фигурка в белом развевающемся платье, танцует перед огромным морем! И я чувствую, как будто сердцебиение ее маленькой жизни звучит в унисон с могучей жизнью воды, как будто она обладает чем-то в том же ритме, чем-то от той же самой жизни, и моё сердце радуется её танцу.

В течение долгого времени я пребывала в созерцании, и её танец на берегу моря, как мне кажется, содержал в малой форме все проблемы, над которыми я работаю. Кажется, содержал всё необходимое, чтобы отразить в танце естество красивых движений человеческого тела. Она танцует потому, что полна радости жизни. Она

танцует, потому что волны танцуют перед глазами, потому что ветры танцуют, потому что она может чувствовать ритм танца по всей природе. Для неё - это радость процесса танца; мне - это радость наблюдать за ней. Сейчас лето, здесь на берегу моря, и жизнь наполняется радостью; но я думаю, что будет зимой, в городах, на улицах, в домах, во время пребывания в городах мрачной зимой. Как жизнь природы, радость лета, солнца, радость ребенка, танцующего на берегу моря, как можно всю эту красоту втянуть в жизнь, в города? Может ли танцор предложить всё это, и напомнить людям об произошедшем в зимнее время, в городах? Может ли она вызвать во мне [там] ту же радость, которую она дает мне сейчас, когда я сижу здесь на пляже, и смотрю как она танцует?

Я смотрю более внимательно и пытаюсь изучить её движения. Что это за танец она танцует? Я вижу, что это простые движения и шаги из тех, которые она узнала в нашей школе в течение последних 2-х лет. Но она окружает их своими собственными спонтанными детскими чувствами, своим детским счастьем. Она исполняет только те танцы, что она учила, но её разученные движения находятся столь совершенно в гармонии с её непосредственной детской природой, что они, кажется, возникают прямо из глубины её детского существа.

В записях моего метода обучения, я положила тот принцип, что: - "Ребенок должен не столько учиться делать движения, но его душа, пока она не достигнет периода зрелости, должна управляться и наставляться [учителем]; иными словами, тело должно научиться выражать себя посредством движений, которые являются естественными для него. Мы не позволяем ребенку делать какое-либо движение, если он не знает, почему он делает это. Я не хочу сказать, что смысл каждого движения должен быть объяснён ребенку в словах, но движение должно быть такого характера, что ребенок ощущает причину этого в каждой своей клеточке. Таким образом, ребенок станет разбираться в простом языке жестов."

Эти первые записи в моей записной книжке, возникают в моей памяти, когда я сижу здесь, наблюдая Храмовые танцы на пляже. Её танцы, в некотором смысле, - это воплощение всех моих надежд и всех усилий, которые я затратила в моей школе, с момента ее основания.

Я могу представить себе снисходительную улыбку, с которой какой-нибудь ученый профессор истории танцев будет читать эти простые строки. Он, несомненно, будет начинать с длинной диссертации по истории танцев, в каждой стране и для каждого возраста. Он убедительно докажет, что искусство танца не может быть приобретено либо в лесу, либо на берегу моря, и что было бы безумием основывать школу в надежде, что это всё было бы возможно. Но, если мы хотим добиться возрождения танцевального искусства, то оно не будет возникать из головы любого ученого профессора, а скорее будет отпочковываться далее из радостных движений детских тел, руководствуясь музыкальным сопровождением флейты великого бога Пана.

1906.

МОЛОДЁЖЬ И ТАНЕЦ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 97-98. Youth and The Dance.*

Ребенок великолепно полон жизни. Он прыгает бесконечно, наполненный и упоенный движением. Он - молодое животное, которое растёт посреди радостного ликования, втягивающее с максимальным напряжением своего существа всё то, что даёт ему силы для будущей жизни.

Растущий ребенок и все его движения, являются очевидным свидетельством гармоничного ритма, выражающего всю его растущую жизнь. Чтобы "натренировать" ребенка, стоит понять главное, что самый верный путь, и, к тому же, самый прекрасный, - окружить его жизнь атмосферой изящного движения. Из этого начального окружения, в глубокой любви к красоте, [ребёнок] будет естественным образом развиваться.

Для понимания танца необходимо осознать, что активность ребенка должна быть направлена в естественное русло пристрастий и возможностей детства. Не стоит требовать от него излишних усилий: пусть дышит радостно, пусть даёт волю своей живой природе, пусть получает помощь, необходимую только для гармоничного роста своего тела. Прежде всего, не требуйте от него движений, которые противоречат его природе, а только тех движений, которые приведут его дух и тело в соответствие с самыми благородными побуждениями, и с наиболее духовными проявлениями человечества. После этого тело становится духом, жесты которого есть его язык, а юная душа выходит к свету, красоте и вечной любви.

Пусть ребенок будет вовлечен в это спокойное обучение, когда он будет трепетать перед теми художниками, чьё человеческое существование закончилось, но кто оставил после себя бессмертную музыку.

Пусть ребенок танцует как ребенок: не накладывайте на него взгляды и жесты эпохи, которая не имела ничего общего с простой жизнью и подлинной человеческой природой - что было в балетах Людовика XIV.

Пусть танцы ребенка выражают его душу, сначала в красоте и при отсутствии чувства неловкости, которые принадлежат младенчеству, затем в соответствии с молодостью, затем с юностью. Не учите молодых девушек подражать либо нимфам, либо гуриям, либо куртизанкам, но создавайте их танец, так как это делали весталки древних времен, которые посвящали себя [танцу] две тысячи лет назад.

Сохраняйте для подростков их силы и их жизнерадостную юность. Не одевайте их в фантазмагорические костюмы, которые делают их похожими на клоунов или томящихся любовников. Скорее, пусть их танец будет отражением вечного идеала прекрасной молодежи - юношеских мечтаний и стремлений, которые наполняют их жизнь. Пусть их танец рождает и радость, и силу, и мужество. Пусть это всё дышит святым духом жертвенности молодого бойца!

И, когда они станут воплощением современных весталок, тогда они начнут превращаться в женщин, окруженных любовью, с любовью и радостью материнства. В тот момент их танец, законченный и самобытный, будет самым красивым из всех [известных на Земле].

Да, давайте любоваться естественным танцем молодых женщин и молодых мужчин, их превращением, их пульсирующим ритмом - в их танце, который является

идеальным и полным, содержащим в себе всю [человеческую] жизнь, и возносящий танцоров ближе к богам. Толпа будет идти следом за ними, будет наблюдать их мироощущения, будет с ними единым целым, в полной гармонии, и в полном сочетании, будет становиться на их сторону, в самых благородных побуждениях человеческой жизни, и с самым ясным призывом божественности.

Когда этот день взойдёт, то это будет день окончательного счастья, когда мы [окончательно] познаем [все секреты] исполнения возвышенных ритмов симфонии Бетховена.

КРАСОТА И УПРАЖНЕНИЕ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 80-83. Beauty and Exercise.*

Много лет назад ко мне пришла идея, что могло бы быть возможным воспитать молодых девушек в такой атмосфере красоты, что если у них перед глазами в окружающей их обстановке всё время будет находиться идеальная фигура, то их собственные тела должны постепенно стать олицетворением этой фигуры; и далее, путём постоянного эмуляции (подражания) этого идеала и при бесконечной практике красивых движений, девушки станут идеальными по форме и в жесте. Это долго казалось мне концепцией идеальной школы танца.

Имея в виду, как я уже сказала прежде, что форма и движение едины, я сочла необходимым для развития культуры красивого движения, так тщательно ухаживать за растущими фигурами своих учениц, как садовник ухаживает за очертаниями своих фруктов и цветов.

С этой целью я поместила в моих школах различные идеальные изображения женских форм, выбрав даже некоторые из самых ранних эпох - барельефы и скульптуры танцующих детей, книг и картин, показывающих детскую форму, как это представлялось живописцами и скульпторами всех исторических эпох; картины танцующих детей на греческих вазах; фигурки Танагра и Беотии; группа танцующих детей Донателло, которая является лучистой ребяческой мелодией; танцующих детей Гейнсборо.

Все эти фигуры имеют определенное сходство в наивной грации их формы и движения, как будто дети разного возраста встретились и соединили руки через столетия. Реальные дети современных школ, двигаясь и танцуя среди них, должны иметь сходство с ними, должны отражать бессознательно, в своих формах и движениях, то небольшое количество этой инфантильной радости и благодати. И это является первым шагом к росту в красоте, первым шагом нового танца.

Я также размещаю в своих школах фигуры молодых девушек, танцующих, бегущих, подскакивающих, те молодые спартанские девушки, которые в гимназиях были обучены трудным упражнениям так, чтобы они потом могли бы стать матерями героических воинов, тех легкоатлетов, которые принимали участие в ежегодных [олимпийских] играх, изысканные терракотовые фигуры с летящими покровами и плавающими одеждами; молодые девушки, танцующие рука об руку в Панатенеасе. Они показывают нам цель, которую нужно достигать ученикам моих школ, [тем ученикам] которые в ближайшее время научатся чувствовать близкую

любовью к этим фигурам, и в каждодневных попытках добиться сходства с этими фигурами, они будут проникаться секретом их гармонии. Ибо я полагаю, что только пробуждая сильное желание красоты, красота может быть получена.

Для достижения этой гармонии, они должны каждый день делать специальные упражнения, выбранные для этой цели. Причём эти упражнения подбираются таким образом, чтобы они совпадали с собственным желанием учеников так, чтобы упражнения выполнялись с хорошим настроением и желанием. Каждое из упражнений - не только средство для достижения цели, но и самоцель, и это конечная цель, - сделать идеальным и счастливым каждый день жизни.

Цель этих ежедневных упражнений состоит в том, чтобы сделать из тела в каждый период его развития инструмент как можно более совершенный, инструмент для выражения этой гармонии, которая, проникая во всё, готова поступать в тела, которые были подготовлены к этому. Упражнения начинают с простой гимнастической подготовки мышц, чтобы сделать их сильными и гибкими; первые шаги танца начинаются только после того, как эти гимнастические упражнения будут завершены. Сначала они состоят в простой ритмичной ходьбе, чтобы прежде обучиться медленно шагать под звуки простого ритма, затем нужно идти несколько быстрее по звуку более сложных ритмов, затем бежать, - сначала медленно, а затем слегка подскакивать в определенные моменты ритма.

С помощью этих упражнений ученики учатся читать ноты на шкале движения, так же как музыкальные ноты размещены на шкале звука. Позже, эти ноты могут быть исполнены в гармонии с самыми различными и тонкими композициями. Но эти ежедневные упражнения, - это только одна часть обучения. Ученики всегда одеты в свободные и изящные драпировки - во время спортивных состязаний, на игровых площадках, во время их прогулок, или в лесу, когда они бегают и прыгают на природе, до той поры, пока они не научились выражать себя в движении так же легко, как другие могут выразить себя словом или песней.

Их исследования и наблюдения не ограничены различными формами искусства, но они особо направлены на движения природы. Движения облаков на ветру, взмахи [ветвей] деревьев, полёты птиц, кружение листьев, - всё это имеет особое значение для учащихся. Они учатся замечать особенные качества для каждого движения. Они развивают в своих душах внутреннюю симпатию, неизвестную другим людям, симпатию, которая заставляет их постигать эти движения, поскольку большинство людей не способны сделать этого. Для каждой частички их тела, чувствительных и внимательных, которая отвечает на мелодию Природы и поет вместе с ней.

Как часто, возвращаясь после этих занятий, приходя в комнату танца, эти ученики чувствовали в своих телах непреодолимое побуждение станцевать то или иное движение, которое они только что наблюдали! Дионисийская эмоция обладала ими.

И, таким образом, со временем, я думаю, некоторые из них придут к сочинению своих собственных танцев. Но даже, когда они танцуют вместе, в то время как каждый из них, вдохновленный группой, образует часть целого, каждый сохраняет свою творческую индивидуальность. И все части вместе составляют единую гармонию, которая несет новое рождение в мир: делает снова живой пламенную красоту драматического Хора, Хора трагедии, вечного гимна борьбы между человеком и Судьбой.

Культура формы и движения тела практикуется сегодня двумя способами: гимнастикой и танцами. Оба способа должны сочетаться, потому что без гимнастики, без здорового и систематического развития тела, реальный танец недостижим. Гимнастика должна формировать основу всего физического воспитания; телу нужно дать много света и воздуха; его развитие должно осуществляться методически; вся жизненная сила тела должна быть приведена к его полному расширению. Это задача преподавателя гимнастики. Затем идите танцевать. В тело, которое было гармонично подготовлено, когда в него привнесен самый высокий уровень энергии, входит дух танца. Движение и культура тела формируют цель для гимнаста; для танцовщика они есть только средство. Таким образом, о самом теле нужно забыть, поскольку оно - это только гармоничный и хорошо приспособленный инструмент, движения которого выражают не только движения тела, как в гимнастике, но также и мысли, и чувства души.

(1914)

ОБРАЗОВАНИЕ И ТАНЕЦ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 88-89. Education and The Dance.*

Школа танца должна иметь две главные цели или две мечты. Одной из них является "earth" [почва, совместное проживание, коммуна], а другой является "production" [продуцирование, обучение танцу, творчество]. При формировании своей школы я, прежде всего, хотела внести [в общую копилку] это самое важное открытие о воспитании ребенка, - не для определенной группы детей, но применимое ко всем детям в мире: танец - это самая естественная и красивая помощь для развития растущего ребенка, в процессе его постоянного движения. И только такое образование является правильным, которое включает в себя танец.

Когда я основала первую школу в 1905 году, мне было только 22 года. Основной причиной для вкладывания всего моего капитала, первых плодов моего успеха, и принесения в жертву моей личной карьеры в то время, было в ощущении сострадания от недопонимания и мучения, через которые проходит средний ребенок ради современного образования. Моя основная причина для создания этой школы не была, как думают люди, необходимость обучать детей для театра. Вместо этого, в то время, когда я сама была почти как ребенок, я мечтала о воспитании и формировании вокруг меня молодых учеников, которые будут вдохновлены моей идеей, будут жить со мной день за днем, а затем будут помогать давать каждому ребенку [пропуск] в мир искусства, что я дала им самим ранее. Для каждого ребенка, что родился в цивилизованном мире, должно предоставляться неотъемлемое право на наследование красоты.

Мои теории вскоре принесли свои плоды. В течение 2-х лет школа превратила невзрачных, болезненных и плохо образованных детей в настоящие фрески, которые превосходили в очаровании фрески Донателло или Луки делла Роббиа. Нет ничего более простого и прямого, имея в виду дать искусство народу - что значит дать представление о технике для рабочего человека, - чем превратить собственных детей в живые произведения искусства. Дети моей школы в раннем возрасте

научились петь хоры Мендельсона, Моцарта, Баха и песни Шуберта; для каждого ребенка, независимо от того, из какого он класса, очевидно, если ребенок поет и двигается к этой музыке, то он будет проникать в духовное послание великих мастеров.

И так было, первой большой целью моей школы была социализация и образование [детей]. Но я так преуспела в передаче определённой экспрессии детям, что буржуа приветствовали их как настоящий феномен, и были готовы платить большие суммы, чтобы разместить их на сцене, и смотреть на них через бинокль. Сколько раз я выходила после выступления и объясняла: "Это танцующие дети, которых я обучила в моей школе, и они не презентуют себя как театральные артисты. Я вывела их перед вами просто, чтобы показать, - подобное может быть достигнуто с каждым ребенком. Теперь же, дайте мне средства для дальнейшей разработки этого эксперимента в ещё большем масштабе, и я буду дальше доказывать вам, что красота, которой аплодируют сегодня вечером, может быть самым естественным выражением для каждого ребенка в мире."

Но для того, чтобы осуществить такой огромный проект, было необходимо иметь попечение и помощь от правительства. После моего напрасного обращения ко всем правительствам Европы и Америки, я приняла приглашение от Советского правительства основать школу в Москве.

ПИСЬМО К УЧЕНИЦАМ [обращение к шести приемным дочерям]

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 107-108. A Letter to the Pupils.*

Пожалуйста, не позволяйте никому убедить вас пытаться танцевать Дебюсси. Это - только музыка Чувств и не имеет никакого сообщения к Духу. И затем, все жесты Дебюсси направлены внутрь - и не имеют никаких жестов, направленных наружу или вверх. Я хочу, чтобы вы танцевали только ту музыку, которая идет из души в высшие сферы. Почему бы не изучить сюита Баха in Re? Вы помните мой танец на эту музыку? Пожалуйста, также всегда продолжайте свои исследования Седьмой симфонии Бетховена и Седьмой симфонии Шуберта, и почему бы не станцевать с Коуплендом 7 менуэтов Бетховена, которые мы изучали в 4-м авеню? И симфония Моцарта in G. И есть целый мир Моцарта, которого вы можете изучить.

Погрузите свою душу в божественное бессознательное. Идите глубоко внутрь неё, пока она не отдаст вашей душе свою Тайну. Именно так я всегда пыталась выразить музыку. Моя душа должна стать единой с ней, и танец будет рожден из этого объятия. Музыка была во всей моей жизни большим Вдохновением и, возможно, когда-нибудь станет Утешением, ибо я прошла такие ужасные годы. Никто так и не понял, когда я потеряла Дейрдре и Патрика, как боль заставила меня время от времени жить почти в бреду. Фактически мой бедный мозг был чаще сведен с ума, чем кто-либо может об этом знать. Одно время, совсем недавно, я почувствовала, как будто я проснулась от долгой лихорадки. Когда вы обдумываете эти годы, то думаете о Похоронном марше Шуберта, об Аве Мария, про Искушение, и забываете те времена, когда моя бедная обезумевшая душа пыталась уйти от страданий, это вполне может дать вам всю видимость безумия.

Я достигла таких высоких пиков, залитых светом, но у моей души уже не было сил, чтобы жить там, - и никто не понял ужасной пытки, от которой я пыталась убежать. Однажды, если вы поймете горе, то вы поймете также и всё, что я пережила, и тогда вы будете думать только о свете, на который я указала, и вы будете знать, что есть и реальная Айседора. Тем временем, работайте и создавайте Красоту и Гармонию. Бедный мир нуждается в них, и с вашими шестью душами, идущим с единой волей, вы можете создавать Красоту и Вдохновение для новой Жизни.

Я так рада, что вы работаете и что вы любите это. Питайте свой дух от Платона и Данте, от Гете и Шиллера, Шекспира и Ницше (не забывайте, что "Рождение Трагедии и Дух Музыки" - это моя Библия), идите вместе с ними, они будут направлять вас, и с самой великой музыкой [в себе], и тогда вы можете пойти далеко.

Дорогие дети, я беру вас всех в мои объятия. И здесь поцелуй для Анны, и здесь один для Терезы, и один для Ирмы, и здесь поцелуй для Гретель и один для маленькой Эрики - и поцелуй для тебя, дорогая Лизель. Давайте будем молиться, чтобы эта разлука принесла нам только более высокое общение, чтобы мы становились всё ближе и ближе, - и тогда уже скоро мы снова все вместе будем танцевать, образуя Хоровод. Вся моя любовь [вам].

(1918 или 1919)

РИХАРД ВАГНЕР

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 105-106. Richard Wagner.*

Мне кажется, что композиции Вагнера не могут рассматриваться как работа одного художника или как выражение одной страны. Они, скорее, - есть бунт и все чувства эпохи, выраженные посредством Рихарда Вагнера.

Именно поэтому, кажется, так мелко, пытаться отказаться от этой музыки во время войны; вся работа Вагнера протекает через каждую каплю крови в каждом художника мира, и его могучий ритм уже стал частью каждого сердца каждого из нас. Поскольку Вагнер - больше, чем художник: он - великолепный дальновидный пророк, освободитель искусства будущего. Именно он родит новый союз искусств, возрождение театра, трагедии и танца как единого целого.

Он был первым, кто почувствовал танец, когда рождалась музыка. Это также и моя концепция танца, и за такой танец я борюсь в деятельности моей школы. Поскольку, в глубинах каждой музыкальной темы Вагнера будут найдены темы для танца: и монументальная скульптура, и движение, которому требуется только лишь освобождение и новая жизнь.

Это именно та музыка, про которую критики имеют привычку говорить: "Она написана не для танца"; но это именно та музыка, из которой танец, так долго пребывавший безжизненным в зародыше, рождается снова. По сравнению с этим, новорожденным танцем, фальшивые позы оперных танцоров кажутся нам чем-то вроде восковых фигур в музеях восковых фигур.

Театр будет жить снова во всей его славе, только когда танец снова займет свое истинное место, - как составная и неизбежная часть трагедии. Это потому, я так

считаю, что я когда-то решилась станцевать под музыку Вагнера, - да, потому что я когда-то подняла руки, вибрирующие от экстаза, следуя гармоничным аккордам Парсифаля.

Вы понимаете ту гигантскую задачу, которая наложена на нас, прежде чем мы сможем извлечь из этой музыки то обильное движение, которое должно идти следом, - [осуществить цель -] восхитительное рождение нового Танца?

1921.

• МОСКВА •

МОСКОВСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 109-115. Moscow Impressions.*

(Эти письма о её попытке основать школу танца при коммунистическом государстве в России собраны здесь, чтобы показать энтузиазм А.Д., её надежды, её методы обучения, и окончательное разочарование, к которому она пришла. Сначала - открытое письмо к Английской прессе; оно существует в её собственном почерке - так, чтобы не возникло мысли подумать, будто оно было произведено советской пропагандой. Второе без адреса, третье письмо на французском начинается с обращения Дорогой Товарищ; четвертое Августину Дункану, остальные, видимо, к советским чиновникам).

[Письмо к Английской прессе]

Это прибытие в Россию - огромный опыт, и я не отказалась бы от него ни в каком случае. Вот наконец структура, достаточно могущественная, где я могу работать, и впервые в моей жизни я чувствую, что могу протянуть руки и дышать. Здесь каждый чувствует, что, возможно, во второй раз в истории, в мире возникла большая сила, чтобы дать капитализму, который обозначает чудовищную жадность и подлость, один большой удар. Дракон, олицетворяющий людоедство и эксплуатацию труда, здесь получил смертельный удар. Какое имеет значение тот, кто в заключительных муках дракона, разрушил всё вокруг него? Отважный герой, который поразил дракона, который до сих пор живет, хотя ослаблен от смертельной борьбы, и именно от него родится новый мир.

Новый мир, вновь созданный человечеством; разрушение старого мира классовой несправедливости, и создание нового мира равных возможностей. Это работа, которую каждый видит здесь, и я здесь для этой работы, и она наполняет мою душу от радости, и гордостью, что я призвана помочь в её первых шагах в обучении детей. Большая школа новых существ, которые будут достойны идеалам нового мира. Сообщество мальчиков и девочек, которые будут жить в большой школе, чтобы сформировать будущих юношей и девушек, которые станут приверженцами Коммунизма - будущего идеалистов.

Отошел в прошлое старый идеал молодежи, с ее ограниченной наградой моногамной любви и его узким идеалом семейной жизни как цель существования. Будущая любовь будет не "моя семья", но "всё человечество", не "мои дети", а "все дети", не "моя страна", но "все народы".

Я салютую рождению будущего сообщества Интернациональной любви.

[Письмо неадресованное]

Москва, безусловно, один из самых интересных, если не самый интересный центр мира сегодня. Да, несмотря на трудности и страдания, здесь источник. Я хотела бы быть здесь сегодня, чем в любом, так называемом, процветающем городе, и страдания, которые я наблюдаю, как мне кажется, по крайней мере, являются более красивым выражением, чем нувориши и собственники имущества, самодовольные и перекормленные, едущие в автомобилях в поисках удовольствия, которое они редко находят. Пусть приходят сюда, чтобы кормить Поволжье - и они могут найти свое счастье в ответной благодарности.

Я предсказываю, что Москва в ближайшее время будет наиболее желанным городом, своего рода духовным Клондайком. Усталые художники, идеалисты, искатели истины, - все будут стекаться сюда, к этому великому источнику духовного просвещения для человечества. С моей стороны, будет моё искусство, с которым я родилась, и в котором, я знаю, нуждаются все дети мира, и я надеюсь, что дам его здесь этим детям, которые страдают от недостатка всех материальных благ. Я дам им это великое Духовное сокровище моего искусства, не записанного в копиях и карикатурах, которые были сделаны из него, в школах, парализованных теорий и убитых системой Далькроза и подобных, - но это есть искусство спонтанное и истинное, и Бог дал его мне, как сказал Уолт Уитмен, "из своих соображений".

[Письмо Дорогой Товарищ]

Великолепная идея - давать музыку для людей, - мы можем осознать, что мы потеряли? Я видела здесь людей, которые слушают музыку только в церквях, и музыка там очень красива, но смешана с такой большой частью мелкого суеверия, что это более вредно, чем полезно. Почему бы не иметь большой театр, куда люди могут свободно войти, как в церкви, без билетов, по крайней мере, в воскресенье после обеда и вечером; где можно было бы дать подряд без перерыва симфонии Бетховена, музыку Вагнера, Баха, Шуберта и т.д., и где все дети могли бы танцевать?

[Письмо к Августину Дункану]

Я здесь, в настоящее время поглощена работой, весь день, выбирая талантливых детей из сотен и сотен, которые подали заявление. Выглядит так, как будто все дети в России захотели приехать в эту школу, и очень трогательно видеть рвение этих детей, и их желание узнать что-то красивое. Я думаю, что, в конце концов, у нас теперь есть обещанная школа. Я даю представление 7-го ноября, в Большом Оперном театре для коммунистической аудитории: Шестую симфонию и Славянский марш Чайковского. Условия здесь изменились; все места в театрах теперь платные. Мой концерт будет единственной работой, которая дается этой зимой бесплатно для людей. Я пробыла здесь 3 месяца; у нас уже есть школа с двумя студиями, в розовом окрасе одна, и синяя - с занавесями, которые я привезла из Парижа. У нас есть кровати для ста детей, а по соседству большой зал, где я буду учить пятьсот детей каждый день.

Улицы Москва сегодня - картина из песни «Открытая Дорога» Уолта Уитмена. Он был первым большевиком. Я никогда не уставала от толпы на улицах. Живописец нашел бы прекрасные возможности здесь - жизнь и цвет в большом масштабе.

Стайхен был бы вне себя от радости. Вы должны сказать ему, чтобы он приехал сюда.

Театральная жизнь в Москве является самой прогрессивной и интенсивной. Есть два или три Художественных театра с такими футуристическими идеями, что даже Станиславский кажется довольно старомодным, но он - всё ещё самый великий художник из всех. В четверг ночью мы увидели Саломею Оскара Уайльда в Камерном театре, где они полагают, что каждый актер должен быть танцором, певцом, актёром пантомимы. Они имеют симфонический оркестр, и одновременно могут танцевать, петь, декламировать, - всё в одном. Эффект несколько китайский, только без китайской фантазии. Прекрасные цвета, формы, замечательные световые эффекты, относительно красивые тела; единственной критикой, которую я могу дать, является отсутствием тонкости и воображения, и всё следует более извне, чем изнутри. Также есть противоречие между символическим жестом и иными моментами полного реализма - как тогда, когда Саломея вытирает пол головой Иоанна Крестителя. Я решила, что они не совсем знают, являются ли они символистами или реалистами, но я восхитилась огромным объемом работы и усилиями, которые они, очевидно, приложили. Это замечательный архитектурный театр, построенный в том же масштабе, как Бейрут.... Но я не одобряю здешний обычай отчуждения публики; - это делает слишком большим разделением между актерами и публикой. Мне кажется, наоборот, следует работать в направлении театра, где публика будет участвовать всё больше и больше в исполнении, и даже в возможных ответных реакциях, в пении хоров и т.д. Публика здесь кажется совсем мертвой, и на различных концертах, на которые я также ходила, я тщетно искала великого энтузиазма публики, что был до войны. А ведь энтузиазм публики необходим, чтобы дать жизнь художнику.

Мы уже имеем шесть американских учеников, три английских и два французских ученика, так что вы видите, - школа является международной.

[Письмо к Советскому правительству]

Этим летом дети моей школы, которые жили и учились здесь в течение 3-х лет, в самых трудных обстоятельствах, бодро вынося жизненные трудности, провели общее собрание и решили, что, несмотря на то, что они не имели материальных богатств любого рода, они всегда чувствовали потребность дать свое искусство другим. Они решили, что они созовут собрание тысячи детей рабочих и научат их Искусству, которое дало само себе новую жизнь красоты.

Собрание проходило на большой спортивной арене Красного стадиона, во главе которого находится товарищ Подвойский. С помощью товарища Подвойского были организованы классы, и каждый день после обеда, в течении 3-х последних месяцев этого лета, наш храбрый небольшой класс из сорока человек, обучал танцевать сотни детей.

Дети, которые приехали на первую встречу, бледные и слабые, кто сначала мог едва ли идти или прыгать, или поднять руки к небу, преобразились под влиянием воздуха, света, музыки и радости танца, преподаваемого им нашими юными пионерками. Их костюмом являлась простая туника без рукавов и достающая только до колен.

Движение - язык, столь же сильный и выразительный, как и слова. Я не могла объяснить этим детям свои уроки в словах, но я говорила с ними языком движений, и они, их отзывчивым движением, показывали мне, что они поняли.

"Дети, положите руки здесь, как и я, на груди, почувствуйте жизнь внутри себя; это движение означает ЧЕЛОВЕК - и дети хором ответили: "Chelovek"; а теперь, поднимите руки медленно вверх и наружу к небу, это движение означает ВСЕЛЕННАЯ; - Дети хором, "Vselennaya". Позвольте вашим рукам упасть медленно вниз на ЗЕМЛЮ - и хор ответил "Zemlia". Теперь, протяните руки ко мне в любви, это означает ТОВАРИЩ - хор, "Tovarisch".

Я наблюдала эти сотни танцующих детей. Иногда они напоминали поле красных маков, качающихся на ветру, в других случаях, видя их, мчащийся вперед вместе, каждый чувствовал, что они были ордой молодых воинов и амазонок, готовых сражаться за идеалы Нового Мира.

Но лучше всего был энтузиазм и счастье самих детей - как им нравилось обращать своё сердце и душу в красивое движение; и когда к танцу была добавлена песня, казалось, что всё их существо было поднято в восторге полных и радостных ритмов молодости.

Я с почтением, хочу донести до вашего сведения, что моя школа является единственным художественным достижением, сформированным при коммунизме, которая постоянно, через меня и через моих учеников, пробуждает во всех городах России сердечный, подлинный энтузиазм рабочих, их жен и их детей. Я танцевала сначала в одиночку, а потом и с моими учениками для шахтеров в Баку в их собственных театрах и для их детей; для коммунистов во всех театрах России, и для детей Ленинского Государства [нем. Lenn Staat] за пределами Киева, не однажды, а много раз, безвозмездно; и всё это время я оплачивала свои расходы с моего частного банковского счета, вырученного от продажи моей собственности во Франции.

Я была вынуждена покинуть эту Школу из-за отсутствия какой-либо поддержки со стороны Советского правительства вообще, в то время как я видела другие школы, которые не поднимали никакого энтузиазма среди рабочих, и чьи тенденции были откровенно нездоровыми и декадентскими, но которые были поддержаны этим правительством, тем самым, которое отказалось помочь мне в моей работе.

Когда дети моей Школы танцевали перед рабочими, те вставали и кричали от радости, и почему? Потому что, мои дети сами были детьми рабочих, и потому, что я научила их выражать, в простых и естественных движениях, героическую борьбу и идеалы, которые рождались в их крови. Поэтому каждый рабочий мог понять их Искусство, и доказательство здесь то, что моя школа, теперь танцующая в Китае, сразу была понята и признана китайскими рабочими. Они выразили желание преподавать этот танец своим детям.

Письмо об этом - это первое слово, которые я услышала о школе в течении последних 6 месяцев и первое известие, которое я получила в Китае. Я хочу возразить, что эта Школа, которую я создала, жертвуя моим состоянием и также лично, и благодаря которой я была естественно бойкотирована всеми своими бывшими друзьями и зрителями в Европе, теперь должна уйти из под моего контроля в руки частных спекуляций. Те жертвы, которые я перенесла, я сделала с

удовольствием, за дело народа; но когда дело доходит до эксплуатации моего труда частной организацией, без моего совета - и я протестую! Это - эксплуатация моего искусства, которой я не могла ожидать, полагая, что главное намерение моего визита в Россию состояло в том, чтобы убежать от всей такой эксплуатации Искусства, за которое Советская Россия осудила Европу в 1921 году.

Товарищ Луначарский писал о моей школе: "Айседора Дункан хотела дать естественное и красивое образование каждому ребенку. Буржуазное общество, однако, не понимало этого и выставляло её учеников на сцене, чтобы эксплуатировать их за деньги. Мы знаем, как действовать по-другому".

Я спрашиваю, когда?
1921-1927.

РАЗМЫШЛЕНИЯ, ПОСЛЕ МОСКВЫ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 116-120. Reflections, after Moscow.*

Вы просите меня дать свои впечатления о Советской России. Вы легко поймете, что не все люди, живущие в России, видят одинаково события там происходящие. Истинные коммунисты, те, которые идут на крайние меры, желая видеть равные возможности и счастье для всех, на самом деле, желают видеть дверь открытой для трудящихся будущего; в то время как буржуа, имея в прошлом благополучную жизнь в эгоистичной безопасности и комфорте, могут и хотят видеть только те изменения, что они называют "конец России".

Всегда великие артисты имели эту мечту: создавать свое искусство для всего человечества, для людей. К сожалению, для нашего времени, эта мечта не может стать реальностью, потому что в каждой стране, где она может быть реализована, они имеют перед собой всегда всё ту же публику, которая способная уплатить требуемую цену за хорошие места. Все студенты и те, кто победнее, - те, чей дух призывает их к прекрасному, - почти полностью лишены возможности видеть работы артиста; либо, если иногда они действительно получают удовольствие наслаждаться им, то они должны сидеть на галерке, на "негритянском небе", где акустика обычно очень плоха и вид на сцену искажен.

Я всегда волновалась по этому поводу. Именно поэтому, в надежде увидеть, что моя мечта, наконец, становится реальностью, я повернулась в сторону России, когда Советское правительство заявило, что оно собирается открыть театр всем людям.

В 1905 году в Берлине я уже попробовала эксперимент предоставления концертов для рабочих. Эти опыты были весьма успешными. Я нашла среди этих простых людей трогательную оценку, которая доказывала, что я принесла в их жизнь новый опыт света и красоты.

Это было тогда, когда я основала в Берлине школу, бесплатную для детей трудящихся. Мой план состоял в том, чтобы развить небольшую группу учеников, которые должны позже стать учителями для мальчиков и девочек из рабочего класса.

Ни одно правительство не признало ценность моей школе, или красоту моей идеи. Даже мои ученики, через некоторое время, были так преобразованы обучением,

которое я дала им, что они начали считать себя самыми талантливыми артистами, так, что они забыли свою миссию и покинули группу, чтобы следовать за импресарио, которые были готовы эксплуатировать их и брать их в концертные туры по всему миру.

После пятнадцати лет работы и заботы, я обнаружила, что я должна начинать решать свою задачу снова и снова. Одна только молодая девушка была верна мне, предпочтя остаться верной тем надеждам, что я вложила в неё. Она последовала за мной в Москву, где она сейчас находится, направляя мою школу для рабочих.

Люди никогда не понимали мою истинную цель. Они думали, что я хотела сформировать труппу танцовщиков, чтобы выступать в театре. Конечно, ничто не было так более далеко от моих мыслей. Далекая от желания готовить театральные танцоров, я только надеялась обучить в моей школе определенное количество детей, которые посредством танца, музыки, поэзии и песни выразили бы чувства людей, с изяществом и красотой.

Увы! Потребовалось очень короткое время, чтобы узнать, что я не могу выполнить эту работу без посторонней помощи; и я должна была найти правительство, достаточно просвещенное, чтобы поддержать это. Я поехала последовательно в Америку, Францию, Англию, Грецию, и ни одна из этих стран не предоставило мне помощь. Вполне естественно, что я должна была обратиться к Советам, когда они объявили о плане создания театра, бесплатного для всех. Не было ли это моим единственным способом, моей уникальной возможностью создать свою школу практически?

В 1921 я полагала, что моя мечта действительно обрела форму, поскольку при прибытии в Москву я нашла, что театры, на самом деле, открыты для всех, и заполнены рабочими на каждом спектакле. Со своей стороны, я дала несколько концертов перед тысячами бедных людей. У меня была радость абсолютного выражения. Впервые в моей артистической карьере, мне казалось, что горизонт расширился.

Эта надежда длилась недолго, так как в 1922 году, с изменением политического контроля, все мечты артиста давать искусство бесплатно для рабочих исчезли. Театр снова стал коммерческим предприятием. Хотя концерты были свободными, многие артисты жаловались, что рабочие не понимают произведения Бетховена, и что не понимая их, они были не в состоянии слушать их тихо. Это произошло исключительно из-за слишком резкого изменения образа их жизни от каторжных работ, к самым высоким вершинам искусства. Чтобы развить вкус рабочих, необходимо начинать с самого начала - то есть, с детьми.

Дети моей школы, в возрасте 4 или 5 лет, чтобы научиться двигаться в гармонии с ритмами Шуберта или Моцарта, или в менюэтах Бетховена, приобретают постепенно и без усилий вкус к этой музыке; и с природным инстинктом они учатся чувствовать различие между превосходной музыкой и музыкой плохой.

Для них, кроме того, часто проводятся посещения музеев, где им помогают объяснениями, и они очень быстро понимают благородство египетской, греческой или современной скульптуры. Неизменно, по их возвращению в школу, они пытаются воссоздать различные движения скульптурных фигур, и часто они находят что-то очень красивое таким образом. Благодаря этому ежедневному

обучению скромные дети рабочих сами становятся произведения искусства, которые их родители могут понять, и через кого они могут узнать и любить то, что есть красота и изящество - одним словом, то есть опыт искусства.

Образование молодежи является единственным способом, чтобы привить рабочему классу вкус и понимание. Это одна из великих истин, чему невозможно научить ребенка с помощью слов, то будет легко узнать через язык движения. Педагоги редко понимали необходимость тренировки тела ребенка. Немецкая и шведская гимнастика предполагает только развитие мускулов; они пренебрегают правильным соотношением духа и тела. Я приняла в качестве основы для моего преподавания, что ребенку никогда нельзя давать движение, которое, в то же время, не было бы выражением души. Ребенок должен танцевать так же естественно, как растет растение. Внутренняя сила должна выйти на поверхность и найти свое выражение. Но в современной гимнастике всё наоборот: сила извне направляет движение под контролем воли. Каждое животное в природе движется в гармонии с универсальным ритмом. И только человеческий ребенок находится под контролем неестественных движений.

С момента основания моей школы в 1905 году, повсеместно, по всему миру, были сформированы тысячи школ, которые копировали - или думали, что они скопировали - мою систему. Все они сделали одну фундаментальную ошибку: У меня нет системы. Моя единственная цель и моё единственное усилие состояли в том, чтобы принудить ребенка каждый день расти и двигаться согласно внутреннему импульсу; то есть, в соответствии с Природой. Но все эти школы сделали типичную ошибку рассеечения движений ребенка, и укладывание движений в геометрические узоры, вместо того, чтобы позволить всему естественному изяществу и очарованию перейти к самовыражению.

Никакое искусство, античное или современное, не было в состоянии показать всё, чем может быть человек, когда он вдохновлён самыми высокими устремлениями, с точки зрения движения. Один только Уильям Блэйк дал указание об этом. У Ницше было видение этого, поскольку он обратился ко всему человечеству в строфах о 5-й симфонии Бетховена. Тем не менее, это видение не является невозможным для понимания, потому как я видела маленьких детей в моей школе, которые под впечатлением музыки, отбрасывали всё материальное и двигались с красотой настолько чистой, что они достигли высшего выражения человеческого существа. Но для достижения этой высоты, танец не может рассматриваться в качестве развлечения или как выставка на сцене перед аудиторией, жаждущей сенсаций. До того дня, когда танец станет способом выражения и совершенствования масс, он будет оставаться только своего рода гимнастикой, откровением для посредственности.

В Москве я работала в течение целого лета с сотнями детей рабочих. Их уроки были даны под открытым небом. В конце сезона результаты курса были действительно чудесны. Люди приходили со всех концов города, чтобы увидеть, как дети танцуют и поют. Увы, когда наступила зима, я была вынуждена отказаться от работы, не имея достаточно большой студии, и, прежде всего, не имея никакой возможности обеспечить требуемого обогрева помещения. Было грустно видеть разочарование и отчаяние детей, которые начали жить новой и более прекрасной

жизнью в их танце. Тем не менее, то, что я сделала для России, я готова начать делать снова для любой другой страны, правительство которой даст мне необходимую помощь.

День приходит, когда большая международная школа детей, где будет более справедливая концепция жизни, откроет двери будущего для нового человечества. Эта школа, которую я хотела основать в течение 20 лет, возникнет, на что я надеюсь с уверенностью постоянно возрастающей.

1927.

Я ВИЖУ ТАНЦУЮЩУЮ АМЕРИКУ

—*Isadora Duncan, The Art, pp. 47-50. I see America Dancing.*

В ОДИН из его моментов пророческой любви к Америке Уолт Уитман сказал: "Я слышу пение Америки", и я могу представить себе могущественную песню, которую Уолт слышал, от всплеска Тихого океана, над равнинами, восходом голосов огромных хоров детей, подростков, мужчин и женщин, поющих оду Демократии.

Когда я прочитала это стихотворение, у меня тоже было Видение: Видение Америки, танцующей танец, который был бы достойным выражением песни Уолта, которая прозвучала, когда он услышал пение Америки. Эта музыка будет иметь ритм, столь же большой как волнистость, размах или кривые линии Скалистых гор. Это не будет иметь ничего общего с чувственным колебанием Джазового ритма: это будет вибрация американской души, рвущейся вверх через труд к Гармоничной жизни. Танец, что я представила в видении, не будет иметь никаких больше пережитков фокстрота или чарльстона - скорее, это будет живой прыжок ребенка, прыгающего к высотам, к своему будущему благоустройству, к новому великому видению жизни, [это будет танец,] который выразит Америку.

Это часто заставляло меня улыбаться, но немного горько, когда люди называют мой танец греческим. Поскольку я считаю его происхождение в историях, которых моя ирландская бабушка часто рассказывала нам о пересечении равнины с дедушкой в 1949 в крытой повозке - ей было восемнадцать, ему двадцать один год; и как её первый ребенок был рожден в таком фургоне, во время знаменитой битвы с Краснокожими. Мой дедушка, когда индейцы были окончательно отпугнуты, просунул голову в дверь фургона, с до сих пор дымящимся пистолетом в его руке, чтобы приветствовать своего новорожденного ребенка.

Когда они добрались до Сан-Франциско, мой дед построил один из первых деревянных домов; и я помню, когда я была маленькой девочкой, то посещала этот же самый дом, и моя бабушка, вспоминая Ирландию, раньше часто пела ирландские песни и танцевала ирландские джиги; только мне кажется, что в эти ирландские джиги закралась часть героического духа Первого поселенца и сражений с Краснокожими - вероятно, некоторые жесты самих Краснокожих, и, снова, немного Янки Дудл, когда появился дедушкин полковник Томас Грэй, вернувшийся домой с Гражданской войны. Всё это бабушка танцевала в ирландской джиге; и я узнал от неё [этот танец], и вложила в него моё собственное стремление молодой Америки, и,

наконец, моё большое духовное откровение жизни от строк Уолта Уитмена. И это есть начало, так называемого, греческого танца, которым я наводнила мир.

Это было началом, корнем. Но впоследствии, по прибытию в Европу, у меня было три великих Мастера, три великие предшественника Танца нашего столетия - Бетховен, Ницше и Вагнер. Бетховен создал Танец в могущественном ритме, Вагнер в скульптурной форме, Ницше в Духе. Ницше создал танцующего философа.

Я часто задаюсь вопросом, где находится тот американский композитор, который услышит Уолта пение Америки, и кто сочинит настоящую музыку для американского Танца; который не будет содержать джазовый ритм, никакого ритма от талии вниз; но из солнечного сплетения, временного дома души, вверх к усеянному звездами знамени неба, которое раскинулось сводом над большим участком земли от Тихого океана, над Равнинами, над горной цепью Сьерра-Невады, над Скалистыми горами в Атлантику.

Я прошу вас, молодой американский композитор, создать музыку для танца, который должен выразить Америку Уолта Уитмена, Америку Авраама Линкольна.

Мне кажется чудовищным для всех полагать, что джазовый ритм выражает Америку. Джазовый ритм выражает южноафриканского дикаря. Музыка Америки будет чем-то другим. Она ещё не написана. Ни один композитор до сих пор не поймал ритм Америки - это слишком

мощно для ушей большинства. Но, когда-нибудь, этот ритм хлынет из большого пространства земли, он будет литься дождем из обширных пространств звездного неба, и каждый американец будет выражен в некотором количестве могущественной музыки, которая будет преобразовывать его хаос в Гармонию.

Длинноногие сильные юноши и девушки будут танцевать под эту музыку - не шатаясь, в обезьяноподобных конвульсиях чарльстона, но, поразительно устремляясь вверх на огромные высоты, мощные возвышения выше пирамид Египта, над Парфеноном Греции, выражение Красоты и Силы, такой, которой ни одна цивилизация не знала когда-либо. Это будет Америка танцующая.

И этот танец не будет иметь в себе ничего лишнего - ни рабского кокетства балета, ни чувственной конвульсии и судорог южноафриканского негра. Он будет чистым. Я вижу, что Америка танцует, красивая, сильная, одной ногой балансирует на самой высокой точке Скалистых гор, её две руки протянуты от Атлантики до Тихого океана, её прекрасная голова, возвышающаяся к небу, её лоб, сияющий короной из миллиона звезд.

Как абсурдно, что они поощряли в Америке школы так называемой физической культуры, шведской гимнастики, Далькроза и балета. Реальный американский тип никогда не может быть балетным танцовщиком. Ноги слишком длинные, тело слишком податливое и дух слишком свободный для этой школы неестественной грации и хождения на пальцах ног. Следует отметить, что все великие балерины были женщинами очень маленького роста с маленькими телами. Высокая, со вкусом выглядящая женщина, никогда не могла бы танцевать балет. Тип, который выражает Америку в её лучших проявлениях, никогда не мог бы танцевать балет. С самым диким полётом воображения, вы не сможете изобразить статую Свободы, танцующей балет.

Тогда почему нужно принимать эту школу в Америке?

Генри Форд выразил пожелание, чтобы все дети Города Форда танцевали. Он также не одобряет современные танцы, но говорит, что пусть они танцуют старомодный вальс, мазурку и менуэт. Но старомодный вальс и мазурка являются выражением болезненной сентиментальности и романтики, из которой наша юность давно уже выросла; а менуэт является выражением елейным сервильности и рабства придворных времен Людовика XIV и кринолина. Что есть эти движения, чтобы делать их со свободной молодежью Америки? Разве г-н Форд не знает, что движения столь же красноречивы как слова?

Почему наши дети должны преклонять колени в менуэте, в этом привередливом и раболепном танце, или вращаться в лабиринтах ложной сентиментальности вальса? Скорее, пусть они выйдут большими шагами, стремительно, с поднятым лбом и далеко распротёртыми руками, танцуют на языке наших первых поселенцев, о силе духа наших героев, танцуют справедливость, доброту, чистоту наших женщин, и через все это танцуют вдохновенную любовь и нежность наших матерей.

Когда американские дети будут танцевать таким образом, этот танец сделает из них красивых существ, достойных имени Демократия.

Это будет Америка танцующая.

1927.

• ФРАГМЕНТЫ И МЫСЛИ •

Айседора Дункан. Искусство танца. Фрагменты и мысли.

Duncan, Isadora. The Art of the Dance. Fragments and Thoughts. Pp. 128-144.

III (128-129)

Я ГОВОРИЮ с вами в этот полдень как индивидуалист и человек одной идеи, идеи, которой я посвятила всю свою жизнь, с которой я так жила, так любила, и, я так думаю, что смогу растолковать для вас её привлекательность и красоту.

Я спросила почтенного Ч. Д. [Чонси Депью] прошлым летом в Ньюпорте, что было объектом того общества, и он ответил: "наслаждение". Тогда я посмотрела вокруг меня. Я видела красивых женщин, прекрасных девушек, солидных мужчин, и я сказал себе, если объектом этого общества является наслаждение, то оно должно быть самым высоким, самым изысканным наслаждением, наслаждением, которое будучи наслаждением в течение некоторого времени, будет также в состоянии прогрессирующего бессознательного - как когда вы слушаете прекрасную музыку, в то время как ваше тело счастливо в ритме звука, и ваш ум прогрессирует с мыслью мастеров. Я считаю, что я обнаружила для общества новый метод воплощения этой счастливой прогрессии. Как музыкант использует свою скрипку, чтобы сказать о самой высокой мысли, певец использует голос, я бы использовала этот величайший из всех инструментов, человеческое тело, и его языком будет движение.



Идея впервые пришла ко мне, когда ещё маленькой девочкой, я пристально посмотрела на репродукцию Сандро Боттичелли "Весна", которая висела над нашим книжным шкафом. Озарение пришло ко мне, что там, на той картине, было видно замечательное движение, и что каждая фигура посредством того движения рассказывала историю о своей новой жизни. А потом, когда мать играла "Весеннюю песню" Мендельсона, как будто в порыве нежного ветра, должны были раскачиваться маргаритки в траве, и должны были двигаться фигуры на той картине, и эти Три Грации должны были сплестать свои руки вместе.

(Самый ранний существующий фрагмент письма А. Д., записано на нотном листе, без знаков препинания, для лекции в Нью-Йорке, 1898 или 1899, перед первой поездкой в Европу.)

III (129-130)

... Если танец не придёт в нашу жизнь снова как искусство, то намного лучше, если его имя останется лежать в пыли древности... Я вообще не заинтересована в реформировании чего-либо. Я глубоко заинтересована в вопросе: Является ли танец родственным жанром искусству или нет; и если да, то как это должно быть воплощено в жизнь как искусство? И я поставила этот вопрос совершенно независимо от меня или моего танца, который может быть ничего - или что-то - просто как вопрос, который должен представлять интерес для большинства людей.

Мой танец для меня всегда был некоторой инстинктивной вещью, которая родилась вместе со мной. Я танцевала, когда была маленькой девочкой, поскольку у меня была страсть к этому, и, с самого раннего возраста, я уже танцевала перед публикой. Вы называете меня босоножкой. Но вы также могли бы сказать про меня, что я танцую с непокрытой головой или с голыми руками. Я сняла с себя одежду, чтобы танцевать, потому что так я лучше чувствовала ритм и свободу моего тела. Во все времена, когда танец был искусством, ноги оставались свободными, а также и остальные части тела; и кроме этого, всякий раз, когда танец оказал влияние на другие виды искусства - как в прекрасных барельефах танцующих фигур греков и в прекрасных танцевальных фигурах итальянцев. Даже когда художник или скульптор рисует или моделируют танцующую фигуру сегодня, как правило, он изображает её с легкими драпировками и без обуви.

Если бы вы подумали об этом немного, то вы бы увидели, что есть концепция танцующей фигуры, и что находиться в легком платье и без обуви - это не моя особенность, а просто такая идеальная фигура танца, как её представляли все художники всех времен. Тогда бы вы перестали использовать название "босоногая танцовщица", которое я, признаюсь, терпеть не могу; и вы бы увидели, что в случае попытки основать школу ради возрождения танца как искусства, вполне естественно, чтобы ученики там следовали в одежде за намеком, данным им великими мастерами в изображении танцующей фигуры - поскольку каждый принимает в качестве базового принципа, что танец - это тело, выражающее себя в ритмичном движении.

Я танцевала перед публикой непрерывно, с тех пор как я была маленькой девочкой; во все эти годы, хотя, конечно, там было много порицания и обсуждения, было тогда, в целом, общее настроение радостного признания и одобрения, приходящего ко мне со стороны публики. Именно такого рода радостная поддержка, которая всегда приподнимала меня на моем пути, потому как я чувствовала, что это был, своего рода, голос из народа, свидетельствующий, что такой танец требовался, был нужным. Казалось, среди людей была тоска по ритму движения; и всегда на своём пути я получала тысячи писем от молодых девушек. Все эти письма читались одним способом: "Все наши жизни мы чувствовали желание танцевать, и теперь мы думаем, что вы нашли правильный путь; не хотите ли вы обучать нас?"

Теперь я не думаю, что я могла бы учить кого-то другого, что всё происходящее было лишь постепенным развитием моего собственного существа и работой всей моей жизни, но я чувствовала, что я должна дать некоторый ответ на все эти просьбы и прошения. И, таким образом, ко мне пришла идея - постепенно созревая к решению, которое окончательно сформировалось в моей голове около десяти лет назад - попытаться основать школу, задачей которой будет нахождение истинного танца. Ни в коем случае не копия моего танца, но исследование танца как Искусства, и я объяснила эту цель своим зрителям вполне доступным способом, и они, казалось, также считали, что это хорошая идея. Зрители в городах по всей территории Америки, Германии, Австрии, Венгрии, Франции, везде, где я рассказывала об этом, отвечали, что это - хорошая идея. Я всегда говорила после того, когда я заканчивала танцевать, и все те голоса отвечали, - мы хотим эту школу.

Это произошло с одобрения всех этих голосов и при поддержке денег, заработанных с каждого представления, когда я, наконец, основала школу в 1904 году.

(Из рукописного черновика письма к редактору газеты CoLogne, в ответ на статью о выставке работ девочек школы, Декабрь, 1906.)

Это точное знание и чувство, которым древние греки обладали для соответствия человеческой формы и пропорции, лучше нигде не может быть понято, чем тогда, когда каждый может встать в круговом оркестре театра Диониса на южной стороне Акрополя. Помещая самого себя на место актера, и встречаясь с тридцатью тысячами мест, которые поднимаются в постепенной последовательности в сторону холма, каждый чувствует, как вполне совершенно душа одного человека могла бы управлять духом зрителей, таким образом размещенных....

III (131-1)

Эта фигура является лучшим примером, который я могу дать из эмоции, берущей во владение весь организм. Голова повернута назад, - но движение головы не вычисляется; это - результат подавляющего чувства дионисического экстаза, который отражается во всем теле. Аккорд от лиры, все ещё звучащий через всех участников. Если перед вами был бы танцор, вдохновленный этим чувством, то это было бы очень заразно. Вы должны бы были забыть самого танцовщика. Вы только должны почувствовать, как он всё чувствует, почувствовать аккорд дионисического экстаза.

(Как пример описаний произведений искусства в записной книжке, упомянутых в Эссе XVII, этот параграф указывает на внимание, с которым танцовщица изучала фигуры в рисунках на вазах, скульптурах и картинах в главных музеях Европы. Часто есть едва ли больше, чем ссылка на предмет художественного произведения, а также обозначения его отношении к танцу, в других же случаях, есть полные описания подобно этому).

III (131-2)

Я заметила, что, когда я ввожу какие-либо инновации в мое искусство, музыкальные критики оскорбляют меня в тех же самых терминах, которые они используют десять лет спустя, чтобы чтить моих имитаторов и подражателей.

III (131-132)

В течение последних десяти лет моей работы, я постоянно намеревалась основать школу, которая должна, если это возможно, вернуть танцы на прежнюю высоту, к высотам искусства. Многие вещи привели меня к мысли, что искусство танца находится в процессе пробуждения. Созерцание ритмичного движения является, и так было всегда, источником возвышенного удовольствия человечества. (Что во все

времена было наиболее важной особенностью религиозных церемоний.) Поэтому молодое поколение художников и студентов, в настоящее время, показывают себя в искреннем желании добиться некоторой более совершенной реализации тела в движении. Признание, предоставленное общественностью моим усилиям, показывает, что я не ошибаюсь. Будучи убежденной, таким образом, что все, что было необходимо, - это был нужен кто-то с сильной целью, кто должен выйти вперед и пробудить других, для того, чтобы помогать и сотрудничать в торжественном возникновении новой деятельности, которая может привести к новым большим разработкам в будущем, я и открыл свою новую Школу танца в декабре 1904 года.

Чтобы вновь открыть для себя красивые, ритмичные движения человеческого тела, вызвать снова к жизни то идеальное движение, которое должно гармонизировать с самым высоким физически развитым типом, и, чтобы пробудить ещё раз искусство, которое спало в течение двух тысяч лет - таковы серьезные цели школы.

(Предисловие для рекламного проспекта о Грюневальдской школе, "Танец будущего". 1906.)

III (132)

(Следующие три пункта из пресс-файлов, касающихся американских гастролей 1911 и 1915 годов. Они могут рассматриваться, возможно, как первый параграф рукописи "I See America Dancing". Первый абзац написан рукой Айседоры Дункан в конце выброшенного куска "копии" пресс-агента, в качестве замены для вежливых, оптимистичных и хвалебных фраз благонамеренного публичного писателя. Второй пункт из интервью, данного в Лондоне в 1921 году, защищенное в соответствии с этой датой авторским правом в The Public Ledger Company и опубликованный в нескольких американских газетах. Хотя, в целом, я отказался от интервью как ненадежных, этот текст так близко согласуется с примечаниями и письмами того времени, что я не сомневаюсь, что это было либо продиктовано мисс Дункан, либо, фактически, написано в ответ на запрос об интервью. Третий пункт взят из заключительной речи мисс Дункан в Карнеги-Холл, как сообщается в The New York Evening World от 1 апреля 1911 года. К ним добавлен четвертый пункт, из лондонского интервью в 1921 году.)

IV (133)

Я называю свой танец американским, а не классическим. Под американским я имею в виду принадлежность к этой стране по существу. Подобно тому, как поэзия Уолта Уитмена проистекает из лона Америки и скульптуры Джордж Грей Барнарда, так и мой танец, имеет свое происхождение в самых истоках жизни этой страны, это танец, который принадлежит Америке. Это, я верю, будет основой большой школы танца, вместе с новой школой музыки, которая сделает эту землю более радостной в будущем. Школа балета, имея свое рождение в эпоху Людовика XIII, выражает в его движениях и платьях всю искусственную культуру того времени. Это никогда и

ничего не может значить для американского народа, кроме как формы любопытной и замечательной гимнастики. Смысл этого танца во всех его основах скрыт от нас. Никогда не будет школы танца в Америке, основанной на Балете.

III (133-134)

Америка, когда ты дашь мне какой-либо ответ на то, чем я могла бы быть для тебя? В 1898 году, о чем вы можете прочитать в нью-йоркских газетах, вы можете узнать о моей первой борьбе за то, чтобы дать вам мое искусство. Вы увидите несколько моих фотографий тогда, маленькой девочки, ищущей первый жест и ритм, который освободил бы танец и обучил бы детей и молодежь, желающих найти выражение своих собственных свободных душ в движении. В то время ваш ответ означал, что меня следовало морить голодом почти до смерти и, что нужно было заставить меня убраться из страны, отправившись в Европу на судне для перевозки крупного рогатого скота.

Только потом, когда все великие артисты и общественность Европы одобрила мою работу, вы допустили мое возвращение в 1909 году и дали мне то, что называют в Америке "большой успех", момент капризного успеха, совсем без сердца и чувства, или без силы мысли, которая позволила бы понять то, что я принесла вам, и что привело к тысяче или двум копий и карикатур моей идеи, распространяющихся по всему континенту подобно болезни.

Затем, после нескольких лет работы, спасаясь от войны, я преподнесла вам мою школу в 1915 году. Вы "великодушно" приняли этих маленьких учеников, которых я обучила жертвой всего моего состояния, которые, тем не менее, находились в состоянии изгоев, страдающих из-за отсутствия средств для их содержания, и которых, наконец, шерифу было необходимо изгнать из Театра Столетия.

И, наконец, когда мы были вынуждены одолжить у друзей плату за проезд на судне, чтобы вернуться во Францию, я оставила вам шесть мои старших учениц, все сокровища моих усилий и борьбы за шестнадцать лет; девочек, которых я учила, с того момента, когда им было по шесть и восемь лет, в надежде образовать их как истинных дочерей Уолта Уитмена, молодых великих богинь, истинных движений, необходимых для того, чтобы научить сотни маленьких детей в будущем.

Вы также дали им то, что вы назвали "большим успехом"; то есть, вы позволили эксплуатировать их менеджерами от Нью-Йорка до Сан-Франциско в том, что называется театральное турне - на одну ночь, и каждый день снова на железной дороге, пока они не были отправлены обратно ко мне в этом году, нервные и физически травмированные, жертвы этого жестокого эгоизма ваших менеджеров и вашей любящей сенсации публики; те девочки, которые, возможно, были источником света и красоты для всех детей Америки.

Вы удивляетесь, я что устала и обескуражена? Я знаю, что вы поставите мне памятник спустя пятьдесят лет после моей смерти, но разве хорошо это будет? Я тогда буду далеко от мучений и борьбы, и не буду в состоянии дать вам большую школу и прекрасную идею того, что вы не можете понять или оценить.

Я всё ещё посылаю вам свою любовь и мою надежду.

Когда я танцевала в Лондоне, они сказали, что мои танцы были взяты от греков. Это не верно. Они [танцы] американские. Я американка, родившаяся в Калифорнии. Мои предки жили в Америке в течение двухсот лет. Мои танцы - это леса, озера, реки, горы и прерии моей родины - не так ли? Некоторые критики говорят, что моё примитивное искусство однообразно, но если оно дало немного радости этой большой аудитории, то я очень рада.

III (135)

В танцах просто как танцах я не заинтересована. Для меня танцы должны быть выражением жизни, а не просто серией гимнастических трюков или симпатичных движений. Вот почему мне не нравятся обычные балетные танцы, которые вынуждают людей принимать противоестественные позиции и ограничивают свободное выражение их эмоций.

Англичанам, с их прекрасными атлетическими телами, их широкими, свободными движениями, с их естественной грацией и осанкой, балет, кажется, по существу чрезвычайно неподходящим. Возможно, именно поэтому в прошлом не было никаких великих английских балетных танцовщиц.

Англичане, я думаю, имеют неверное представление о красоте. Для большинства это означает что-то утилитарное, мягко симпатичное. Для художника у красоты есть более строгое определение. Красота для него - это выразительность. Роденовская голова Бальзака уродлива согласно повседневным стандартам, но художники знают, что, поскольку это абсолютно выразительно, то это и есть совершенство красоты. Таким образом, с моим новым славянским танцем, в то время как я полагаю, что это наилучшая вещь, которую я сделала, многие могут думать, что он безобразен.



Я хочу, чтобы музыка, искусство и драма объединились. Произносимое слово имеет важное значение; это сердце и мозг театра. Другие два - его лирический экстаз. Тогда с этими тремя, объединившись с архитектурой и живописью, наши театры

станут храмами. У всей драмы должно быть свое основание в религии, ибо без этого она становится низменной.

Что я думаю о балетных танцах? В основном я поражена большой сдержанностью, проявленной танцорами, которые, сжимая друг друга в руках, и двигаясь под самую похотливую музыку, до сих продолжают вести себя в самой ортодоксальной манере.

III (135-136)

Танец - театр в своем наиболее возвышенном моменте. Мы должны принести танец снова в мир с этой целью. С этим идеалом в голове, я уже в который раз оставила свою личную карьеру, как я так сделала в 1905 году, когда приняла сорок детей, чтобы дать им это искусство. Было бы проще, легче, пойти путем своего собственного процветания. Но я знала, что когда-нибудь драма будущего будет использовать танец так же благородно, как это делали те же самые греки. Или знала то, что из танца может вырасти новая драма. Но мир нетерпелив в эти современные времена. Он не хочет ждать; он хочет "результатов". Он не мог ждать, пока новая вещь сможет произрасти естественно и красиво. Он жаждал обогащения, он завидовал чужим зарабатываемым средствам, и это соблазняло отдельных танцоров уйти, чтобы затем добиться индивидуального успеха на коммерческих площадках. Это неизбежно разрушало каждую следующую школу, которую я создавала.

Но танец вернется, я предполагаю это. Человечество не всегда будет приветствовать тех, кто полагает возможным положить семена в землю и довести их до цветения в течение одной ночи. Даже сейчас я снова планирую мою долгожданную заветную школу. В Москве я начала с обещания создать школу, хотя, возможно, довести идею до осуществления не получится в этом году или в следующем, но постепенно дети вырастут с природой, с красотой, с мыслью о танце как в музыке, так и в трагедии.

(Добавлено к более ранним статьям, чтобы завершить очерк для ежемесячного издания Искусство театра, 1927.)

III (136-137)

Я проводила долгие дни и ночи в студии, ища тот танец, который мог бы быть божественным выражением человеческого духа посредством движения тела. В течение многих часов я стояла неподвижно, и две мои руки были сложены на моей груди, покрывая солнечное сплетение.

... Я искала и, наконец, обнаружила центральную пружину всего движения, кратер мощности двигателя, единство, из которого все разнообразие движения рождаются, зеркало видения для создания танца. Именно от этого открытия родилась теория, на которой я основала свою школу. Балетная школа учила учеников, что пружина находится в центре спины у основания позвоночника. От этой оси, говорит балетмейстер, руки, ноги и туловище должны свободно двигаться, давая результат шарнирной марионетки. Этот метод производит искусственное механическое движение, не достойное души.

Я наоборот искала источник духовного выражения, из которого в каналы тела будет течь, заполняя его вибрирующим светом, центробежная сила, отражающая видение духа. После многих месяцев, когда я выучилась концентрировать всю свою силу в одном этом центре, я обнаружила, что после того как я слушала музыку, лучи и вибрации музыки текли к этому источнику света внутри меня, где они отражались в Духовном Видении, не как зеркало мозга, но именно души; и из этого видения я могла выразить их [лучи и вибрации музыки] в танце....

Специфическая среда моего детства и юности выработала эту силу во мне в очень большой степени, и в разные периоды моей жизни, мне было позволено закрыть все внешние влияния, и жить только этой силой самостоятельно....

Я также тогда мечтала найти первое движение, из которого родится ряд движений без моей воли, но как бессознательная реакция основного первичного движения. Я разработала это движение в серии различных вариаций на несколько тем, таких как первое движение страха, сопровождаемого естественными реакциями, рожденных основной эмоцией или Горем, от которого будет течь танец стенания, или любовное движение, из разворачивания которого, как лепестков цветка, танцор будет течь как парфюм....

(Этот и два следующих отрывка - из Моя Жизнь.)

III (137-138)

Я чувствовала такую симпатию к Уолтеру Дамрош, что мне кажется, когда я стояла в центре сцены, готовая начать танцевать, я была связана каждым нервом в моем теле с оркестром и с великим дирижером.

Как я могу описать радость танцевать с этим оркестром? Именно там передо мной - Уолтер Дамрош поднимает свою дирижерскую палочку - я наблюдаю это, и, при первом ударе, внутри меня растет объединенный симфонический аккорд всех инструментов в одном. Могущественная реверберация мчится по мне, и я становлюсь средой, в которой, в едином выражении, концентрируется радость Брунхильды, пробужденной Зигфридом или души Изольды, ищущей своей реализации в Смерти. Пространные, обширные, раздуваясь как паруса на ветру, движения моего танца несут меня вперед - вперед и вверх; и я чувствую присутствие могущественной силы внутри меня, которая слушает музыку и затем протягивается через всё мое тело, пытаюсь найти выход для всего слышимого. Иногда эта сила становилась разъяренной, иногда она бушевала и трясла меня, пока мое сердце почти не разрывалось от своей страсти, и я думала, что, вероятно, настали мои последние минуты на земле. В других случаях она размышляла тяжело, и я вдруг чувствовала такое мучение, которое, через мои руки простиралось до Небес, и я просила помощи оттуда, откуда никакая помощь не приходила. Часто я думала про себя, - какая всё-таки ошибка называть меня танцовщицей - я есть магнетический центр, предназначенный, чтобы передать эмоциональное выражение Оркестра. От моей души внезапно излучались огненные лучи, чтобы соединить меня с дрожью вибрирующего Оркестра.



Там был флейтист, который так божественно играл соло Счастливого Духов в Орфее, что я часто находила себя неподвижной на сцене, со слезами, текущими из моих глаз, только от экстаза слушания и его, и пения скрипок, и целого оркестра, взлетающего вверх, вдохновленного замечательным дирижером.

Была чудесная симпатия между Дамрош и мной, и к каждому из его жестов я немедленно чувствовала ответную вибрацию. Когда он увеличивал крещендо в объеме, таким образом, что жизнь во мне возвышалась и переполнялась в жесте - для каждой музыкальной фразы, переведенной в музыкальное движение, все мое существо вибрировало в гармонии с ним.

III (139)

Человек должен говорить, потом петь, затем танцевать. Но говоря - это мозг, мышление человека. Пение это эмоция. Пляска - дионисический экстаз, который уносит все.

III (139-140)

Я прочитала в вашем выпуске от 27 сентября была опубликована статья, в которой говорится, что я "в ближайшее время появлюсь в некоторых античных греческих танцах" и "с роскошными костюмами". Было бы невозможно дать описание моего искусства абсолютно более ложно.

Несомненно, как и каждый художник нашего времени, я была вдохновлена греческим искусством, так как оно является основой всей нашей западной культуры.

Конечно, это правда, что в течение шестнадцати лет я ездила восемь раз в Грецию, и что я оставалась там каждый раз, до тех пор, пока это позволяла моя экономическая ситуация - для жизни в Греции, чтобы узнать сам источник Красоты, вдохновение моего искусства. Но это весьма далеко от того высказывания, что я хочу возродить или восстанавливать древние танцы.

Восстановить старинные танцы было бы задачей, столь же невозможной, как и бесполезной. Танец, чтобы быть искусством для нас, должен родиться из самого себя, из эмоций и жизни нашего времени, так же, как старинные танцы были рождены из жизни и эмоций древних греков. Безусловно, в моей юности я провела долгие часы восторженного восхищения перед Парфеноном, перед фризам, фресками, вазами, фигурами Танагра.



Но это не было шагом на пути копирования либо мироощущения или превосходства этих шедевров. Наоборот, я так долго изучала их для того, чтобы погрузить себя в дух, лежащий в их основе, чтобы раскрыть тайну экстаза в них, поставив себя в прикосновение с теми чувствами, которые символизировали их жесты. Таким образом, принимая мою душу обратно к мистическим источникам их восторга, я получила, с моей стороны, возможность снова найти секрет Красоты, которая находится в том, что пребывает в Святой святых. Из этого пришел мой танец, - ни греческий, ни античный, но как непосредственное спонтанное выражение моей души, вознесенной красотой.

Для меня Дионис не умер. Он есть вечный Бог, всемогущий, всеильный, который под разными именами и во многих формах вдохновляет каждого творческого художника: Кришна, Осирис, Дионис - и давайте вспомним, что Ницше подписал свое последнее послание "Дионис распят".

Что касается второй части вашей статьи, в которой говорится о пышности моих костюмов, я никогда не носила античные или роскошные костюмы, потому что танец для меня есть выражение тела, отражающего душу в экстазе.

Ни жестами и позами, ни костюмами и хитрыми драпировками, но только с точки зрения человеческого тела, танец может передавать свое сообщение человечеству: двойное послание Аполлона и Диониса - к божественной музыке Баха, Бетховена, Шуберта, Вагнера, великих мистиков и пророков нашей эры.

(Из письма опубликованного в Progres d'Athenes, в 1920 году. Здесь перевод с французского - как и все следующие шесть пунктов.)

III (140)

Возможно танцевать двумя способами:

Можно бросить себя в дух танца и танцевать саму вещь: Дионис.

Или можно созерцать дух танца - и танцевать как тот, кто рассказывает историю: Аполлон.

III (140-141)

Все обещания на будущее я вижу в большой школе, где дети будут учиться танцевать, петь, жить ради Мудрости и Красота мира.

Роден писал: "Когда Природа понимается, тогда прогресс начинается".

То, что ребенок должен понять Природу, означает, что он должен танцевать согласно ритму Природы. Крупным событием этой эпохи будет пробуждение Танца как благородного искусства, сестры Музыки. Танец в течение двух тысяч лет был искусством, заключенным в тюрьму. Всю свою жизнь я пыталась разорвать его цепи, чтобы открыть ворота и вернуть назад его свободу. После освобождения, танец будет большой вдохновляющей силой среди искусств: скульптура, живопись, архитектура найдут новые крылья, и трагедия будет жить снова.

Когда танец умер, трагедия умерла, поскольку танец - дионисийский дух в трагедии, и без танца трагедия потеряла свою причину бытия.

Прежде, чем я начала танцевать, все танцоры были заточены оковами в обтягивающую одежду, повторяя год за годом некоторые механические жесты; и когда начала я, тысячи людей, во всех странах мира, начали танцевать одетыми только в легкие туники, впервые осознавая свободный ритм человеческого тела, и его соответствие с гармоничными движениями Природы; тысячи людей искали спонтанное движение, и отношения этого к большой музыке. Школы были созданы в соответствии с моими идеями, во многих странах, от Финляндии до Южной Америки. К сожалению, эти школы приняли письмо моего учения, но не его дух.

Они копируют движения, но игнорируют секрет внутреннего импульса.

(Из письма французскому чиновнику, привлекаемому для школы.)

III (141)

Танцевать означает жить. То, что я хочу, - это школа жизни, потому что самые большие богатства человека в его душе, в его воображении. Может быть жизнь после этого, но я не знаю, что мы будем иметь там. Это то, что я действительно знаю: наше богатство здесь, на земле находится в нашей воле, в нашей внутренней жизни.

III (142-1)

Что есть первый закон для всякого искусства? Какой ответ был бы, если бы великий скульптор или великий живописец дали его? Я думаю это просто: "Посмотрите на Природу, изучите Природу, поймите Природу - а затем попытайтесь выразить Природу".

Танец является искусством подобно всем другим, и это также должно найти свое начало в этом большом первом принципе: изучать Природу.

Вы ответите: "Как танцор может учиться сначала в царстве Природы, если танец состоит из сотен шагов, и эти шаги изложены в книгах по искусству танца, и когда есть все правила и обучение балетмейстеров? Если вы хотите быть танцорами, то вы должны найти учителя танца."

И я ответила бы: "Танец не состоит из всего этого: танец - это движения человеческого тела в гармонии с движениями Земли; и если оно не согласуется с этими движениями, то оно ложно."

Это - первый закон для исследования танца: изучайте движения Природы.

III (142-2)

Танец не развлечение, а религия, выражение жизни. Я учу этому маленьких детей в моей школе; Я ничего не знаю о тех, кто делает простое развлечение из танца. Жизнь - корень, а искусство - цветок.

Как эти вещи касаются меня? Никто не просил, чтобы Роден наблюдал за молодыми девушками мира, изображающими скульптуру. Почему я должна наблюдать, как они танцуют?

(Из интервью данного французской газете, по-французски, в ответ на вопрос о её оценке относительно модных танцев.)

III (142-143)

Истинное искусство приходит изнутри и не имеет никакой необходимости внешних украшений. В моей школе у нас нет ни богатых костюмов, ни украшений, но только красота, которая поднимается из души с приходом вдохновения, и из тела, которое является его символом.

Если мое искусство, я надеюсь, было в состоянии научить чему-нибудь, то это тому, что красота может быть найдена в игре детей, и в их безыскусственности с простодушием открытых рук.

Вы видели их сегодня, образующих круг или пересекающих сцену - безусловно, они более прекрасны, чем какое-либо ожерелье из жемчуга! Это мои драгоценности, и я не желаю никаких других.

Дайте красоту, дайте свободу, дайте здоровье детям; дайте искусство людям, которые просят его. Великая музыка не должна служить только для удовольствия тех, кто особо привилегирован; оно должно быть дано свободно массам. Искусство и музыка столь же необходимы для людей, как воздух или хлеб, потому что искусство - духовный хлеб человечества.

III (143-1)

Я считаю, что в каждой жизни есть духовная линия, восходящая кривая. И все, что придерживает или укрепляет эту линию, является нашей реальной жизнью; остальное всего лишь шелуха, отпадающая на пути развития жизни. Такая духовная линия - мое Искусство.

III (143-2)

Моя жизнь знала два мотива - Любовь и Искусство. И часто Любовь уничтожала Искусство - и часто повелительное требование Искусства несло трагический конец Любви, и эти два побуждения никогда не знали согласия, но вели постоянную борьбу.

III (143-144)

Память, Память - что такое Память?

Надтреснутая кружка, из которой всё вино вытекло, оставляя его сухим и не утоляя более жажду.

Когда я пытаюсь вспомнить события, которые были так чудесны, такими живыми и яркими - как яблоневый сад, переполненный зрелыми яблоками - и когда я помещаю всё в эти слова, происходит загадочное явление, которое я не понимаю, - яблоки, кажется, походят на мертвые листья, сухие, выжженные, никакого сока или интереса в остатке, - но это только потому, что я не писатель. Когда я танцую, то это другое.

```` (144)

В коронованном Храме встреча  
 Осветляет снова растущий день,  
 Бегущий с его ярким рассветом  
 Вниз к водам бухты!

Смотри, туман столетия рассеялся!  
 Вот он, свободный Эллинский берег!  
 Марафон - Платеи сообщают нам  
 Греция живет, Греция снова.

*(Два стиха с "ЭСТАМПА: Линии прекрасной античной Греции", Джозефа Чарльза Дункана, отца Айседоры. Взято из "Обнаженные", подборки из Калифорнийского стиха под редакцией Брер Гарт.)*



**Дункан, Айседора. Искусство танца. Избранное.**  
 —Duncan, Isadora. The Art of the Dance (1928), pp. 47-144.

*Перевод: А.Панов.  
 29 марта 2016 года..*

## **ОБ АВТОРЕ**

Дункан, Айседора - американская танцовщица. Анджела Изадора Дёнкан, урождённая Dora Angela Duncan (Isadora Duncan) родилась в Сан-Франциско 27 мая 1877 года. В Большой советской энциклопедия (БСЭ) год рождения 1878 указан ошибочно. Имя и фамилия танцовщицы правильно произносится Изадора Дёнкан, однако в России её всегда называли Айседора Дункан. По национальности Айседора Дункан была ирландка. Дети Айседоры Дункан утонули вместе с няней в 1913 году. Дидре, дочке Гордона Крэга, было 7 лет, а Патрику, сыну Париса Юджина Зингера было всего 4 года. Сама Дункан трагически погибла в Ницце 14 сентября 1927 года. Похоронена на кладбище Пер-Лашез в Париже.

Дункан - новатор и реформатор хореографии, давшая в своих танцах, освобожденных от формалистических классических балетных форм, пластическое воплощение музыкального содержания. Она противопоставила классической школе балета свободный пластический танец. Использовала древнегреческую пластику, танцевала в хитоне и без обуви. Одной из первых использовала для танца симфоническую музыку, в том числе Шопена, Глюка, Шуберта, Бетховена, Вагнера. Айседора мечтала о создании нового человека, для которого танец будет более чем естественным делом. Своим танцем восстанавливала гармонию души и тела. Она открыла людям танец в чистом виде, «самоценном исключительно в самом себе», построенном по законам чистого искусства. В гармоническом искусстве танца Айседоры Дункан стремление к гармонии и красоте выражено в идеальной форме. Отталкиваясь от музыки, она пришла в движении к гармоническому канону, и именно поэтому стала главной и единственной основоположницей всего танцевального модерна. Дункан добилась идеального соответствия эмоциональной выразительности музыкальных и танцевальных образов. Это был новый подход к искусству танца, новый метод творческого выражения, который находился за пределами эстетических рамок традиционной балетной школы. Движение рождалось из музыки, а не предшествовало ей.

В 13 лет Айседора бросила школу, и серьезно занялась музыкой и танцами. Как самостоятельная танцовщица Дункан впервые выступила в Будапеште в 1903 году, после чего, в 1903 г. она вместе с семьей совершила паломничество в Грецию. Первую свою школу танцев она открыла вместе со старшей сестрой Элизабет в 1904 году в Германии в городе Грюневальде. В Россию она приехала впервые 10 января 1905 года. В конце 1907 г. Дункан дала несколько концертов в Санкт-Петербурге. В то время она подружилась со Станиславским. 16 апреля 1915 года состоялось первое представление второй части "Патетической симфонии" Чайковского. В июле 1921 Дункан приехала в Советскую Россию по приглашению А.В.Луначарского и Л.Б.Красина, и организовала в Москве для детей рабочих хореографическую школу (особняк на ул. Пречистенка, 20), куда было принято около 60 девочек в возрасте от 4 до 10 лет. Первое выступление Дункан в Москве состоялось 7 ноября 1921-го года на сцене Большого театра в дни празднования четвертой годовщины Октября. Находясь в России (1921-24), вышла замуж за поэта С.Есенина и вместе с ним выезжала в США (1922-23). В 1922 году у Айседоры возникли крупные неприятности после нескольких интервью, в которых она высказалась об атеизме и о большевистской революции в России. Её последние выступления в Нью-Йорке состоялись 13 и 15 января 1923 года в Карнеги-холл. После развода с Сергеем Есениным, в 1925 году, возвратилась в США, где подвергалась травле как «большевистская шпионка». Была лишена гражданства США за ведение «красной пропаганды». В результате была вынуждена переехать во Францию, где и оставалась до последних дней жизни. В 1925 школа, основанная Дункан в России, была лишена государственного финансирования, тем не менее школа и студия просуществовали до 1949 года. После отъезда Дункан студией руководила её приёмная дочь Ирма. Школа была закрыта по идеологическим соображениям, как пропагандирующая «болезненное, декадентское искусство, завезенное в нашу страну из Америки». Однако, за Дункан последовали «пластички-босоножки» Л.Н.Алексеева и

С.Д.Руднева, которые создали студии пластики и музыкального движения, продолжающие работать и до настоящего времени. В России изданы две книги Айседоры Дункан: «Танец будущего» (М., 1907) и «Моя жизнь» (М., 1930).

Сегодня в разных странах мира, - Америке, Франции, Германии, Швеции, Венгрии, Греции и России, последователи искусства Айседоры Дункан сохраняют и развивают традиции её танца. Сделана запись оригинальной хореографии Дункан в нотах, выпущены книги по технике танца, сняты на видео оригинальные танцы Дункан в исполнении современных танцоров. В 2001 году в Санкт-Петербурге был создан Культурный Центр Чистых искусств имени Айседоры Дункан (Дункан-Центр), в рамках деятельности которого, начиная с 2002 года, проводится ежегодный Международный открытый некоммерческий фестиваль памяти Айседоры Дункан (Фестиваль Дункан).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *The Art of the Dance. Isadora Duncan / pref. par Sheldon Cheney.- New-York : Theater Arts, 1928.- 147 p. Edited, with an introduction by Sheldon Cheney. ISBN 0-87830-005-8, ISBN-10: 0878300058, ISBN-13: 978-0878300051*
2. *Искусство танца. Избранное. Выдержки из книги / Айседора Дункан; Пер. с англ. А. Панов; Предисл. О. Труль. - Санкт-Петербург : Изд. "Классика-Модерн" Культурный Центр Чистых Искусств имени Айседоры Дункан [Дункан-Центр], 2016.*
3. *Техника танца Айседоры Дункан. Учебно-методическое пособие в 6-ти томах / Айседора Дункан; Ирма Дункан; Д.А.Мак-Комб после Лилиан Розенберг; Пер. с англ. А. Панов; Под ред. и с предисл. О. Труль. - Санкт-Петербург : Изд. "Классика-Модерн" Культурный Центр Чистых Искусств имени Айседоры Дункан [Дункан-Центр], 2016.*



**Duncan, Isadora. The Art of the Dance (1928)**  
**(extracts, p. 47-144)**

THE ART OF THE DANCE  
ISADORA DUNCAN  
EDITED, WITH AN INTRODUCTION BY  
SHELDON CHENEY  
NEW YORK • THEATRE ARTS BOOKS

Author: Duncan, Isadora, 1877-1927.  
Other Authors: Cheney, Sheldon, 1886-1980, (ed.)  
Published: New York : Theatre arts, inc., 1928, 147 p.  
ISBN-10: 0878300058, ISBN-13: 978-0878300051.

FOREWORD [ ПРЕДИСЛОВИЕ ]

A memorial volume consisting of essays by Isadora Duncan, forewords by R. Duncan, Margherita Duncan, Mary F. Roberts, and others; with reproductions of original drawings by L. Bakst, A. Bourdelle, J. Clara and others, and with photographs by A. Genthe and E. Steichen.

Photographs by Steichen and Genthe, drawings by Bourdelle, Rodin, and others. Reproductions de dessins originaux par Leon Bakst, Antoine Bourdelle, Jose Clara, Maurice Denis, Grandjouan, August von Kaulbach, Van deering Perrine, Auguste Rodin, Dunoyer de Segonzac et Abraham Walkowitz avec des photographies d' Arnold Genthe et Edward Steichen.

CONTENTS [ СОДЕРЖАНИЕ ]

|                                                                                       |  |
|---------------------------------------------------------------------------------------|--|
| -- Isadora's last dance / Raymond Duncan ---                                          |  |
| -- Isadora / Margherita Duncan ---                                                    |  |
| -- Isadora - my friend / Mary Fanton Roberts ---                                      |  |
| -- Isadora Duncan, artist / Shaemas O'Sheel ---                                       |  |
| -- Isadora Duncan is dead / Max Eastman ---                                           |  |
| -- Isadora - remembered / Eva LeGallienne ---                                         |  |
| -- Isadora Duncan / Robert Edmond Jones ---                                           |  |
| 047-050. I SEE AMERICA DANCING (1927) [ Я ВИЖУ ТАНЦУЮЩУЮ АМЕРИКУ ] .. 06              |  |
| 051-053. THE PHILOSOPHER'S STONE OF DANCING (1920) [ ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ ТАНЦА ] .. 10 |  |
| 054-063. THE DANCE OF THE FUTURE (1903) [ ТАНЕЦ БУДУЩЕГО ] .. 13                      |  |

|          |                                                 |                                         |           |
|----------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------|
| 064-065. | THE PARTHENON (1904)                            | [ ПАРФЕНОН ]                            | .. 23     |
| 066-070. | THE DANCER AND NATURE (1905)                    | [ ТАНЦОВЩИК И ПРИРОДА ]                 | .. 25     |
| 071-073. | WHAT DANCING SHOULD BE (1906)                   | [ КАКИМ ДОЛЖЕН БЫТЬ ТАНЕЦ ]             | .. 35     |
| 074-076. | A CHILD DANCING (1906)                          | [ РЕБЕНОК ТАНЦУЮЩИЙ ]                   | .. 38     |
| 077-079. | MOVEMENT IS LIFE (1909)                         | [ ДВИЖЕНИЕ - ЖИЗНЬ ]                    | .. 41     |
| 080-083. | BEAUTY AND EXERCISE (1914)                      | [ КРАСОТА И УПРАЖНЕНИЕ ]                | .. 47     |
| 084-085. | THE DANCE IN RELATION TO TRAGEDY (1915)         | [ ТАНЕЦ ОТНОСИТЕЛЬНО ТРАГЕДИИ ]         | .. 51     |
| 086-087. | THE GREEK THEATRE (1915)                        | [ ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР ]                     | .. 53     |
| 088-089. | EDUCATION AND THE DANCE (?)                     | [ ОБРАЗОВАНИЕ И ТАНЕЦ ]                 | .. 55     |
| 090-091. | TERPSICHORE (1909)                              | [ ТЕРПСИХОРА ]                          | .. 57     |
| 092-096. | THE DANCE OF THE GREEKS (?)                     | [ ТАНЕЦ ГРЕКОВ ]                        | .. 59     |
| 097-098. | YOUTH AND THE DANCE (?)                         | [ МОЛОДЕЖ И ТАНЕЦ ]                     | .. 64     |
| 099-100. | DEPTH (?)                                       | [ ГЛУБИНА ]                             | .. 66     |
| 101-104. | THE GREAT SOURCE (1913)                         | [ ВЕЛИКИЙ ИСТОЧНИК ]                    | .. 68     |
| 105-106. | RICHARD WAGNER (1921)                           | [ РИХАРД ВАГНЕР ]                       | .. 72     |
| 107-108. | A LETTER TO THE PUPILS (1919)                   | [ ПИСЬМО К УЧЕНИЦАМ ]                   | .. 73     |
| 109-115. | MOSCOW IMPRESSIONS (1921-1927)                  | [ МОСКОВСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ]              | .. 75     |
| 116-120. | REFLECTIONS, AFTER MOSCOW (1927)                | [ РАЗМЫШЛЕНИЯ, ПОСЛЕ МОСКВЫ ]           | .. 82     |
| 121-127. | DANCING IN RELATION TO RELIGION AND LOVE (1927) | [ ТАНЕЦ В ОТНОШЕНИИ К РЕЛИГИИ И ЛЮБВИ ] | .. 87     |
| 128-144. | FRAGMENTS AND THOUGHTS                          | [ ФРАГМЕНТЫ И МЫСЛИ ]                   | .. 94-110 |

"Isadora--My Friend" by Mary Fanton Roberts  
 Isadora's own ideal of what the future might bring for the world she once wrote for a program ... "Oh, she is coming, the dancer of the future; the free spirit, who will inhabit the body of new women; more glorious than any woman that has yet been; more beautiful than the Egyptian, than any woman that has yet been; more beautiful than the Egyptian, than the Greek, the Early Italian, than all women of past centuries--the highest intelligence in the freest body!" P29

The Art of the Dance  
by Isadora Duncan

There was a time when I use up the entire notebook notes and observations, when I myself was imbued with the consciousness of the apostolic values of my art; I was saturated with all sorts of beliefs, burning all sorts of naive audacity. At that time I wanted to transform human life, beginning with the smallest details of costume, customs, food. But since then, it took ten years; I was able to admit the vanity of my noble aspirations, and now I live only the pleasures of work and occupation of their art.

On the dance can convincingly say dancing than typing comments and explanations. In addition, all this is unnecessary for the art: his truth shall identify itself when this truth is really beautiful.

That's why I do not want to write any more theory or speak the guidelines. But I can not for fear of accusations of wanting something to promote, explain here the idea of the dance, which I have always been.

For me, dance is not only art that allows the human soul to reveal in his movements, but he is also the basis of the whole concept of life, more refined, more harmonious, more natural.

Dance is not as likely to think a lot, the combination of more or less random "pa", which are the result of a mechanical combination, which, if they can be used for technical exercises, yet dare not, and claim the title of art - it is only a means, not target.

I studied a lot of visual documents of all times and of all the great artists, but I never saw them as images of creatures, walking on the tips of the fingers or raising the leg above his head; those ugly fake postures and movements can never convey the status of the unconscious Dionysian ecstasy, which is necessary to the dancer. Further movement can not invent, reinvent; they should be open in the same way as people in the music opened the harmony, but did not invent them.

Great, the only principle on which I feel entitled to rely, it is - a constant, absolute, universal unity of form and movement; rhythmic unity, which is observed in all manifestations of nature; water, wind, plants, living beings, infinitely small particles of matter itself - all this is subject to the supreme rhythm, which is a



characteristic feature of struenie. Not what nature does not make jumps; among all the states and moments of life there is a sequence that must rigorously observe in their art and dancer, otherwise it will turn into an unnatural, devoid of true beauty, a puppet.

Find the most naturally beautiful shape and find a movement that reveals the soul of this form - that is the art of the dancer.

Only because nature can draw their inspiration dancer, just as a sculptor, with whom she had so much in common. Rodin wrote: "To sculpt, it is not necessary to repeat the works of the ancient sculptors, we must first watch made of nature and see the only way in which the sculptors interpret nature in ancient sculptures."

Rodin rights; and in his art, I do not copy, as many think, a figure from Greek vases, friezes and paintings. I just learned they observe nature, and if some of my movements resemble poses imprinted on any work of art, it is only because they are drawn, as well as those who have one great source of Nature.

I was inspired by the trees move, waves, clouds, the relationship that exists between the passion and the storm, between the breeze and tenderness, and so on. D. And I always try to add to his movements a little of this divine sequence, which gives the nature in its whole beauty and vitality.

This, of course, does not mean that anything quite like moving and waving their arms and legs to get a natural dance!

In art, the most simple works - those that required the greatest effort of synthesis, observation and creativity and all the great artists know what works worth approach to the great, inimitable prototype - nature.

I gave her art has been since childhood twenty years of continuous work, much of which is technical training, yet many believe that I have not. This is because, I repeat, that the craft - not a goal but a means.

In my opinion, the purpose of the dance is an expression of the most profound noble feelings of the human soul, the feelings that come from Apollo, Pan, Bacchus and Aphrodite. Dance should establish fervent in our lives, living harmony. And to see the dance only pleasant or frivolous entertainment, so just to insult this great art.

There is constant communication between mind and body, which is not neglected in antiquity, but which we too often forget. Plato was dancing as well as dancing judge

and the elders of the ancient republics; this custom brought to their minds the grace and poise that made them immortal.

And it is quite natural: the posture and the position that we take affect our state of mind: a simple tilting of the head, the work done with passion, awakens in us the joy of tremors Bacchus, heroism or desire. All gestures have a moral resonance, and therefore can directly express all sorts of moral status.

I am deeply convinced that the dancer must be very close connection with the works of human art and appearances of nature.

Every movement that you can dance on the beach, and that would not be in harmony with the waves of rhythm, every movement that you can dance in the woods, and that will not be in harmony with shaking branches and foliage, every movement that you can dance naked, in the open field, and that will not be in harmony with the vibrations and privacy landscape - all these movements are unnatural and false as they detonate among the great lines of nature.

That's why a dancer should elect mainly movement, expressing the strength, health, grace, nobility, or the degree of vexation of living things.

January 9 (Dec. 27) 1913

047-050. I SEE AMERICA DANCING (1927) [ Я ВИЖУ ТАНЦУЮЩУЮ АМЕРИКУ ]

I SEE AMERICA DANCING

IN ONE of his moments of prophetic love for America Walt Whitman said,

"I hear America singing", and I can imagine the mighty song that Walt heard, from the surge of the Pacific, over the plains, the Voices rising of the vast Choral of children, youths, men and women singing Democracy.

When I read this poem of Whitman's I, too, had a Vision: the Vision of America dancing a dance that would be the worthy expression of the song Walt heard when he heard America singing. This music would have a rhythm as great as the undulation, the swing or curves, of the Rocky Mountains. It would have nothing to do with the sensual tilting of the Jazz rhythm: it would be the vibration of the American soul riving upward through labour to Harmonious life. No more would this dance that I visioned have any vetige of the Fox Trot or the Charleston -

rather would it be the living leap of the child springing toward the heights, toward its future accomplishment, toward a new great vision of life that would express America.

It has often caused me to smile, but somewhat bitterly, when people have called my dancing Greek. For I count its origin in the stories which my Irish Grandmother often told us of crossing the plains with Grandfather in '49 in a covered wagon - she eighteen, he twenty-one; and how her first child was born in such a wagon, during a famous battle with the Redskins. My grandfather, when the Indians were finally frightened away, put his head in at the door of the wagon, with smoking gun still in his hand, to greet his new-born child.

When they reached San Francisco, my grandfather built one of the first wooden houses; and I remember, when I was a little girl, visiting this same house, and my grandmother, remembering Ireland, used often to sing the Irish songs and dance the Irish jigs; only I fancy that into these Irish jigs had crept some of the heroic spirit of the Pioneer and the battles with the Redskins - probably some of the gestures of the Redskins themselves, and, again, a bit of Yankee Doodle when Grandfather Colonel Thomas Gray came marching home from the Civil War. All this Grandmother danced in the Irish Jig; and I learnt it from her, and put into it my own aspiration of Young America, and finally my great spiritual revelation of life from the lines of Walt Whitman. And that is the origin of the so-called Greek dance with which I have flooded the world.

That was the origin, the root. But afterwards, coming to Europe, I had three great Masters, the three great precursors of the Dance of our century - Beethoven, Nietzsche and Wagner. Beethoven created the Dance in mighty rhythm, Wagner in sculptural form, Nietzsche in Spirit. Nietzsche created the dancing philosopher.

I often wonder where is the American composer who will hear Walt's America singing, and who will compose the true music for the American Dance; which will contain no Jazz rhythm, no rhythm from the waist down; but from the solar plexus, the temporal home of the soul, upwards to the Star-Spangled Banner of the sky which arches over the great stretch of land from the Pacific, over the Plains, over the Sierra Nevadas, over the Rocky Mountains to the Atlantic.

I pray you, Young American Composer, create the music for the dance that shall express the America of Walt Whitman, the America of Abraham Lincoln.

It seems to me monstrous for anyone to believe that the Jazz rhythm expresses America. Jazz rhythm express the South African savage. America's music will be something different. It has yet to be written. No composer has yet caught the rhythm of America - it is too mightily for the ears of most. But some day it will gush forth from the great stretches of earth, rain down from the vast sky spaces of stars, and the American will be expressed in some mighty music that will shape its chaos to Harmony.

Long-legged strong boys and girls will dance to this music - not the tottering, ape-like convulsions of the Charleston, but a striking upward tremendous mounting, powerful mounting above the pyramids of Egypt, beyond the Parthenon of Greece, an expression of Beauty and Strength such as no civilization has ever known. That will be America dancing.

And this dance will have nothing in it either of the servile coquetry of the ballet or the sensual convulsion of the South African negro. It will be clean. I see America dancing, beautiful, strong, with one foot poised on the highest point of the Rockies, her two hands stretched out from the Atlantic to the Pacific, her fine head tossed to the sky, her forehead shining with a crown of a million stars.

How grotesque that they have encouraged in America schools of so-called bodily culture, of Swedish gymnastics, Daicroze and the ballet. The real American type can never be a ballet dancer. The legs are too long, the body too supple and the spirit too free for this school of affected grace and toe-walking. It is noteworthy that all great ballet dancers have been very short women with small frames. A tall finely made woman could never dance the ballet. The type which expresses America at its finest could never dance the ballet. With the wildest turn of the imagination, you cannot picture the Goddess of Liberty dancing the ballet.

Then why accept this school in America?

Henry Ford has expressed the wish that all the children of Ford City should dance. He also does not approve of the modern dances, but says let them dance the old-fashioned Waltz, Mazurka and Minuet. But the old-fashioned Waltz and Mazurka are an expression of sickly sentimentality and romance, which our youth has grown out of; and the Minuet is the expression of the unctuous

servility of courtiers of the time of Louis XIV and of crinoline. What have these movements to do with the free youth of America? Doesn't Mr. Ford know that movements are as eloquent as words?

Why should our children bend the knee in that fastidious and servile dance, the Minuet, or twirl in the mazes of the false sentimentality of the Waltz? Rather let them come forth with great strides, leaps and bounds, with lifted forehead and far-spread arms, dancing the language of our pioneers, the fortitude of our heroes, the justice, kindness, purity of our women, and through it all the inspired love and tenderness of our mothers.

When the American children dance in this way, it will make of them Beautiful Beings worthy of the name of Democracy.

That will be America dancing.

© 1927.

Pp. 47-50.

051-053. THE PHILOSOPHER'S STONE OF DANCING (1920) [ ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ ТАНЦА ]  
THE PHILOSOPHER'S STONE OF DANCING

IN MUSIC there are three sorts of composers: first, those who think out a scholarly music, who seek about and arrange, through their brains, a skillful and subtly effective score which appeals through the mind to the senses. Second, there are those who know how to translate their own emotions into the medium of sound, the joys and sorrows of their own hearts creating a music that appeals directly to the listener's heart, and brings tears by the memories it evokes of joys and sorrows, by the remembrance of happiness gone by. Third, there are those who, subconsciously, hear with their souls some melody of another world, and are able to express this in terms comprehensible and joyous to human ears.

There are likewise three kinds of dancers: first, those who consider dancing as a sort of gymnastic drill, made up of impersonal and graceful arabesques; second, those who, by concentrating their minds, lead the body into the rhythm of a desired emotion, expressing a remembered feeling or experience. And finally, there are those who convert the body into a luminous fluidity, surrendering it to the inspiration of the soul. This third sort of dancer understands that the body, by force of the soul, can in fact be converted to a luminous fluid. The flesh

becomes light and transparent, as shown through the X-ray - but with the difference that the human soul is lighter than these rays. When, in its divine power, it completely possesses the body, it converts that into a luminous moving cloud and thus can manifest itself in the whole of its divinity. This is the explanation of the miracle of St. Francis walking on the sea. His body no longer weighed like ours, so light had it become through the soul.

Imagine then a dancer who, after long study, prayer and inspiration, has attained such a degree of understanding that his body is simply the luminous manifestation of his soul; whose body dances in accordance with a music heard inwardly, in an expression of something out of another, a profounder world. This is the truly creative dancer, natural but not imitative, speaking in movement out of himself and out of something greater than all selves.

So confident am I that the soul can be awakened, can completely possess the body, that when I have taken children into my schools I have aimed above all else to bring to them a consciousness of this power within themselves, of their relationship to the universal rhythm, to evoke from them the ecstasy, the beauty of this realization. The means to this awakening may be in part a revelation of the beauty of nature, and it may be in part that sort of music that the third group of composers gives us, that arises from and speaks to the soul.

There are perhaps grown people who have forgotten the language of the soul. But children understand. It is only necessary to say to them: "Listen to the music with your soul. Now, while you are listening, do you not feel an inner self awakening deep within you - that it is by its strength that your head is lifted, that your arms are raised, that you are walking slowly toward the light?"

This awakening is the first step in dancing, as I understand it.

When I began to dance with the movements and gestures my enraptured soul knew how to communicate to my body, others began to imitate me, not understanding that it was necessary to go back to a beginning, to find something in themselves first. In many theatres and schools I have seen these dancers, who comprehended only with the brain, who loaded down their dances with gestures; and their movements seemed empty, dull and devoid of meaning. What they translated through the mind lacked all inspiration, all life. So, too, do those systems of dancing that are

only arranged gymnastics, only too logically understood (Dalcroze, etc.). It seems to me criminal to entrust children, who cannot defend themselves, to this injurious training; for it is a crime to teach the child to guide his growing body by the stern power of the brain, while deadening impulse and inspiration.

The only power that can satisfactorily guide the child's body is the inspiration of the soul.

1920.

Pp. 51-53.

054-063. THE DANCE OF THE FUTURE (1903) [ ТАНЕЦ БУДУЩЕГО ]  
THE DANCE OF THE FUTURE.

A WOMAN once asked me why I dance with bare feet and I replied, "Madam, I believe in the religion of the beauty of the human foot." The lady replied, "But I do not," and I said, "Yet you must, Madam, for the expression and intelligence of the human foot is one of the greatest triumphs of the evolution of man." "But," said the lady, "I do not believe in the evolution of man"; at this said I, "My task is at an end. I refer you to my most revered teachers, Mr. Charles Darwin and Mr. Ernl Haeckel." "But," said the lady, "I do not believe in Darwin and Hacckel." At this point I could think of nothing more to say. So you see that to convince people, I am of little value and ought not to speak. But I am brought from the seclusion of my study, trembling and stammering before a public and told to lecture on the dance of the future.

If we seek the real source of the dance, if we go to nature, we find that the dance of the future is the dance of the past, the dance of eternity, and has been and will always be the same.

The movement of waves, of winds, of the earth is ever in the same lasting harmony. We do not stand on the beach and inquire of the ocean what was its movement in the past and what will be its movement in the future. We realize that the movement peculiar to its nature is eternal to its nature. The movement of the free animals and birds remains always in correspondence to their nature, the necessities and wants of that nature, and its correspondence to the earth nature. It is only when you put free animals under false restrictions that they lose the power of moving in harmony with nature, and adopt a

movement expressive of the restrictions placed about them.

So it has been with civilized man. The movements of the savage, who lived in freedom in constant touch with Nature, were unrestricted, natural and beautiful. Only the movements of the naked body can be perfectly natural. Man, arrived at the end of civilization, will have to return to nakedness, not to the unconscious nakedness of the savage, but to the conscious and acknowledged nakedness of the mature Man, whose body will be the harmonious expression of his spiritual being.

And the movements of this Man will be natural and beautiful like those of the free animals.

..

The movement of the universe concentrating in an individual becomes what is termed the will; for example, the movement of the earth, being the concentration of surrounding forces, gives to the earth its individuality, its will of movement. So creatures of the earth, receiving in turn these concentrating forces in their different relations, as transmitted to them through their ancestors and to those by the earth, in themselves evolve the movement of individuals which is termed the will.

The dance should simply be, then, the natural gravitation of this will of the individual, which in the end is no more nor less than a human translation of the gravitation of the universe.

The school of the ballet of today, vainly striving again the natural laws of gravitation or the natural will of the individual, and working in discord in its form and movement with the form and movement of nature, produces a sterile movement which gives no birth to future movements, but dies as it is made.

The expression of the modern school of ballet, wherein each action is an end, and no movement, pose or rhythm is successive or can be made to evolve succeeding action, is an expression of degeneration, of living death. All the movements of our modern ballet school are sterile movements because they are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them.

The primary or fundamental movements of the new school of the dance must have within them the seeds from which will evolve all other movements, each in turn to give birth to others in unending sequence of still higher and greater expression, thoughts and ideas.



To those who nevertheless still enjoy the movements, for historical or choreographic or whatever other reasons, to those I answer: They see no farther than the skirts and tricots. But look - under the skirts, under the tricots are dancing deformed muscles. Look still farther - underneath the muscles are deformed bones. A deformed skeleton is dancing before you. This deformation through incorrect dress and incorrect movement is the result of the training necessary to the ballet.

The ballet condemns itself by enforcing the deformation of the beautiful woman's body! No historical, no choreographic reasons can prevail against that!

It is the mission of all art to express the highest and most beautiful ideals of man. What ideal does the ballet express?

No, the dance was once the most noble of all arts; and it shall be again. From the great depth to which it has fallen, it shall be raised. The dancer of the future shall attain so great a height that all other arts shall be helped thereby.

To express what is the most moral, healthful and beautiful in art - this is the mission of the dancer, and to this I dedicate my life.

..

These flowers before me contain the dream of a dance; it could be named "The light falling on white flowers." A dance that would be a subtle translation of the light and the whiteness. So pure, so strong, that people would say: it is a soul we see moving, a soul that has reached the light and found the whiteness. We are glad it should move so. Through its human medium we have a satisfying sense of movement, of light and glad things. Through this human medium, the movement of all nature runs also through us, is transmitted to us from the dancer. We feel the movement of light intermingled with the thought of whiteness. It is a prayer, this dance; each movement reaches in long undulations to the heavens and becomes a part of the eternal rhythm of the spheres.

..

To find those primary movements for the human body from which shall evolve the movements of the future dance in ever-varying, natural, unending sequences, that is the duty of the new dancer of today.

As an example of this, we might take the pose of the Hermes of the Greeks. He is represented as flying on the wind. If the artist had pleased to pose his foot in a vertical position, he might have done so, as the God,

flying on the wind, is not touching the earth; but realizing that no movement is true unless suggesting sequence of movements, the sculptor placed the Hermes with the ball of his foot resting on the wind, giving the movement an eternal quality.

In the same way I might make an example of each pose and gesture in the thousands of figures we have left to us on the Greek vases and bas-reliefs; there is not one which in its movement does not presuppose another movement.

This is because the Greeks were the greatest students of the laws of nature, wherein all is the expression of unending, ever-increasing evolution, wherein are no ends and no tops.

Such movements will always have to depend on and correspond to the form that is moving. The movements of a beetle correspond to its form. So do those of the horse. Even so the movements of the human body must correspond to its form. The dances of no two persons should be alike.

People have thought that so long as one danced in rhythm, the form and design did not matter; but no, one must perfectly correspond to the other. The Greeks understood this very well. There is a statuette that shows a dancing cupid. It is a child's dance. The movements of the plump little feet and arms are perfectly suited to its form. The sole of the foot rests flat on the ground, a position which might be ugly in a more developed person, but is natural in a child trying to keep its balance. One of the legs is half raised; if it were outstretched it would irritate us, because the movement would be unnatural. There is also a statue of a satyr in a dance that is quite different from that of the cupid. His movements are those of a ripe and muscular man. They are in perfect harmony with the structure of his body.

The Greeks in all their painting, sculpture, architecture, literature, dance and tragedy evolved their movements from the movement of nature, as we plainly see expressed in all representations of the Greek gods, who, being no other than the representatives of natural forces, are always designed in a pose expressing the concentration and evolution of these forces. This is why the art of the Greeks is not a national or characteristic art but has been and will be the art of all humanity for all time.

Therefore dancing naked upon the earth I naturally fall into Greek positions, for Greek positions are only earth positions.

..

The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptors and poets; only the dancer has forgotten it, who should most remember it, as the instrument of her art is the human body itself.

Man's first conception of beauty is gained from the form and symmetry of the human body. The new school of the dance should begin with that movement which is in harmony with and will develop the highest form of the human body.

I intend to work for this dance of the future. I do not know whether I have the necessary qualities: I may have neither genius nor talent nor temperament. But I know that I have a Will; and will and energy sometimes prove greater than either genius or talent or temperament.

..

Let me anticipate all that can be said against my qualification for my work, in the following little fable:

The Gods looked down through the glass roof of my studio and Athene said, "She is not wise, she is not wise, in fact, she is remarkably stupid."

And Demeter looked and said, "She is a weakling; a little thing - not like my deep-breasted daughters who play in the fields of Eleusis; one can see each rib; she is not worthy to dance on my broadwayed Earth." And Iris looked down and said, "See how heavily she moves - does she guess nothing of the swift and gracious movement of a winged being?" And Pan looked and said, "What? Does she think she knows aught of the movements of my satyrs, splendid ivy-horned fellows who have within them all the fragrant life of the woods and waters?" And then Terpsichore gave one scornful glance; "And she calls that dancing! Why, her feet move more like the lazy steps of a deranged turtle."

And all the Gods laughed; but I looked bravely up through the glass roof and said: "O ye immortal Gods, who dwell in high Olympus and live on Ambrosia and Honey-cakes, and pay no studio rent nor bakers' bills thereof, do not judge me so scornfully. It is true, O Athene, that I am not wise, and my head is a rattled institution; but I do occasionally read the word of those who have gazed into the infinite blue of rhine eyes, and I bow my empty gourd head very humbly before thine altars. And, O Demeter of the Holy Garland," I continued, "it is true

that the beautiful maidens of your broad-wayed earth would not admit me of their company; still I have thrown aside my sandals that my feet may touch your life-giving earth more reverently, and I have had your sacred Hymn sung before the present day Barbarians, and I have made them to listen and to find it good.

"And, O Iris of the golden wings, it is true that mine is but a sluggish movement; others of my profession have luted more violently against the laws of gravitation, from which laws, O glorious one, you are alone exempt. Yet the wind from your wings has swept through my poor earthy spirit, and I have often brought prayers to your courage-inspiring image.

"And, O Pan, you who were pitiful and gentle to simple Psyche in her wanderings, think more kindly of my little attempts to dance in your woody places.

"And you most exquisite one, Terpsichore, send to me a little comfort and strength that I may proclaim your power on Earth during my life; and afterwards, in the shadowy Hades, my wistful spirit shall dance dances better yet in thine honour."

Then came the voice of Zeus, the Thunderer:

"Continue your way and rely upon the eternal justice of the immortal Gods; if you work well they shall know of it and be pleased thereof."

..

In this sense, then, I intend to work, and if I could find in my dance a few or even one single position that the sculptor could transfer into marble so that it might be preserved, my work would not have been in vain; this one form would be a gain; it would be a first step for the future. My intention is, in due time, to found a school, to build a theatre where a hundred little girls shall be trained in my art, which they, in their turn, will better. In this school I shall not teach the children to imitate my movements, but to make their own. I shall not force them to study certain definite movements; I shall help them to develop those movements which are natural to them. Whosoever sees the movements of an untaught little child cannot deny that its movements are beautiful. They are beautiful because they are natural to the child. Even so the movements of the human body may be beautiful in every stage of development so long as they are in harmony with that stage and degree of maturity which the body has attained. There will always be movements which are the perfect expression of that individual body and that individual soul; so we must

not force it to make movements which are not natural to it but which belong to a school. An intelligent child must be astonished to find that in the ballet school it is taught movements contrary to all those movements which it would make of its own accord.

..

This may seem a question of little importance, a question of differing opinions on the ballet and the new dance. But it is a great question. It is not only a question of true art, it is a question of race, of the development of the female sex to beauty and health, of the return to the original strength and to natural movements of woman's body. It is a question of the development of perfect mothers and the birth of healthy and beautiful children. The dancing school of the future is to develop and to show the ideal form of woman. It will be, as it were, a museum of the living beauty of the period.

Travellers coming into a country and seeing the dancers should find in them that country's ideal of the beauty of form and movement. But strangers who today come to any country, and there see the dancers of the ballet school, would get a strange notion indeed of the ideal of beauty in that country. More than this, dancing like any art of any time should reflect the highest point the spirit of mankind has reached in that special period. Does anybody think that the present day ballet school expresses this?

Why are its positions in such contrast to the beautiful positions of the antique sculptures which we preserve in our museums and which are constantly presented to us as perfect models of ideal beauty? Or have our museums been founded only out of historical and archaeological interest, and not for the sake of the beauty of the objects which they contain?

The ideal of beauty of the human body cannot change with fashion but only with evolution. Remember the ory of the beautiful sculpture of a Roman girl which was discovered under the reign of Pope Innocent VIII, and which by its beauty created such a sensation that the men thronged to see it and made pilgrimages to it as to a holy shrine, so that the Pope, troubled by the movement which it originated, finally had it buried again.

And here I want to avoid a misunderstanding that might easily arise. From what I have said you might conclude that my intention is to return to the dances of the old Greeks, or that I think that the dance of the future will be a revival of the antique dances or even of those of

the primitive tribes. No, the dance of the future will be a new movement, a consequence of the entire evolution which mankind has passed through. To return to the dances of the Greeks would be as impossible as it is unnecessary. We are not Greeks and therefore cannot dance Greek dances.

But the dance of the future will have to become again a high religious art as it was with the Greeks. For art which is not religious is not art, is mere merchandise.

The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. The dancer will not belong to a nation but to all humanity. She will dance not in the form of nymph, nor fairy, nor coquette, but in the form of woman in her greatest and purest expression. She will realize the mission of woman's body and the holiness of all its parts. She will dance the changing life of nature, showing how each part is transformed into the other. From all parts of her body shall shine radiant intelligence, bringing to the world the message of the thoughts and aspirations of thousands of women. She shall dance the freedom of woman.

Oh, what a field is here awaiting her! Do you not feel that she is near, that she is coming, this dancer of the future! She will help womankind to a new knowledge of the possible strength and beauty of their bodies, and the relation of their bodies to the earth nature and to the children of the future. She will dance the body emerging again from centuries of civilized forgetfulness, emerging not in the nudity of primitive man, but in a new nakedness, no longer at war with spirituality and intelligence, but joining with them in a glorious harmony.

This is the mission of the dancer of the future. Oh, do you not feel that she is near, do you not long for her coming as I do? Let us prepare the place for her. I would build for her a temple to await her. Perhaps she is yet unborn, perhaps she is now a little child. Perhaps, oh blissful! it may be my holy mission to guide her first steps, to watch the progress of her movements day by day until, far outgrowing my poor teaching, her movements will become godlike, mirroring in themselves the waves, the winds, the movements of growing things, the flight of birds, the passing of clouds, and finally the thought of man in his relation to the universe.

Oh, she is coming, the dancer of the future: the free spirit, who will inhabit the body of new woman; more glorious than any woman that has yet been; more beautiful than the Egyptian, than the Greek, the early Italian, than all women of past centuries - the highest intelligence in the freest body!

1902 or 1903. © 1909.

<http://idvm.chat.ru/texts/bibe/duncan-dance-of-future.htm#begin>

Pp. 54-63.

064-065. THE PARTHENON (1904) [ ΠΑΡΘΕΝΟΝ ]

THE PARTHENON

ANYONE who, arriving at the foot of the Acropolis, has mounted with prayerful feet toward the Parthenon, and at length standing before this monument of the one immortal Beauty, feeling his soul lifting towards this glorious form, realizing that he has gained that secret middle place from which radiate in vast circles all knowledge and all Beauty - and that he has arrived at the core and root of this beauty - who, lifting his eyes to the rhythmical succession of Doric columns, has felt "form" in its finest and noblest sense fulfill the spirit's highest want of form, that one will understand for what I am striving in my first dance tonight. It is my effort to express the feeling of the human body in relation to the Doric column.

For the last four months, each day I have stood before this miracle of perfection wrought of human hands. I have seen around it sloping the Hills, in many forms, but in direct contrast to them the Parthenon, expressing their fundamental idea. Not in imitation of the outside forms of nature, but in understanding of nature's great secret rules, rise the Doric columns.

The first days as I stood there my body was as nothing and my soul was scattered; but gradually called by the great inner voice of the Temple, came back the parts of my self to worship it: first came my soul and looked upon the Doric columns, and then came my body and looked - but in both were silence and stillness, and I did not dare to move, for I realized that of all the movements my body had made, none was worthy to be made before a Doric Temple. And, as I stood thus, I realized that I must find a dance whose effort was to be worthy of the Temple - or never dance again.

Neither Satyr nor Nymph had entered here, neither Shadows nor Bacchantes. All that I had danced was forbidden this Temple - neither love nor hate nor fear, nor joy nor sorrow - only a rhythmic cadence, those Doric columns - only in perfect harmony this glorious Temple, calm through all the ages.

For many days no movement came to me. And then one day came the thought: These columns which seem so straight and still are not really straight, each one is curving gently from the base to the height, each one is in flowing movement, never resting, and the movement of each is in harmony with the others. And, as I thought this, my arms rose slowly toward the Temple, and I leaned forward - and then I knew I had found my dance, and it was a Prayer.

1903 or 1904.

Pp. 64-65.

066-070. THE DANCER AND NATURE (1905) [ ТАНЦОВЩИК И ПРИРОДА ]

THE DANCER AND NATURE

IN NO country is the soul made so sensible of Beauty and of Wisdom as in Greece. Gazing at the sky one knows why Athene, the Goddess of Wisdom, was called "the Blue-Eyed One", and why learning and beauty are always joined in her service. And one feels also why Greece has been the land of great philosophers, lovers of wisdom, and why the greatest of these has called the highest beauty the highest wisdom. . . .

Does the recognition of Beauty as the highest Idea belong wholly to the province of Man's Intellect? . . . Or do you think that a woman might also attain to a knowledge of the highest beauty? Considering women in our country as they are today, does it not seem that very few among them have a true feeling and love for beauty as an Idea? Does it not seem they have recognition of that which is trifling and pretty only, but are blind to true beauty?

At the words "true beauty" there comes before my eyes a procession of figures, women's figures, draped lightly in noble draperies. They go two and two, and the harmony of their bodies swaying to their steps is like music.

One might well be led to believe that women are incapable of knowing beauty as an Idea, but I think this only seems so, not because they are incapable of



perceiving but only because they are at present blind to the chief means in their power of understanding True Beauty. Through the eyes beauty most readily finds a way to the soul, but there is another way for women - perhaps an easier way - and that is through the knowledge of their own bodies.

The human body has through all ages itself been the symbol of highest beauty. I see a young goatherd sitting surrounded by his flock, and before him, rose-tipped of the sun, stands the Goddess of Cyprus, and she smiles as she reaches her hand for the prize which she knows to be hers. That exquisitely poised head, those shoulders gently sloping, those breasts firm and round, the ample waist with its free lines, curving to the hips, down to the knees and feet - all one perfect whole.

The artist without this first consciousness of proportion and line of the human form could have had no consciousness of the beauty surrounding him. When his ideal of the human form is a noble one, then his conception of all line and form in Nature is noblest: the knowledge of sky and earth forms - and from this the conception of line and form of architecture, painting and sculpture. All art - does it not come originally from the first human consciousness of the nobility of the lines of the human body?

How shall woman attain a knowledge of this beauty? Shall she find this knowledge in the gymnasium examining her muscles, in the museum regarding the sculptured forms, or by the continual contemplation of beautiful objects, and the reflection of them in the mind? These are all ways, but the chief thing is, she must live this beauty, and her body must be the living exponent of it.

Not by the thought or contemplation of beauty only, but by the living of it, will woman learn. And as form and movement are inseparable, I might say that she will learn by that movement which is in accordance with the beautiful form.

And how shall one name that movement which is in accord with the most beautiful human form? There is a name, the name of one of the oldest of the arts - time-honored as one of the nine Muses - but it is a name that has fallen into such disrepute in our day that it has come to mean just the opposite of this definition. I would name it the Dance. Woman is to learn beauty of form and movement through the dance.

I believe here is a wonderful undiscovered inheritance for coming womanhood, the old dance which is to become

the new. She shall be sculpture not in clay or marble but in her own body which she shall endeavor to bring to the highest state of plastic beauty; she shall be painter, but, as part of a great picture, she shall mingle in many groups of new changing light and color. With the movement of her body she shall find the secret of perfect proportion of line and curve. The art of the dance she will hold as a great well-spring of new life for sculpture, painting and architecture.

Before woman can reach high things in the art of the dance, dancing must exist as an art for her to practice, which at the present day in our country it certainly does not.

Where are we to look for the great fountain-head of movement? Woman is not a thing apart and separate from all other life organic and inorganic. She is but a link in the chain, and her movement must be one with the great movement which runs through the universe; and therefore the fountain-head for the art of the dance will be the study of the movements of Nature.

With the strengthening of the breeze over the seas, the waters form in long undulations. Of all movement which gives us delight and satisfies the soul's sense of movement, that of the waves of the sea seems to me the finest. This great wave movement runs through all Nature, for when we look over the waters to the long line of hills on the shore, they seem also to have the great undulating movement of the sea; and all movements in Nature seem to me to have as their ground-plan the law of wave movement.

Yesterday we were speaking of the movement in Nature, saying that the wave movement was the great foundation. The idea continually presents itself to me, and I see waves rising through all things. Looking through the trees they seem also to be a pattern conforming to lines of waves. We might think of them from another standpoint: that all energy expresses itself through this wave movement. For does not sound travel in waves, and light also? And when we come to the movements of organic nature, it would seem that all free natural movements conform to the law of wave movement: the flight of birds, for instance, or the bounding of animals. It is the alternate attraction and resistance of the law of gravity that causes this wave movement.

I see dance motifs in all things about me. All true dance movements possible to the human body exist

primarily in Nature. What is "true dance" in opposition to what might be named the false dance? The true dance is appropriate to the most beautiful human form; the false dance is the opposite of this definition - that is, that movement which conforms to a deformed human body. First draw me the form of a woman as it is in Nature. And now draw me the form of a woman in a modern corset and the satin slippers used by our modern dancers. Now do you not see that the movement that would conform to one figure would be perfectly impossible for the other? To the first all the rhythmic movements that run through Nature would be possible. They would find this form their natural medium for movement. To the second figure these movements would be impossible on account of the rhythm being broken, and stopped at the extremities.

We cannot take movements for the second figure from Nature, but must on the contrary go according to set geometrical figures based on straight lines; and that is exactly what the school of dance of our day has done. They have invented a movement which conforms admirably to the human figure of the second illustration, but which would be impossible to the figure as drawn in our first sketch. Therefore it is only those movements which would be natural to the first figure that I call the true dance.

What I name as "deformed" is by many people held to be an evolution in form to something higher, and the dance which would be appropriate to woman's natural form would be held by them as primitive and uncultivated. Whereas they would name the dance which is appropriate to the form much improved, compressed in corsets and shoes, as the dance appropriate to the culture of the present day. How would one answer these people?

That man's culture is the making use of Nature's forces in channels harmonious to those forces, and never the going directly against Nature and all art intimately connected with Nature at its roots; that the painter, the poet, the sculptor and the dramatist do but fix for us through their work according to their ability to observe in Nature; that Nature always has been and must be the great source of all art; and that there is a complete separation of the dancer's movement from the movement of Nature. . . .

Probably 1905.

Pp. 66-70.

071-073. WHAT DANCING SHOULD BE (1906) [ КАКИМ ДОЛЖЕН  
БЫТЬ ТАНЕЦ ]  
WHAT DANCING SHOULD BE

I WAS sitting in my study this afternoon, regarding by the light of the dying day some little figures on my book-shelf, a Satyr, a Nymph, an Amazon, an Eros; and the movement of each was different, and the movement of each was beautiful. Why beautiful? Because the movement of each was in direct correspondence with the form and symmetry of each; therefore the form and the movement were one. I was regarding these figures in turn, and my enjoyment of the harmonies in their lines was like that of listening to music, when the door opened, and quite unannounced a little girl came in. She ran to me, and throwing her arms about me, cried, "Dear sweet Miss Duncan, I liked your dance so much, I must come and see you."

I regarded the glowing life in the face of the child. Something there seemed familiar to me. What was it? Unconsciously I raised my eyes to the shelf where danced my fauns and nymphs. Was it not there, the resemblance? The eternal childhood of the world? The Golden Age, does it not live again, in all ages in all children?

"And why do you find my dance beautiful, little one?" I asked.

"Because it is so natural," answered the child.

"And," I said, "are all natural things beautiful?" for I would learn from the child a definition of beauty; and the child answered gladly, "Yes!"

O wise little philosopher, who answers from the sureness of instinct, without need of consideration! Yes, for Beauty is the soul and the laws of the Universe, and all that is in accordance with this soul and these laws is Beauty. And ugliness is only that which is against the harmony of these laws.

The dance and sculpture are the two arts most closely united, and the foundation of both is Nature. The sculptor and the dancer both have to seek in Nature the most beautiful forms, and the movements which inevitably express the spirit of those forms. So the teaching of sculpture and of the dance ought to go hand in hand. The sculptor may interpret the movements and the forms imaginatively, but only the study of Nature can serve as a foundation. The study of living figures that dance spontaneously, each an expression of an individual soul, of its deepest understanding and personal power, is what

the school should offer the sculptor, and what I wish to bring about.

Must the sculptor draw all from his imagination, or from the memory of what is left to us from Greek art? I say that is not sufficient for inspiration - for a great living work. Now where shall the sculptor of today find beautiful living forms in rhythmic movement? Let him leave his studio and his model and go to the opera, to see the school of the dance as represented by the national ballet: let him go pencil and paper in hand, and then let him tell us whether he has found one pose, one movement, one suggestion for the beauty of free woman's body in the expression of the highest beauty, one feeling which would inspire an art work of purity and holiness.

So I say that the relation of the new school of the dance to sculpture is to be a very close one. From its earliest stages, when the little ones begin their first childish movements, we will have days when every sculptor who asks shall be admitted to study the free unconscious movements of the children without clothes. And as gradually the movements of the little girls develop and become full, rhythmical and beautiful, they will be more and more a source of light for sculptors.

Have you ever seen the little girls who are studying in the ballet of today? The little girls sweet, bright and graceful - but their feet are being tortured into deformed shapes. Their tender little bodies already are being forced into tight bodices and baby corsets, while their natural graceful movements are being tormented into unnatural straight kickings of the legs, toe walking, and all sorts of awkward contortions which are directly contrary to what a child's natural movement would be if developed in the line of reason and beauty.

I witnessed such a children's ballet once at the Berlin Opera House, and I say it is a shame and a disgrace to the intelligence of the German nation. Now whence does this style of dancing come? It comes from France, from the time of the most polluted of courts, and I say it suited the falseness and shallowness of those courts perfectly, but it does not suit our time, and it does not find itself at home in a nation in which Schiller and Goethe and Richard Wagner and many other great and beautiful souls have written what real dancing should be.

What dancing should be - how many poets, how many philosophers, how many scientist of Germany have written beautiful lines on this subject! And they have mostly written of little children dancing, or of maidens

dancing, or of one woman dancing. And when one reads such lines, it is like a call from the depths of their poet-souls: "O Woman, come before us, before our eyes longing for beauty, and tired of the ugliness of this civilization, come in simple tunics, letting us see the line and harmony of the body beneath, and dance for us. Dance us the sweetness of life and its meanings, dance for us the movements of birds, the waters, waving trees, floating clouds, dance for us the holiness and beauty of woman's body."

Like a call it has come from the souls of these great ones to women: "Give us again the sweetness and beauty of the true dance, give us again the joy of seeing the simple unconscious pure body of woman." Like a great call it has come, and women must hear and answer it.

(1905 or 1906)

Pp. 71-73.

074-076. A CHILD DANCING (1906) [ РЕБЕНОК ТАНЦУЮЩИЙ ]  
A CHILD DANCING

SEATED on the beach at Noordwijk, I look on while my little niece, who has come to visit me, from the Griinewald School, dances here before the waves. I gaze across the vast expanse of surging water - wave after wave streaming endlessly past, throwing up the white foam. And in front of it all the dainty little figure in her white fluttering dress, dancing before the monstrous sea! And I feel as though the heart-beat of her little life were sounding in unison with the mighty life of the water, as though it possessed something of the same rhythm, something of the same life, and my heart rejoices at her dancing.

For a long time I am lost in contemplation, and her dance by the sea seems to me to contain in little the whole problem on which I am working. It seems to reflect the naturally beautiful motions of the human body, in the dance. She dances because she is full of the joy of life. She dances because the waves are dancing before her eyes, because the winds are dancing, because she can feel the rhythm of the dance throughout the whole of nature. To her it is a joy to dance; to me it is a joy to watch her. It is summer now, here by the sea, and life is filled with joy; but I think of winter, in the towns, in the streets, in the houses, of life in the towns in the gloomy winter. How can the life of nature, the joy of

summer, of sunshine, the joy of a child dancing by the sea, how can all this beauty be drawn into life, into the towns? Can the dancer suggest all this and remind men of it in the winter time, in the cities? Can she call up within me the same delight which she is giving me now as I sit here on the beach and watch her dancing?

I look more closely and study her movements. What is this dance she is dancing? I see that the simple movements and steps are those she has learnt in our school during the past two years. But she invests them with her own spontaneous child-like feelings, her own child-like happiness. She is only dancing what she has been taught, but the movements taught her are so completely in harmony with her child-like nature that they seem to spring direct from her inmost being.

In the memoranda for my method of instruction I have laid it down that:- "The child must not be taught to make movements, but her soul, as it grows to maturity must be guided and instructed; in other words, the body must be taught to express itself by means of the motions which are natural to it. We do not allow the child to make a single movement unless it knows why it makes it. I do not mean to say that the meaning of every motion must be explained to the child in words, but that the motion must be of such a nature that the child feels the reason for it in every fibre. In this way the child will become versed in the simple language of gestures."

These first memoranda in my notebook come back to my memory as I sit here watching Temple dancing on the beach. Her dancing is, in a sense, an epitome of all the hopes and all the efforts I have expended on my school since its foundation.

I can picture to myself the smile of amusement with which some learned professor of the history of dancing will read these simple lines. He will doubtless begin with a long dissertation on the history of dancing in every country and age. He will prove conclusively that the art of dancing cannot be acquired either in the woods, or by the seashore, and that it would be madness to found a school in the belief that it was possible. But if we are to bring about a renaissance of the art of dancing, it will not spring from the head of any learned professor, but will rather bud forth from the joyous movements of children's bodies, guided by the flute of the great god Pan himself.

1906.

Pp. 74-76.

077-079. MOVEMENT IS LIFE (1909) [ ДВИЖЕНИЕ - ЖИЗНЬ ]  
MOVEMENT IS LIFE

STUDY the movement of the earth, the movement of plants and trees, of animals, the movement of winds and waves - and then study the movements of a child. You will find that the movement of all natural things works within harmonious expression. And this is true in the first years of a child's life; but very soon the movement is imposed from without by wrong theories of education, and the child soon loses its natural spontaneous life, and its power of expressing that in movement.

I notice that a baby of three or four coming to my school is responsive to the exaltation of beautiful music, whereas a child of eight or nine is already under the influence of a conventional and mechanical conception of life imposed upon it by the pedagogues. The child of nine has already entered into the prison of conventional and mechanical movement, in which it will remain and suffer its entire life, until advancing age brings on paralysis of bodily expression.

When asked for the pedagogic program of my school, I reply: "Let us first teach little children to breathe, to vibrate, to feel, and to become one with the general harmony and movement of nature. Let us first produce a beautiful human being, a dancing child. "Nietzsche has said that he cannot believe in a god that cannot dance. He has also said, "Let that day be considered lost on which we have not danced".

But he did not mean the execution of pirouettes. He meant the exaltation of life in movement.

The harmony of music exists equally with the harmony of movement in nature.

Man has not invented the harmony of music. It is one of the underlying principles of life. Neither could the harmony of movement be invented: it is essential to draw one's conception of it from Nature herself, and to seek the rhythm of human movement from the rhythm of water in motion, from the blowing of the winds on the world, in all the earth's movements, in the motions of animals, fish, birds, reptiles, and even in primitive man, whose body still moved in harmony with nature.

With the first conception of a conscience, man became self-conscious, to the natural movements of the body; today in the light of intelligence gained through years



of civilization, it is essential that he consciously seek what he has unconsciously lost.

All the movements of the earth follow the lines of wave motion. Both sound and light travel in waves. The motion of water, winds, trees and plants progresses in waves. The flight of a bird and the movements of all animals follow lines like undulating waves. If then one seeks a point of physical beginning for the movement of the human body, there is a clue in the undulating motion of the wave. It is one of the elemental facts of nature, and out of such elementals the child, the dancer, absorbs something basic to dancing.

The human being too is a source. Dancing expresses in a different language, different from nature, the beauty of the body; and the body grows more beautiful with dancing. All the conscious art of mankind has grown out of the discovery of the natural beauty of the human body. Men tried to reproduce it in sand or on a wall, and painting thus was born. From our understanding of the harmonies and proportions of the members of the body sprang architecture. From the wish to glorify the body sculpture was created.

The beauty of the human form is not chance. One cannot change it by dress. The Chinese women deformed their feet with tiny shoes; women of the time of Louis XIV deformed their bodies with corsets; but the ideal of the human body must forever remain the same. The Venus of Milo stands on her pedestal in the Louvre for an ideal; women pass before her, hurt and deformed by the dress of ridiculous fashions; she remains forever the same, for she is beauty, life, truth.

It is because the human form is not and cannot be at the mercy of fashion or the taste of an epoch that the beauty of woman is eternal. It is the guide of human evolution toward the goal of the human race, toward the ideal of the future which dreams of becoming God.

The architect, the sculptor, the painter, the musician, the poet, all understand how the idealization of the human form and the consciousness of its divinity are at the root of all art created by man. A single artist has lost this divinity, an artist who above all should be the first to desire it - the dancer.

Dancing, indeed, through a long era lacked all sense of elemental natural movement. It tried to afford the sense of gravity overcome - a denial of nature. Its movements were not living, flowing, undulating, giving rise inevitably to other movements. All freedom and

spontaneity were lost in a maze of intricate artifice. The dancer had to be dressed up artificially to be in keeping with its unnatural character.

Then when I opened the door to nature again, revealing a different kind of dance, some people explained it all by saying, "See, it is natural dancing". But with its freedom, its accordance with natural movement, there was always design too—even in nature you find sure, even rigid design. "Natural" dancing should mean only that the dance never goes against nature, not that anything is left to chance.

Nature must be the source of all art, and dance must make use of nature's forces in harmony and rhythm, but the dancer's movement will always be separate from any movement in nature.

Probably 1909.  
Pp. 77-79.

080-083. BEAUTY AND EXERCISE (1914) [ КРАСОТА И  
УПРАЖНЕНИЕ ]  
BEAUTY AND EXERCISE

MANY years ago the idea came to me that it might be possible to bring up young girls in such an atmosphere of beauty that, in setting continually before their eyes an ideal figure, their own bodies would grow to be the personification of this figure; and that through continual emulation of it and by the perpetual practice of beautiful movements, they would become perfect in form and gesture. This has long appeared to me to be the type of the ideal school of dancing.

Having in mind, as I have said before, that form and movement are one, I thought it necessary for the culture of beautiful movement to tend as carefully the growing figures of my pupils as a gardener tends the shapes of his fruit and flowers.

With this aim I placed in my schools different ideal representations of the female form, taking even those of the very first years - bas-reliefs and sculptures of dancing children, books and paintings showing the child form as it was dreamed of by the painters and sculptors of every age; paintings of dancing children on Greek vases; little Tanagra and Boeotian figures; Donatello's group of dancing children, which is a radiant childish melody; Gainsborough's Dancing Children.

All these figures have a certain fraternity in the naive grace of their form and movement, as if the children of every age met and joined hands through the centuries. The real children of the schools, moving and dancing amidst them, must resemble them, must reflect unconsciously, in their forms and movements, a little of this infantile joy and grace. And that is a first step towards growth in beauty, the first step of the new dance.

I also place in my schools figures of young girls dancing, running, jumping, those young Spartan girls who, in the gymnasiums, were trained to hard exercises, so that they might become the mothers of heroic warriors, those light runners who took part in the annual games, exquisite terra-cotta figures with flying veils and floating garments; young girls dancing hand-in-hand at the Panatheneas. They represent the aim to be attained by the pupils of my schools, who soon learn to feel an intimate love for these figures, and in trying each day to resemble them are permeated with the secret of their harmony. For I believe that it is only by awakening a strong wish for beauty that beauty can be obtained.

To attain this harmony they must every day do special exercises chosen for the purpose. But these exercises are chosen so as to coincide with their own will, so that they are accomplished with good humor and eagerness. Each one of them is not only a means to an end, but an end in itself, and this end is to make perfect and happy each day of life.

The purpose of these daily exercises is to make of the body at each period of its development an instrument as perfect as possible, an instrument for the expression of that harmony which, permeating everything, is ready to flow into bodies which have been prepared for it. The exercises begin by a simple gymnastic preparation of the muscles to make them strong and flexible; the first dancing steps only begin after these gymnastic exercises are completed. They consist at first of a simple rhythmic walk, learning to walk slowly to the sounds of a simple rhythm, then to walk quicker to the sound of more complicated rhythms, then to run, at first slowly, then to jump lightly at a certain moment of the rhythm.

By means of these exercises the pupils learn to read the notes on the scale of movement as the notes of music are learnt on the scale of sound. Later, these notes can be made to harmonize with the most various and subtle compositions. But these daily exercises are only one part of the studies. The pupils, always dressed in free and

graceful draperies during their sports, in the playing fields, during their walks or in the woods, run and jump naturally until they have learned to express themselves by movement as easily as others can express themselves by word or song.

Their studies and observations are not limited to the forms of art, but are specially directed towards the movements of nature. The movements of the clouds in the wind, the waving of trees, the flight of birds, the whirling of leaves, all have a special signification for them. They learn to observe the special quality of each movement. They develop a secret sympathy in their souls, unknown to others, which makes them comprehend these movements as most people cannot. For every fiber of their bodies, sensitive and alert, responds to the melody of Nature and sings with her.

How often, returning from these studies, coming to the dance room, have these pupils felt in their bodies an irresistible impulse to dance out one or another movement which they had just observed! A Dionysian emotion possesses them.

And thus in time, I think, some of them will come to the composition of their own dances. But even when they are dancing together, each one, while forming part of a whole, under group inspiration, will preserve a creative individuality. And all the parts together will compose a unified harmony that will bring a new birth to the world: will make live again the flaming beauty of the dramatic Chorus, the Chorus of tragedy, the eternal hymn of the struggle between man and Destiny.

The culture of the form and movement of the body is practised today in two ways: by gymnastics and by dancing. Both should go together, for without gymnastics, without the healthy and methodical development of the body, the real dance is unattainable. Gymnastics should form the basis of all physical education; the body must be given plenty of light and air; its development must be carried out methodically; the whole vital strength of the body must be brought to its full expansion. This is the business of the professor of gymnastics. Then comes dancing. Into a body that has been harmoniously developed and brought its highest degree of energy, the spirit of dancing enters. Movement and culture of his body form the aim for the gymnast; for the dancer they are only the means. Thus, the body itself must be forgotten, for it is only a harmonious and well adapted instrument whose movements express not only the movements of the body, as

in gymnastics, but also the thoughts and feelings of a soul.

(1914)

Pp. 80-83.

084-085. THE DANCE IN RELATION TO TRAGEDY (1915) [ ТАНЕЦ  
ОТНОСИТЕЛЬНО ТРАГЕДИИ ]

THE DANCE IN RELATION TO TRAGEDY

THE DANCE of the past reached its highest point when it formed the Chorus of Greek tragedy. At the sublime moment of the tragedy, when sorrow and suffering were most acute, the Chorus would appear. Then the soul of the audience, harrowed to the point of agony, was restored to harmony by the elemental rhythms of song and movement. The Chorus gave to the audience the fortitude to support those moments that otherwise would have been too terrible for human endurance.

This is the highest aim and object of dancing. To take its legitimate place in tragedy with music and poetry, to be the intermediary between the tragedy and the audience, creating complete harmony between them.

My work for the dance has always had this end in view, this light has always been before me: to restore the dance to its true place as Chorus, the very soul of tragedy. Up to a very short time ago dancing in the modern theatre was conceived as a sort of interlude, a pleasant filler, far removed from a living rapprochement with drama. It was in 1898, while studying Gluck's music, that I seemed to have discovered the bridge that would restore the dance to its true sphere. Gluck better than anyone else understood the Greek Chorus, its rhythm, the grave beauty of its movements, the great impersonality of its soul, stirred, but never despairing.

I studied the movements for choruses and dances in the works of Gluck with the desire to draw the movements of dancing nearer to the intent of the Chorus in a tragedy. It has been objected that this was never Gluck's intention. I differ from that opinion. Gluck often spoke in passionate terms of sincere movements, of true gesture. He pleaded for nature, and though he wrote for the ballets of his day, I am sure it was the gracious image of bodies moving freely, of garments blown about by the wind, that inspired him. He knew the Greek vases: he must have been influenced by their running, leaping figures. And so, in dancing the choruses and dances of

Orpheus, I do not try to represent Orpheus or Eurydice, but the plastic movements of the Chorus, the tragic Chorus.

(1915)

Pp. 84-85.

086-087. THE GREEK THEATRE (1915) [ ГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР ]  
THE GREEK THEATRE

THE GREEK theatre was built not for the audience, but for the artist, with whom the audience was only too pleased to collaborate. The Greek theatre, moreover, represented a collaboration between the architect, the dramatist and the theatre artist.

The architect said to the dramatist, "What form of theatre do you wish for your work?" and the dramatist replied, "That form in which the greatest number of people can see, hear and feel at the same moment with the same intensity and equal proportions."

The architect said to the dancer, "What form?" and the dancer, spreading his arms in a great circle, replied "That form which enables me to take a vast audience into my arms - the form of theatre in which all the people sitting there will feel the significance of a simple gesture in equal vision of form and proportion - a form of theatre in which my magnetic force can go forth from me covering the people in uninterrupted rays as the sun's light covers the earth."

And to the actor: "What form of theatre?" The actor replied: "That form in which a simple tone of my voice, going on the natural currents of its sound waves, will stir the hearts of a vast multitude sitting before me in places one not more fortunate than the others; in which the emotion I give will flow from one to another - infectious, all-compelling waves of emotion going from me to them and returning to me."

And so was the Greek theatre built. There were no "boxes," no gallery, no balconies, no parquette. The Greek was essentially a democratic theatre. As artists are the priests of a religion, so all people before a great art manifestation should be equal.

Greek tragedy sprang from the dancing and singing of the first Greek Chorus. Dancing has gone a long way astray. She must return to her original place - hand in hand with the Muses encircling Apollo. She must become again the primitive Chorus, and the drama will be reborn from her

inspiration. Then she will again take her place as the sister art of tragedy, she will spring from music - the great, impersonal, eternal and divine wellspring of art. 1915.  
Pp. 86-87.

088-089. EDUCATION AND THE DANCE [ ОБРАЗОВАНИЕ И ТАНЕЦ ]  
EDUCATION AND THE DANCE

THE SCHOOL of the dance should have two aims or visions. One of these is of the earth and the other is of production. In forming my school I had primarily in mind the aim to contribute this most important discovery to the education of the child - not to a particular group of children but to all the children in the world: the dance is the most natural and beautiful aid to the development of the growing child in its constant movement. And only that education is right which includes the dance.

When I founded my first school in 1905 I was only twenty-two years old. The basic reason for my putting in my whole capital, the first fruits of my success, and of sacrificing my personal career at that time, was a feeling of compassion for the misunderstanding and the torture that the average child goes through in the name of modern education. My primary reason for founding this school was not, as people seem to think, to train children for the theatre. Instead, while I myself was till almost a child, I was dreaming of educating and forming around me young disciples who would be inspired by my idea, living with me day by day and later helping to give to every child in the world the art that I had given them. For every child that is born in civilization has the right to a heritage of beauty.

My theories soon bore fruit. Within two years the school transformed insignificant, sickly and badly formed children into frescoes that out-rivalled the loveliness of Donatello or Luca della Robbia. There is no more simple and direct means to give art to the people - to give a conception of art to the working man - than to transform his own children into living works of art. The children of my school at an early age learned to sing the chorals of Mendelssohn, Mozart, Bach and the songs of Schubert; for every child, no matter of what class, if he sings and moves to this music will penetrate the spiritual message of the great masters.

And so the first great aim of my school was social and educational. But I succeeded so well in giving this expression to the children that the bourgeois hailed them as phenomena, and were willing to pay large sums to put them on the stage and stare at them through opera glasses. How many times have I come out after a performance and explained: "These dancing children whom I have formed in my school are not performing as theatre artist. I bring them before you simply to show what can be accomplished with every child. Now give me the means to work this experiment in a greater field, and I will further prove that the beauty which you applaud to-night can be the natural expression of every child in the world."

But in order to carry out such a vast project it was necessary to have the supervision and aid of a government. Having appealed in vain to all the governments of Europe and America, I accepted an invitation from the Soviet Government to found a school in Moscow.  
Pp. 88-89.

090-091. TERPSICHORE (1909) [ ТЕРПСИХОРА ]  
TERPSICHORE

WHAT must we do to bring Terpsichore back amongst us again? We must recover: 1. the ideal beauty of the human form; and 2. the movement which is the expression of this form.

All my research and study in the field of the dance have been founded on these two principles.

Always the lines of a form truly beautiful suggest movement, even in repose. And always the lines that are truly beautiful in movement suggest repose, even in the swiftest flight. It is this quality of repose in movement that gives to movements their eternal element.

All movement on earth is governed by the law of gravitation, by attraction and repulsion, resistance and yielding; it is that which makes up the rhythm of the dance.

To discover this rhythm, we must listen to the pulsations of the earth. The great composers - Bach, Beethoven, Wagner - have in their works combined with absolute perfection terrestrial and human rhythm. And that is why I have taken as a guide the rhythms of the great Masters; not because I thought I could express the



beauty of their works, but because, in surrendering my body unresistingly to their rhythms I have hoped to recover the natural cadences of human movements which have been lost for centuries.

There are documents wherein the two beauties are fixed in a perfect state - the ideal beauty of the human form and the ideal beauty of movement; these are the Greek vases collected in museums.

In the thousands and thousands of figures which I have studied on these vases, I have always found an undulating line as the point of departure. Every movement, even in repose, contains the quality of fecundity, possesses the power to give birth to another movement.

With the exception of some grotesque figures, or those dating from a poorer era, I have not found, for example, a single drawing in which the foot is raised to a line perpendicular to the body. Even on the vases with figures expressing Bacchic frenzy, this movement is unknown. That is because it expresses a "stop"; one knows that it cannot continue, that it can only be its own end.

On the other hand, in the leaping figures with bent knees, one senses that the movement goes on: there is in this movement an eternal element - one which follows the undulating line of the great forces of Nature, on which I have based all the movements of my dance. That is but one example, but one finds in thousands of figures the same principle.

One of the commonest figures in the Bacchic dances is that with the head turned backward. In this movement one senses immediately the Bacchic frenzy possessing the entire body. The motive underlying this gesture is in all nature. The animals, in Bacchic movement, turn back the head: in tropic countries, at night, the elephants turn their heads; dogs baying at the moon, lions, tigers. It is the universal Dionysiac movement. The waves of the ocean form this line under a storm, the trees in a tempest.

(1909)

Pp. 90-91.

092-096. THE DANCE OF THE GREEKS [ ТАНЕЦ ГРЕКОВ ]  
THE DANCE OF THE GREEKS

THE ONLY way to accomplish a re-birth of the dance is to restore it to its original place. To know the true place of the dance it is necessary to study history.

The oldest of the dances that were an art were those of Asia, and of Egypt - which influenced the Greek dance. But those earlier dances were not of our race; it is to Greece that we must turn, because all our dancing goes back to Greece. What, then, was the Greek dance?

For centuries before Aeschylus the people danced. They danced together and expressed thus their collective emotion, joyous, warlike, or sorrowing. It was out of this dance of the people that the Chorus developed, and the Chorus was the real beginning of tragedy.

There was later added to the Chorus the first actor. This actor recounted the incident, expressed the special feeling which the drama aroused in him; while the Chorus danced and sang as before, remaining on a plane above the drama.

Aeschylus added to this spectacle one or two actors. But the Chorus remained, for him, the soul of the tragedy. The actors represented only an incidental recital, details of the action, while the Chorus soared far above men's actions. Entering at the most poignant moment of emotional tension, it brought a lyric exaltation, the eternal and divine point of view. Deepest soul of Tragedy: the Chorus was Wisdom or Reason or Joy or Sorrow eternal.

But Sophocles, by increasing the number of actors lessened the role played by the Chorus. Euripides in turn increased the number of characters and thus further decreased the importance of the Chorus. Still, in the *Bacchae*, at the highest point touched in tragedy, it is still the Chorus which, with the God Dionysus, is the Bacchic expression; whereas the characters are not the intoxication itself but only beings under the influence of that intoxication, moved by an emotion of which they cannot attain the essence.

After Euripides the decadence came quickly. The value of the Chorus was no longer recognized. The end came in Rome, when the Chorus was replaced by mere mimes. They even undertook to mime Oedipus! Tragedy was dead.

Later, much later, efforts were made to revive tragedy: efforts admirable for the sincerity and the spirit of those who made them; but certain fundamental errors gave false direction to them, and made the realizations imperfect. The most serious of these errors was the failure to understand this truth: Tragedy is incomplete without the Chorus.

It was the ancient tragedy that Monteverde and other artists of his time wished to re-create. Monteverde had

no intention of composing operas. "Opera" is a meaningless word. He intended to accomplish a renaissance of tragedy. But he made the error of giving the actors the task of expressing the soul of the music - a role reserved by the Greeks for the Chorus. This error was more firmly established by the followers of Monteverde. Thus the first steps in the Renaissance followed a path that led away from the true form of tragedy.

Gluck, finally, revolted. One may say that he found again the Chorus. He made it sing. But the opposition he met with cramped his genius. He lived in an artificial and affected era. In tragedy he forgot the drama and the actor.

Richard Wagner re-found the drama, but he mistook the role of the Chorus; or at least he transferred it to the characters. The drama lives in the fortunes of the characters: it is the weaknesses or the grandeur in the soul of Oedipus, and what happens to him, that interests us. Drama develops out of the reactions of the characters toward each other and under the action of Fate. But Wagner thought to lift the characters above the drama, to give them the role of the Chorus. Thus in the second act of Tristan and Isolde, Brangane, with her song that is too slow to be that of a protagonist in the drama, represents the Chorus. Tristan and Isolde, in their duet of love, become their own Chorus; because whenever two characters speak together even one word, they cease being the characters of the drama and become interpreters of the abstract, become the Chorus.

That brings us to modern times. We can understand now what we have lost and what we must find again.

How, today, shall we give back to the dance its original place? By identifying it again with the Chorus. It is necessary to give back the tragic Chorus to the dance, and to give back the dance to the other arts. The Chorus of tragedy is the true place of the dance. It is there that it must be, associated with tragedy and with the other arts. All the rest is decadence.

In the time of Sophocles dancing, poetry, music, dramaturgy and architecture formed one harmonious unity, as a single art manifested in different ways, truly one and the same thing. The association of tragic art and architecture was intimate, almost a fusion. All that went to complete a performance seemed shaped by the same law - that is, in the image of the ideal man or the man-god.

The characters and the Chorus, center of the drama, were the center of a harmonious ensemble, like the solar

plexus at the center of the man. Toward them everything converged; from them everything went out like rays from a light.

Often at an hour when Athens was scarcely yet awake, I have danced in the Theatre of Dionysus. I have sensed how everything there was shaped in accordance with this same harmony. My place in the theatre was the center of the orchestra, and the gestures of my arms, before me, traced the lines following the natural horizon once formed by the top of the rings of seats. Today this harmony is destroyed.

The arts that were then grouped around tragedy have become separated. Architecture has turned aside: the builders of modern theatres have followed personal plans, obedient to the commercial idea, and have put up buildings inconvenient for both public and actors.

The dance thought that it could live separately, by itself - and it has arrived at that anomalous thing, the ballet. In either theatre or music hall the ballet is without true significance, without any accord with art. Even if all the world danced, the ballet still would be a false thing, for in the ballet the dance aspires to be everything, to take the place of poetry and drama.

The proof that the dance cannot exist alone is that it finds recourse to pantomime. The pantomimists pretend to speak with gestures; they try to imitate language. Art is more natural; it does not imitate, it does not seek out equivalents, it does not pretend to speak - it has its own language.

The Greek music is lost, so that the poetic text of the Choruses is no more than an indication out of which the harmony is lacking. In our own times we have no music created for the dance. It is thought that the dance is unworthy of beautiful music, and it is therefore deprived of it. The great geniuses of music alone have had rhythm in their work. That is why I have danced to the rhythms of Bach and of Gluck, of Beethoven and of Chopin, of Schubert and of Wagner, because practically they alone have understood and have expressed the rhythm of the human body.

Wagner is the closest approach to a musician for the dance. But with him music absorbs everything. Certainly it is an offense artistically to dance to such music, but I have done it by necessity, because this music is awakening the dance that was dead, awakening rhythm. I have danced to it, driven by it as a leaf is driven before the wind.

After many years of study I have arrived at this conclusion: the natural rhythm of the human body and the rhythm of contemporary music are in complete disaccord; the simplest gesture fails to find in these notes a line which it can follow. But to the rhythm of the words of a Greek Chorus one dances easily. Just in hearing them one sees unfolding a frieze of sculptured figures in movement. The music of the Greeks must have accorded with the rhythms of these words. Ah, if it only could be recovered!

Today the theatre is divided into two halves, each ignoring and scornful of the other: the theatre of music and the theatre of the spoken word. Everything must be undone. The most beautiful dream is that of finding again the Greek theatre that is ideal for both spectators and actors. To bring to life again the ancient ideal! I do not mean to say, copy it, imitate it; but to breathe its life, to recreate it in one's self, with personal inspiration: to art from its beauty and then go toward the future. The subjects of the dramas can be modern. But to find again the ancient idea, and, by a miracle of love and devotion, to unite anew the arts and the artists!

To unite the arts around the Chorus, to give back to the dance its place as the Chorus, that is the ideal. When I have danced I have tried always to be the Chorus: I have been the Chorus of young girls hailing the return of the fleet, I have been the Chorus dancing the Pyrrhic Dance, or the Bacchic; I have never once danced a solo. The dance, again joined with poetry and with music, must become once more the tragic Chorus. That is its only and its true end. That is the only way for it to become again an art.

May the artists unite and accomplish this miracle of love!

Pp. 92-96.

097-098. YOUTH AND THE DANCE [ МОЛОДЕЖ И ТАНЕЦ ]  
YOUTH AND THE DANCE

THE CHILD is gloriously full of life. He leaps endlessly, filled with the intoxication of movement. He is a young animal, growing in the midst of a joyous exaltation, drawing in with the intensity of all his being the forces for his future life.

The growing of the child, and all his movements, bear witness to a harmonious rhythm expressing all growing

life. To "train" the child it is only necessary to understand that the surest road, and the most beautiful, is to surround his living with an atmosphere of graceful movement. From this early environment a deep love of beauty will naturally develop.

For an understanding of the dance, the activities of the child should be directed into the channels natural to the tastes and capacities of childhood. It is not necessary to ask of him great effort: let him breathe joyously, give free rein to his natural animation, having care only for the harmonious growth of his body. Above all do not force on him movements toward which his nature rebels, but only lead his spirit and his body into accord with the most noble movements and the most spiritual expressions of mankind. Then the body becomes a spirit whose gestures are its language, and the young soul opens out to light, beauty and everlasting love.

Let the child thrill to this quiet training, as to those artists whose human existence has ended but who have left an immortal music.

Let the child dance as a child: don't impose on him the attitudes and the gestures of an epoch which had nothing in common with simple living and true humanity - of the ballets of Louis XIV.

Let his dances express the soul of the child, at first in the beauty and the lack of self-consciousness that belong to babyhood, then in accord with youthfulness, then with adolescence. Don't teach young girls to imitate either nymphs or houris or courtesans, but make them dance like the vestals of ancient times, who consecrated themselves two thousand years ago.

Conserve to the adolescents their strength and their full-lived youth. Do not dress them in fantastic costumes, which make them look like clowns or languishing lovers. Rather let their dance be the reflection of the eternal ideal of glorious youth - youth's dreams and aspirations made living. Let their dance be born of joyousness and strength and courage. Let it breathe the holy spirit of sacrifice of the young soldier!

And when they become embodiments of the modern vestals, they will be transformed: women in love with love and with the joy of motherhood. At this moment their dance, completed and distinctive, will be the most beautiful of all.

Yes, let us admire the natural dance of the young women and the young men, their transformation, under their pulsating rhythm - in their dance that is perfect and

complete, containing all life and bringing the dancers close to the gods. The crowd will follow their steps, will watch their attitudes, becoming one with them in a perfect harmony, combining, on their side, the most noble expression of human life and the clear call of divinity.

When that day dawns, that day of final happiness, we shall know the fulfillment of the sublime rhythms of Beethoven's Symphonies.

Pp. 97-98.

099-100. DEPTH [ ГЛУБИНА ]

DEPTH

THE TRUE dance is an expression of serenity; it is controlled by the profound rhythm of inner emotion. Emotion does not reach the moment of frenzy out of a spurt of action; it broods first, it sleeps like the life in the seed, and it unfolds with a gentle slowness. The Greeks understood the continuing beauty of a movement that mounted, that spread, that ended with a promise of re-birth. The Dance - it is the rhythm of all that dies in order to live again; it is the eternal rising of the sun.

It is not for us to arrive at knowledge; we know, as we love, by instinct, faith, emotion.

Emotion works like a motor. It must be warmed up to run well, and the heat does not develop immediately; it is progressive. The dance follows the same law of development, of progression. The true dancer, like every true artist, stands before Beauty in a state of complete suspense; he opens the way to his soul and his "genius", and he lets himself be swayed by them as the trees abandon themselves to the winds. He darts with one slow movement and mounts from that gradually, following the rising curve of his inspiration, up to those gestures that exteriorize his fullness of feeling, spreading ever wider the impulse that has swayed him, fixing it in another expression.

The movements should follow the rhythm of the waves: the rhythm that rises, penetrates, holding in itself the impulse and the after-movement; call and response, bound endlessly in one cadence.

Our modern dances know nothing of this first law of harmony. Their movements are choppy, end-stopped, abrupt. They lack the continuing beauty of the curve. They are satisfied with being the points of angles which spur on

the nerves. The music of today, too, only makes the nerves dance. Deep emotion, spiritual gravity, are entirely lacking. We dance with the jerky gestures of puppets. We do not know how to get down to the depths, to lose ourselves in an inner self, how to develop our visions into the harmonies that attend our dreams.

We are always in paroxysms. We walk angularly. We rain ourselves always to hold a balance between points. We are ignorant of the repose of a descent, and the comfort of breathing, of mounting again, skimming, returning, like a bird, to rest. The bird never struggles. The dancer ought to be light as a flame. Even violence is the greater when it is restrained: one gesture that has grown slowly out of that reserve is worth many thousands that struggle and cut each other off.

Pp. 99-100.

101-104. THE GREAT SOURCE (1913) [ ВЕЛИКИЙ ИСТОЧНИК ]  
THE GREAT SOURCE

THERE was a time when I filled many notebooks with notes arid observations, when I burned with apostolic fire for my art, and gave myself up to deep convictions and naive daring. At that time I wanted to make over human life, down to its least details of costume, of morals, of way of living. But that was ten years ago. I have had, since, the leisure to discover the vanity of those noble ambitions, and I am satisfied now with the joys of my work, preoccupied by my art itself.

One explains the dance better by dancing than by publishing commentaries and treatises. An art should be able to do without all that, moreover; its truth will blaze forth spontaneously if it is really beautiful.

And so, I do not wish to spin theories or put down a set of principles. But I may perhaps say, without being accused of preaching, what has always been my underlying thought about the dance.

For me the dance is not only the art that gives expression to the human soul through movement, but also the foundation of a complete conception of life, more free, more harmonious, more natural. It is not, as is too generally believed, a composition of steps, arbitrary and growing out of mechanical combinations - which even if they serve well as technical exercises cannot pretend that they constitute an art. This is the means, not the end.



I have studied thoroughly the represented figures of all ages and of all the great master-artists, and I have never yet seen one shown walking on the points of the toes or raising the leg to the height of the head. These ugly and false positions do not at all express that state of Dionysiac abandon which the dancer must know. True movements, moreover, are not invented; they are discovered - just as in music one does not invent harmonies but only discovers them.

The great and the only principle on which I feel myself justified in leaning, is a constant, absolute and universal unity between form and movement; a rhythmic unity which runs through all the manifestations of Nature. The waters, the winds, the plants, living creatures, the particles of matter itself obey this controlling rhythm of which the characteristic line is the wave. In nothing does Nature suggest jumps and breaks; there is between all the conditions of life a continuity or flow which the dancer must respect in his art, or else become a mannequin - outside Nature and without true beauty.

To seek in Nature the most beautiful forms and to discover the movement which expresses the soul of those forms, that is the task of the dancer. Like the sculptor, with whom he has so much in common, the dancer should draw his inspiration from Nature alone. Rodin wrote: "In sculpture it is not necessary to copy the works of antiquity. One must rather observe the works of Nature first, and then see in the works of the ancient sculptors only the way in which Nature has been interpreted."

Rodin is right; and in my art I have not at all copied, as is believed, figures from Greek vases, friezes or paintings. I have learned from them how to study Nature, and when certain of my movements recall gestures seen on the works of art, it is only because they likewise are taken from the great natural source.

I am inspired by the movement of the trees, the waves, the snows, by the connection between passion and the storm, between the breeze and gentleness, and so on. And I always put into my movements a little of that divine continuity which gives to all of Nature its beauty and life.

That is not saying that it is enough just to wave the arms and legs, in order to have a natural dance. In art the simple works are those which have cost the most in the effort for synthesis, of observation and of creation; and all the greatest masters know what is the cost of true

accord with the great and unrivalled model that is Nature.

Since I was a child I have spent twenty years of incessant labor in the service of my art, a large part of that time being devoted to technical training - which I am sometimes accused of lacking. That is because, I repeat, technique is not an end but only a means.

The dance, in my opinion, has for its purpose the expression of the most noble and the most profound feelings of the human soul: those which rise from the gods in us, Apollo, Pan, Bacchus, Aphrodite. The dance must implant in our lives a harmony that is glowing and pulsing. To see in the dance only a frivolous or pleasant diversion is to degrade it.

There are continual reactions of the body and the spirit which the ancients did not neglect, but which we too often have misunderstood. Plato danced, as did the magistrates and the officers in the ancient republics; this custom gave to their thoughts a grace and a balance which have immortalized them. That is only natural: the attitude we assume affects our soul; a simple turning backward of the head, made with passion, sends a Bacchic frenzy running through us, of joy or heroism or desire. All gestures thus give rise to an inner response, and similarly they have the power to express directly every possible state of the feelings or thought.

Every movement that can be danced on the seashore, without being in harmony with the rhythm of the waves, every movement that can be danced in the forest without being in harmony with the swaying of the branches, every movement that one can dance nude, in the sunshine, in the open country, without being in harmony with the life and the solitude of the landscape - every such movement is false, in that it is out of tune in the midst of Nature's harmonious lines. That is why the dancer should above all else choose movements that express the strength, health, nobility, ease and serenity of living things.

(1913)

Pp. 101-104.

105-106. RICHARD WAGNER (1921) [ РИХАРД ВАГНЕР ]  
RICHARD WAGNER

It seems to me that the compositions of Wagner cannot be considered as the work of one artist or as the expression of one country. They are rather the entire revolt and all

the feeling of an epoch, expressed through the medium of Richard Wagner.

That is why it seems so petty to have wished to abandon this music during the war; for the work of Wagner flows through every drop of blood in every artist of the world, and his mighty rhythm has become part of every heart-beat of each one of us. For Wagner is more than an artist: he is the glorious far-seeing prophet, liberator of the art of the future. It is he who will give birth to the new union of the arts, the rebirth of the theatre, tragedy and the dance as one.

He was the first to conceive of the dance as born of music. This is my conception of the dance also, and for it I strive in the work of my school. For in the depths of every musical theme of Wagner, dances will be found: monumental sculpture, movement which only demands release and life.

It is of this music that critics are wont to say, "It is not written for the dance"; but it is from this music that the dance, so long lifeless in the embryo, is being born again. In comparison with this new-born dance, the posed attitudes of the dancers of the Opera appear to us like the figures in the wax-works museums.

The theatre will live again in all its glory only when the dance once more takes its true place, as an integral and inevitable part of tragedy. It is because I believe this that I have dared to dance to the music of Wagner - yes, that I have raised my hands, vibrant with ecstasy, to the harmonious chords of Parsifal.

Do you understand the gigantic task that is imposed on us, before we can wrench from this music the torrential movement that must come - the glorious child-birth of the Dance?

1921.

Pp. 105-106.

107-108. A LETTER TO THE PUPILS (1919) [ ПИСЬМО К УЧЕНИЦАМ ]

A LETTER TO THE PUPILS

Please don't let any one persuade you to try to dance to Debussy. It is only the music of the Senses and has no message to the Spirit. And then the gesture of Debussy is all inward - and has no outward or upward. I want you to dance only that music which goes from the soul in mounting circles. Why not study the Suite in Re of Bach?

Do you remember my dancing it? Please also continue always your studies of the Beethoven Seventh and the Schubert Seventh, and why not dance with Copeland the seven Minuets of Beethoven that we studied in Fourth Avenue? And the Symphony in G of Mozart. And there is a whole world of Mozart that you might study.

Plunge your soul in divine unconscious Giving deep within it, until it gives to your soul its Secret. That is how I have always tried to express music. My soul should become one with it, and the dance born from that embrace. Music has been in all my life the great Inspiration and will be perhaps some day the Consolation, for I have gone through such terrible years. No one has understood since I lost Deirdre and Patrick how pain has caused me at times to live almost in a delirium. In fact my poor brain has more often been crazed than any one can know. Sometimes quite recently I feel as if I were awakening from a long fever. When you think of these years, think of the Funeral March of Schubert, the Ave Maria, the Redemption, and forget the times when my poor distracted soul trying to escape from suffering may well have given you all the appearance of madness.

I have reached such high peaks flooded with light, but my soul had no strength to live there - and no one has realized the horrible torture from which I have tried to escape. Some day if you understand sorrow you will understand too all I have lived through, and then you will only think of the light towards which I have pointed and you will know the real Isadora is there. In the meantime work and create Beauty and Harmony. The poor world has need of it, and with your six spirits going with one will, you can create Beauty and Inspiration for a new Life.

I am so happy that you are working and that you love it. Nourish your spirits from Plato and Dante, from Goethe and Schiller, Shakespeare and Nietzsche (don't forget that the Birth of Tragedy and the Spirit of Music are my Bible), and with these to guide you, and the greatest music, you may go far.

Dear children, I take you all in my arms. And here is a kiss for Anna, and here one for Therese, and one for Irma, and here is a kiss for Gretel and one for little Erika - and a kiss for you, dearest Lisel. Let us pray that this separation will only bring us nearer and closer in a higher communion - and soon we will all dance together a Reigen. All my love.

(1918 or 1919)

109-115. MOSCOW IMPRESSIONS (1921-1927) [ МОСКОВСКИЕ  
ВПЕЧАТЛЕНИЯ ]  
MOSCOW IMPRESSIONS

(These letters about her attempt to found a school of the dance under the Communist State in Russia are grouped to indicate I. D.'s enthusiasm, her planning, her methods of teaching, and the final discouragements she met. The first is an open letter to the English press; it exists in her own handwriting - so that no one need be tempted to think that it was put out by the Soviet publicity offices. The second is unaddressed; the third a letter in French beginning Cher Camarade; the fourth to Augustin Duncan; the others apparently to Soviet officials.)

[Letter to the English press]

THIS coming to Russia is a tremendous experience, and I would not have missed it for anything. Here at last is a frame mighty enough to work in, and for the first time in my life I feel that I can stretch out my arms and breathe. Here one feels that perhaps for the second time in the world's history a great force has arisen to give capitalism, which stands for monstrous greed and villainy, one great blow. The dragon, man-eating, labor exploiting, has here received his death stroke. What matters it that in his final throes he has cast destruction about him? The valiant hero who smote him still lives, though enfeebled from the deadly struggle, and from him will be born a new world.

A new world, a newly created mankind; the destruction of the old world of class injustice, and the creation of the new world of equal opportunity. That is the work one is viewing here, and for this work it fills my soul with joy and pride that I am called upon to assist in its first steps, in the teaching of the children. A great school of new beings who will be worthy the ideals of the new world. A community of boys and girls to live in a great school, to form the future men and maidens who will be the upholders of Communism - future idealists.

Relegated to the past is the old ideal of youth, with its limited prize of monogamistic love and its narrow ideal of family life as the goal of existence. The future love will be not "my family" but "all humanity", not "my children" but "all children", not "my country" but "all peoples".

I salute the birth of the future community of International love.

[Letter unaddressed]

Moscow is certainly one of the most interesting if not the most interesting center of the world today. Yes, despite the hardship and suffering, here is a source. I would rather be here today than in any so-called prosperous city, and the suffering I observe seems to me at least a more beautiful expression than the new-rich and the munition-proprietors, smug and overfed, riding about in automobiles in search of pleasure, which they seldom find. Let them come here to feed the Volga district - they might find happiness by reflection.

I predict that Moscow will soon be the most sought out city, a sort of spiritual Klondike. Tired artists, idealists, searchers after truth, will all be flocking here to this great well-spring of spiritual enlightenment for mankind. For my part, that art with which I was born and which I know all the children of the world are in need of, I hope to give here, to these children who are suffering from the want of all material things. I will give them this great Spiritual treasure of my art, not served up in copies and caricatures that have been made of it, paralysed by theories and killed by systems - Dalcroze and others - but this art spontaneous and true, as God gave it to me, as Walt Whitman said, "for reasons".

[Letter Cher Camarade]

The magnificent idea of giving music for the people - are we going to see that dropped? I have seen the people here listening to music only in the churches, and there the music is very beautiful, but mixed with such a large portion of shallow superstition that it is more harmful than good. Why not have a great theatre where the people can enter freely, as in a church, without tickets, at least on Sunday afternoons and evenings; where one could give successively the symphonies of Beethoven, the music of Wagner, Bach, Schubert, etc., and where all the children can dance?

[Letter to Augustin Duncan]

I am hard at work here at present, all day, selecting talented children from the hundreds and hundreds that apply. It looks as if all the children in Russia wanted to come to this school, and it is very touching to see the eagerness of these children, and their desire to learn something beautiful. I think that at last we have the promised school. I am giving a performance on the 7th

of November, at the Grand Opera House, for an audience of Communists: Tchaikowsky's Sixth Symphony and Marche Slav. Conditions have changed here; all places in the theatres are now paid for. Mine will be the only performance that is given this winter free for the people. I have been here three months; we have already a school with two studios, a rose-colored one and a blue one - the curtains of which I brought from Paris. We have beds for a hundred children, and in the neighborhood a great salle where I will teach five hundred children each day....

The streets of Moscow are the picture of the song of the "Open Road" of Walt Whitman. He was the first Bolshevik. I am never tired of the crowds in the streets. A painter would find great opportunities here - life and color on a big scale. Steichen would be wild with joy. You should tell him to come here....

The theatre life in Moscow is most progressive and intense. There are two or three Art theatres, with such futuristic ideas that Stanislavsky seems quite old-fashioned, but he is still the greatest artist of all. Thursday night we saw Oscar Wilde's Salome in the Kamerny Theatre, where they believe that every actor should be dancer, singer, pantomimist. They have a symphony orchestra, and dance, sing, declaim, all in one. The effect is somewhat Chinese, only without the Chinese imagination. Fine color, form, wonderful light effects, some beautiful bodies; the only criticism I could make is a lack of subtlety and imagination, and everything coming more from the outside than within. Also a contradiction between symbolic gesture and at other moments a complete realism - as when Salome wipes the floor with the head of John the Baptist. I decided that they did not quite know whether they were symbolists or realists, but I admired the tremendous amount of work and care they evidently put into it. It is a wonderful architectural theatre, built on the same scale as Bayreuth.... But I do not approve of the custom here of non-applauding public; it makes too great a division between the actors and public. I think, on the contrary, one should work toward a theatre in which the public would take part more and more in the performance, even in eventual responses, singing of choruses, etc. The public here seems quite dead, and in the different concerts I have gone to, I look in vain for the great enthusiastic public of before the war. Enthusiasm of the public is necessary to give life to the artist.

We have already six American pupils, three English and two French, so you see the school is international.

[Letter to Soviet officials]

This summer the children of my school who have lived and studied here for three years, under the most difficult circumstances, enduring cheerfully a life of hardship, held a meeting together and decided that in spite of the fact that they had no material wealth of any sort, they felt the need to give their art to others. They decided that they would call a meeting of a thousand children of workers and teach them the Art which had given themselves a new life of beauty.

A meeting took place in the Great Sports Ground of the Red Stadium, at whose head is the Comrade Podvoisky. With the help of Comrade Podvoisky classes were organized and every afternoon of the last three months of this summer our brave little class of forty have taught hundreds of children to dance.

Children who came to the first meeting pale and weak, who could at first hardly walk or skip or raise their arms to the sky, have become transformed under the influence of the air, the sunshine, the music and the joy of dancing taught them by our young pioneers. Their costume is a simple tunic without sleeves and reaching only to the knees.

Movement is a language as powerful and expressive as words. I could not explain my lessons in words to these children, but I spoke to them by the language of movements, and they, by their responsive movement, showed me that they understood.

"Children, place your hands here, as I do, on your breast, feel the life within you; this movement means MAN - and the children answered in chorus, 'Chelovek'; and now, raise the arms slowly upwards and outwards towards the heavens, this movement means UNIVERSE; - the children chorused, 'Vselennaya'. Let your hands fall slowly downwards to the EARTH - and the chorus responded 'Zemlia.' Now, stretch your hands towards me in love, this means COMRADE - chorus, 'Tovarisch'."

I watched these hundreds of children dancing. Sometimes they resembled a field of red poppies swaying in the wind, at other times, seeing them rushing forward together, one perceived that they were a horde of young warriors and Amazons, ready to do battle for the ideals of the New World.

But the best of all was the enthusiasm and happiness of the children themselves - how they loved to throw



themselves heart and soul into beautiful movement; and when song was added to the dancing, it seemed that their entire being was lifted in exaltation of the complete and joyous rhythms of youth.

I would respectfully call to your notice that my school is the only artistic effort formed during Communism that has constantly, through me and through my pupils, awakened in all the towns of Russia the heartfelt, genuine enthusiasm of the Workers, of their wives and of their children. I danced alone, and afterwards with my pupils, for the miners in Baku in their own theatres and for their children; for Communists throughout all the theatres of Russia, and for the children of Lenn Staat outside of Kief, not once but many times, gratuitously; and during that time I was paying my own expenses from my private bank account, drawn from the sale of my property in France.

I was forced to leave this School from lack of any support whatever from the Soviet Government, while I saw other schools that had raised no enthusiasm among the workers and whose tendencies were frankly unhealthy and decadent, supported by the same Government that had refused me aid for my work.

When the children of my School danced before the Workers, they arose and shouted with joy, and why? Because they themselves were the children of workers and because I had taught them to express, in simple and natural movements, the heroic struggles and ideals which were nascent in their blood. Therefore every worker could understand their Art, and the proof is that my school, now dancing in China, is at once understood and acclaimed by the Chinese workers. They have expressed a wish to have this dancing taught to their children.

The letter about this is the first word I have heard from the school for six months, and the first knowledge I have had that they are in China. I wish to protest that this School which I formed at the sacrifice of my fortune and person, and for which I had become naturally boycotted by all my former friends and audiences in Europe, should be allowed to pass from my control and into the hands of private speculation. Those sacrifices that I made, I made gladly for the cause of the people; but when it comes to the exploitation of my work by private organization without so much as asking my advice - I must protest! This is an exploitation of my art which I would not have expected, considering the primary object of my visit to Russia was to escape from just such

exploitation of Art, which Soviet Russia condemned Europe for in 1921.

The Camerade Lunacharsky wrote of my school: "Isadora Duncan wanted to give a natural and beautiful education to every child. The Bourgeois society, however, did not understand this and put her pupils on the stage to exploit them for money. We will know how to act differently".

I ask when?  
1921-1927.  
Pp. 109-115.

116-120. REFLECTIONS, AFTER MOSCOW (1927) [ РАЗМЫШЛЕНИЯ,  
ПОСЛЕ МОСКВЫ ]  
REFLECTIONS, AFTER MOSCOW

YOU ASK me to give my impressions of Soviet Russia. You will readily understand that not all the people living in Russia see alike the events there taking place. The avowed Communists, those who go to the extreme of wanting to see equal opportunity and happiness for all, actually do see the door open to the workers of the future; whereas the bourgeois, having in the past lived in a selfish security and comfort, can see and only want to see in these same changes what they call "the end of Russia".

Always great artists have had this dream: to create their art for all humanity, for the people. Unfortunately, for those of our time this dream cannot become reality, because in every country where it might be realized, they have before them always the same public that which is able to pay the demanded price for good seats. All the students and the poorer people - those whose spirit urges them toward the beautiful - are deprived almost entirely of the artist's work; or else, if occasionally they do enjoy it, they are obliged to sit in "nigger heaven", where usually the acoustics are very bad and the view of the stage distorted.

I have always worried over this condition. That is why, hoping to see my dream finally become reality, I turned toward Russia, when the Soviet Government announced that it was going to open the theatre to all the people.

In 1905 in Berlin I had already tried the experiment of giving recitals for the workingmen. These occasions had been quite successful. I had found among those simple people a touching appreciation, which proved that I had

brought into their lives a fresh experience of light and beauty.

It was then that I founded in Berlin a school, free to the children of working people. My plan was to develop a small group who would later become the teachers of the boys and girls of the working class.

No government recognized the value of my school, or the beauty of my idea. Even my pupils after a while were so transformed by the training I gave them that they came to consider themselves talented artists, so that they forgot their mission and left the group, to follow impresarios who were ready to exploit them and to take them on recital tours through all the world.

After fifteen years of work and care, I found that I must begin my task all over again. One young girl only was faithful to me, preferring to be true to the trust I had put in her. She followed me to Moscow, where she is now, directing my workers' school.

People have never understood my true aim. They have thought that I wished to form a troupe of dancers to perform in the theatre. Certainly nothing was farther from my thoughts. Far from wishing to develop theatre dancers, I have only hoped to train in my school numbers of children who through dance, music, poetry and song would express the feelings of the people, with grace and beauty.

Alas! It took only too short a time to learn that I could not carry out this work unaided; I must find a government enlightened enough to support it. I went successively to America, to France, to England, to Greece - and no one of these countries would give me aid. It was only natural that I should turn to the Soviets, when they announced the plan of making the theatre free to all. Was not that my only way, my unique opportunity to bring my school into existence?

In 1921 I believed that my dream had actually taken form, for on arriving in Moscow I found the theatres really open to all, and filled with workers at every performance. On my part, I gave several recitals before thousands of poor people. I had the joy of absolute expression. For the first time in my artistic career, it seemed to me that the horizon was widened.

This hope did not last long, since in 1922, with the change in political control, all the artists' dreams of giving art without charge to the workers faded away. The theatre became again a commercial enterprise. While the concerts had been free, many artists complained that the

workers did not understand the works of Beethoven, and that not understanding them they were incapable of listening to them quietly. This was caused entirely by the too abrupt change from a life of hard labor to the highest summits of art. To develop the taste of the working people, it is necessary to begin at the beginning - that is, with the children.

The children of my school, four or five years old, in learning to move in harmony with the rhythms of Schubert or of Mozart, or in the minuets of Beethoven, acquire gradually and without effort a taste for this music; and with natural instinct they learn to discern the difference between superior music and poor music.

They are taken often, moreover, to visit the museums, and helped by explanations they understand very quickly the nobility of Egyptian, Greek or modern sculpture. Invariably, upon their return to the school, they try to re-create the different movements of the sculptured figures, and often they find something very beautiful in this way. Thanks to this daily training, the humble children of the workers become themselves works of art which their parents can understand, and through whom they may come to know and to love what is beauty and grace - in a word, the experience of art.

Education of the young is the only way to bring taste and understanding to the working class. It is one of the great truths that what it is impossible to teach the child through words will be learned easily through the language of movement. The pedagogues have rarely understood the necessity of training the body of the child. German and Swedish gymnastics have in view only the development of the muscles; they neglect the proper correlation of spirit and body. I have taken as a foundation for my teaching that a child should never be given a movement that would not at the same time be an expression of the soul. A child ought to dance as naturally as a plant grows. An inner force ought to come to the surface and find expression. But in modern gymnastics it is the other way round: a force from the outside directs the movements under control of the will. Every animal in nature moves in harmony with the universal rhythm. It is only the child of man that finds itself controlled by unnatural movements.

Since the founding of my school in 1905, there have been formed, all over the world, thousands of schools which have copied - or thought they copied - my system. They all have made one fundamental mistake: I have no system.

My only purpose and my only effort have been to lead the child each day to grow and to move according to an inner impulse; that is, in accordance with Nature. But all these schools have made the same mistake of dissecting the child's movements, and laying them out in geometric patterns, instead of letting all the natural grace and loveliness come to expression.

No art antique or modern has been able to reveal all that man can be when inspired by his highest aspirations, in terms of movement. William Blake alone has given an indication of it. Nietzsche had a vision of it, for he called on all humanity in the strophes of Beethoven's Fifth Symphony. Nevertheless, this vision is not impossible to realize, for I have seen the little children of my school, under the spell of music, drop all materiality and move with a beauty so pure that they attained the highest expression of human living. But to attain that height, the dance cannot be thought of as an amusement or as an exhibition on a stage before an audience avid of sensations. Until that day when the dance becomes the expression and the perfection of the crowd, it will be only a sort of gymnastic, a revelation of mediocrity.

At Moscow I worked during a whole summer with hundreds of workers' children. Their lessons were given in the open air. At the end of the season the results of the course were truly marvelous. From all parts of the city people came to see the children dance and sing. Alas, when winter came I was obliged to abandon the work, having no studio large enough, and above all having no way of providing adequate heat. It was sad to see the disappointment and despair of the children who had commenced to live a new and finer life in their dancing. Still, that which I did for Russia I am ready to begin doing again, for any other country whose government will give me the necessary aid.

The day is coming when a grand international school of children, where there will be a fairer conception of life, will open the doors of the future to a new humanity. This school that I have wanted to found for twenty years, I hope for with a confidence ever increasing.

1927.

Pp. 116-120.

121-127. DANCING IN RELATION TO RELIGION AND LOVE (1927)  
[ ТАНЕЦ В ОТНОШЕНИИ К РЕЛИГИИ И ЛЮБВИ ]  
DANCING IN RELATION TO RELIGION AND LOVE

SINCE the earliest days of man's civilization, since the first temple that he constructed, there has always been a God, a central figure in the temple. The pose of this God is also an expression of his being and might be called a dance.

In 1899 I first saw Eleonora Duse in London, playing in a thirdrate play called The Second Mrs. Tanqueray. The play goes through two acts of utter vulgarity and banality and I was shocked to see the divine Duse lending herself to such commonplace characterization. At the end of the third act, where Mrs. Tanqueray is driven to the wall by her enemies and, overcome with ennui, resolves to commit suicide, there was a moment when the Duse stood quite still, alone on the stage. Suddenly, without any special outward movement, she seemed to grow and grow until her head appeared to touch the roof of the theatre, like the moment when Demeter appeared before the house of Metaneira and disclosed herself as a Goddess. In that supreme gesture Duse was no longer the second Mrs. Tanqueray, but some wonderful goddess of all ages, and her growth before the eyes of the audience into that divine presence was one of the greatest artistic achievements I have ever witnessed. I remember that I went home dazed with the wonder of it. I said to myself, when I can come on the stage and stand as still as Eleonora Duse did tonight, and, at the same time, create that tremendous force of dynamic movement, then I shall be the greatest dancer in the world. At that point in The Second Mrs. Tanqueray, Duse's spirit rose to such exalted heights that she became a part of the movement of the spheres. This is the highest expression of religion in the dance: that a human being should no longer seem human but become transmuted into the movements of the stars.

In 100 A. D. there stood on one of the hills of Rome a school which was known as the Seminary of Dancing Priests of Rome. The boys were chosen from the most aristocratic families. More than that, they had to possess lineage which dated back many hundreds of years and upon which no stain had ever fallen. Although they were taught all the arts and philosophies, dancing was their chief expression. They would dance in the theatre at the four different seasons of the year Spring, Summer, Autumn and Winter. On these occasions they descended from their hill

to Rome, where they took part in ceremonies and danced before the people for the purification of those who beheld them. These boys danced with such happy ardor and such purity that their dance influenced and elevated their audience, acting like medicine upon sick souls. It is of such expression that I have dreamed.

It must always be kept in mind that there are two classes of dancing: the sacred and the profane. By profane, I do not mean sinful but simply that dancing which expresses the physical being and the joy of the senses, whereas sacred dancing expresses the aspirations of the spirit to transform itself into a higher sphere than the terrestrial. Very little is known in our day of the magic which resides in movement, and the potency of certain gestures. The number of physical movements that most people make through life is extremely limited. Having stifled and disciplined their movements in the first states of childhood, they resort to a set of habits seldom varied. So, too, their mental activities respond to set formulas, often repeated. With this repetition of physical and mental movements, they limit their expression until they become like actors who each night play the same role. With these few stereotyped gestures, their whole lives are passed without once suspecting the world of the dance which they are missing.

Nietzsche said, "Let that day be called lost on which I have not danced". The entire Zarathustra is filled with phrases about man in his dancing being.

I have always deplored the fact that I was forced to dance in a theatre where people paid for their seats; a theatre with its stupid boxlike stage handed down from the days of the Italian Guignol; and where the spectators' attitude is that of people who sit still and look but do not participate. Of course, in moments of great enthusiasm when the audience arises and applauds, they manifest a degree of dance participation. But I have dreamed of a more complete dance expression on the part of the audience, at a theatre in the form of an amphitheatre, where there would be no reason why, at certain times, the public should not arise and, by different gestures of dance, participate in my invocation. Something of this must have existed in the ancient cults of Apollo and Dionysus. Something of this still exists in the rituals of the Catholic church and also in the Greek church, where the congregation alternately rises, kneels and bows, in response to the invocations of the priest. I had always hoped that the

day would come when we could have such a temple where the public, participating in different ways with me in my dance, would arrive at a much fuller enjoyment than they ever will experience by simply sitting as spectators.

Scriabine, the Russian composer, whose premature death saddened the musical world, was one of the world's greatest poets and geniuses. He not only was a great composer, but had the vision of complete musical expression in form, color and movement. When I had the joy of meeting him in Moscow in 1912 and telling him my ideas for a school and temple, he told me that the ideal of his life was to build such a temple in India, where at the same time, with full orchestral harmonies, the audience would be bathed in colors. His ideas were so in accord with my visions that we confidently looked forward to going to India together and participating in the creation of this temple. Alas, the war and his early death cut this short. I do not know whether Scriabine has ever written anything definite about his plans for uniting color, light and movement in an apotheosis of beauty, but I am convinced that one day his genius will find its expression through some medium.

In childhood we feel the religious sense of movement poignantly, for the mind is not yet clouded with dogmas or creeds. Children give themselves up entirely to the celebration and worship of the unknown God, "Whatever gods may be". in fact a child can understand many things through the movement of its body which would be impossible for it to comprehend by the medium of the written or spoken word. Many profound secrets of the outer and inner meanings of Nature and natural forces can be given to the child through the dance. One of the first to understand this was Jean-Jacques Rousseau, who in his book *Emile, or the Education of the Child*, even went so far as to say that a child should not be taught to read or write until its twelfth year. Up to that time all of its knowledge should be gained through music and dancing. It is curious that although this, one of the greatest discourses upon the education of the child, was written over a hundred years ago, the most modern schools have not awakened to it yet and still torment the bodies of children, vainly striving to appeal to their immature intelligence through the medium of words which mean very little to children.

I have often had an example of this in teaching a child the meaning of a poem. A simple poem which I thought any child would understand, the child would learn by heart,



but when I would question it on the meaning of the different verses, the response would be a jumble of words of which it was incapable of comprehending the real significance. Then I would take the same poem and teach the child to dance it in gesture and emotional translation of movement, and I would have the pleasure of seeing the face of the child light up with understanding, and would know that he had actually learned through the movement of this poem what he was quite incapable of understanding from the words.

People have an entirely false conception of the importance of words in comparison with other modes of expression, just as potent as words. An entire audience of so called respectable people, who would leave the theatre if anyone appeared to blaspheme or to use indecent words, will sit through a performance in which someone makes indecent movements which, if translated into words, would make the audience rush from the theatre. A seemingly modest young girl would not think of addressing a young man in lines or spoken phrases which were indecent and yet the same girl will arise and dance these phrases with him in such dances as the Charleston and Black Bottom, while a negro orchestra is playing Shake that thing!

It is because of this that theatre censors have descended upon plays in New York and threatened to put their cast in jail for immoral propaganda, while in the music hall next door the movements of the dancers, if put into words, would be of such filth and immorality that it would be closed at once by the police. This is true because people have not learned that the expression of movement and of musical sounds is quite as clear to those who understand it as words are. To anyone who is as sensitive to movements as I am, nine-tenths of the movements that are made in the ordinary drawing room would be shocking, not because of their indecency but because of their indecent sterility. Therefore, I condemn the modern dances not so much for the indecency of their expression as because they are essentially sterile and futile. Young people who practice them for any length of time generally become as futile and frivolous as the movements they have been practicing, just as their minds would become if they were fed continually on a diet of penny novels and bad poems. I say it is of the utmost importance to a nation to train its children to the understanding and execution of movements of great heroic and spiritual beauty; to raise their many bans on the realization of sex, which is a fine thing in itself, and

to put these same prohibitions on the frivolous caricatures and symbols of sex which are found in such dances as the fox trot and Black Bottom.

If, twenty years ago, when I first pleaded with America to adopt my school and my theories of dancing in all the public schools, they had acceded to my request, this deplorable modern dancing, which has its roots in the ceremonies of African primitives, could never have become dominant. It is extraordinary that mothers who would be intensely shocked if their daughters should indulge in a real orgy (which, after all, might not be so hurtful to them - since a real orgy might, like a real storm, clear the atmosphere for purer things) - these mothers will look on with smiling complacency at their daughters indulging in licentious contortions upon a dance floor, before their very eyes.

When I was fifteen years old and I realized that there was no teacher in the world who could give me any help in my desire to be a dancer, because at that time the only school that existed was the ballet, I turned, as I had noticed all other artists except dancers do, to the study of nature. Is anything more marvellous or beautiful in nature than the study of the delicate love movements of plants? My imagination was first: captured by Shelley's wonderful poem *The Sensitive Plant*, and for my dances I studied the movements of the opening of flowers, and the flight of bees and the charming graces of pigeons and other birds. All of these seemed to be expressions of nature and of the love dance that runs through all life. I had read of the dance of the elephants in the moonlight and the dinosauric lifting of their trunks. The sudden reversal of the heads of the lions and tigers came to be associated in my mind with the tossing of the heads of the Bacchante. These are the noblest love motions in Nature, just as the wriggling from the waist downwards of such dancing as the Charleston is the most ignoble. In the practicing of the dance in its relation to love, we should practice those movements which are ennobling rather than those which defile the divine image of the naked human being. Often when people have questioned my morals, I have answered that I consider myself extremely moral because in all my relations I have only made movements which seem beautiful to me.

In the old Greek myths there was always the transformation of the god into some element to express his love-making. Zeus appeared to Semele as the lightning; to Danae in the form of a golden mist to

Europa in the form of a bull; to Leda as a white swan. These are really only symbols of the beautiful form and movement of all love. This is the real dance of love - that element which takes on all parts of nature and becomes, in turn, a cloud, a mist, a fire, a bull or a white swan. All lovers who glory in the real beauty of love know these forms. And what a mockery that it should have come about in our epoch that one of the most beautiful expressions of Bacchic and sensuous love that has ever been written (I refer to the Bacchanal of Wagner's Tannhauser) should be portrayed by three ballet dancers, in stiff skirts, standing on the tips of their toes in pink ballet slippers! I saw this when I arrived in Bayreuth in 1905.

People ask me, do you consider love-making an art and I would answer that not only love but every part of life should be practiced as an art. For we are no longer in the state of the primitive savage, but the whole expression of our life must be created through culture and the transformation of intuition and instinct into art.

1927.

Pp. 121-127.

128-144. FRAGMENTS AND THOUGHTS [ ФРАГМЕНТЫ И МЫСЛИ ]  
FRAGMENTS AND THOUGHTS  
THE ART OF THE DANCE  
ISADORA DUNCAN  
(1928)

Duncan, Isadora. The Art of the Dance. Fragments and Thoughts. Pp. 128-144.

Айседора Дункан. Искусство танца. Фрагменты и мысли.

<http://idvm.chat.ru/texts/bibe/duncan-art-of-dance-fragments-and-thoughts.htm#begin>

"FRAGMENTS AND THOUGHTS"

[Dec., 1906]

My dancing is to me an instinctive thing born with me. ... I have danced before the public. You call me a barefoot dancer. To me you might as well say a bare-headed or bare-handed dancer. I took off my clothes to dance because I felt the rhythm and freedom of my body better that way. In all ages when the dance was an art, the feet were left free as well as the rest of the body; also, whenever the dance has had an influence on the other

arts--as in the beautiful bas-reliefs of dancing figures of the Greeks, and the lovely dancing figures of the Italians. Even when a painter or sculptor draws or models a dancing figure today, he generally portrays it with light draperies and without shoes.

If you would think of this a bit you would see that the conception of a dancing figure as being in light drapery and without shoes is not mine especially, but simply the ideal dancing figure as thought of by all times. Then you would cease to use the title "barefoot dancer," which I confess I detest. P129

[Foreword for Crunewald School prospectus 1906]

To rediscover the beautiful, rhythmical motions of the human body, to call back to life again that ideal movement which should be in harmony with the highest physical type, and to awaken once more an art which has slept for two thousand years--these are the serious aims of the school. P132

[1921]

In dancing simply as dancing I am not interested. To me dancing must be the expression of life, not merely a series of gymnastic ticks or pretty movements. That is why I dislike the ordinary ballet dancing, which constrains people to adopt unnatural attitudes and cramps the free expression of their emotions. P135

Often I thought to myself, what a mistake to call me a dancer-- I am the magnetic center to convey the emotional expression of the Orchestra. From my soul sprang fiery rays to connect me with my trembling vibrating Orchestra. P138

[A letter published in the Progres d' Athenes in 1920]

In taking my soul back to the mystic sources of their rapture, I have, on my own part, found again the secret of Beauty that resides in that Holy of Holies. Out of that has come my dancing, neither Greek nor antique, but the spontaneous expression of my soul lifted up by beauty.

... I have never worn antique costumes or rich ones, because the dance is for me the expression of the body reflecting the soul in ecstasy.

Neither by gestures and attitudes nor by costumes and cunning draperies, but only in terms of the human body can the dance convey its message to humanity. Pp139-140

It is possible to dance in two ways:  
One can throw oneself into the spirit of the dance, and  
dance the thing itself: Dionysus.  
Or one can contemplate the spirit of the dance--and dance  
as one who relates a story: Apollo. P140

All promise for the future I see in a great school where  
children will learn to dance, to sing. to live for the  
Wisdom and the Beauty of the world. P140

That the child should understand Nature, it must dance  
according to Nature's rhythm. The great event of this era  
will be the awakening of the Dance as a noble art, sister  
to Music. The dance for two thousand years has been an  
art imprisoned. All my life I have been trying to break  
its chains, to open the gates and give it back its  
freedom. Once liberated, the dance will be the great  
inspirational force among the arts: sculpture, painting,  
architecture will find new wings, and tragedy will live  
again. P141

[A letter to a French Government official, appealing for  
a school.]

Schools have been established, in accordance with my  
ideas, in every country. ... Unfortunately these schools  
have adopted the letter of my teaching but not its  
spirit.

They copy the movements--but ignore the secret of the  
inner impulse. P141

To dance is to live. What I want is a school of life, for  
man's greatest riches are in his soul, in his  
imagination. There may be a life after this one, but I  
know not what we shall have there. This is what I do  
know: our riches here on earth are in our will, our inner  
life. P141

What is the first law for all art? ... I think simply this:  
"Look at Nature, study Nature, understand Nature--and  
then try to express Nature."

... "The dance is the movements of the human body in  
harmony with the movements of the earth; and if it does  
not accord with those movement, it is false."

That is the first law for the study of the dance: study  
the movement of Nature. P142

[ An interview given to a French newspaper]  
The dance is not a diversion but a religion, an expression of life. I teach that to the young children in my school; I know nothing about those who make a mere amusement of the dance. Life is the root and art is the flower. P142

My life has known but two motives--Love and Art. And often Love destroyed Art--and often the imperious call of Art put a tragic end to Love--for these two have known no accord but constant battle. P143

<http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/theartofthedance.html>

• THOUGHTS == МЫСЛИ •

I I I I (128-129)

I SPEAK to you this afternoon as an egotist and a person of one idea, an idea to which I have devoted my entire life, which I have so lived, so loved, so thought of, that I may be able to interpret its interest and beauty to you.

I asked the Hon. C. D. [Chauncey Depew] last summer in Newport what was the object of this society and he replied "enjoyment." Then I looked about me. I saw beautiful women, lovely girls, great men, and I said to myself if the object of this society is enjoyment, it must be the highest, most exquisite enjoyment possible, an enjoyment that while being a delight for the time is also unconscious progression - as, listening to beautiful music, while your body is happy in the rhythm of sound your mind is progressing with the thought of the masters. I believe I have found for society a new method of translating this happy progression. As the musician uses his violin to tell of the highest thought, the singer the voice, I would use that greatest of all instruments, the human body, and its language would be movement.

The idea first came to me when a little girl, gazing at the reproduction of Botticelli's "Spring Time" [Sandro Botticelli, Primavera, Allegory of Spring] which hung over our book case. It came to me what a wonderful movement there was in that picture, and how each figure through that movement told the story of its new life. And

then as Mother played Mendelssohn's Spring Song [Felix Mendelssohn, Song without words, Op. 62, No. 6, "Spring Song"], as if by the impulse of a gentle wind, the daisies in the grass would sway and the figures in the picture would move, and the Three Graces, arms twining together. . . .

(The earliest existing fragment of I. D.'s writings, this is from a sheet of notes, unpunctuated, for a lecture in New York, 1898 or 1899, before the first trip to Europe.)

I I I I (129-130)

. . . If the dance is not to come to life again as an art, then far better that its name should rest in the dust of antiquity. . . . I am not at all interested in reforming anything. I am deeply interested in the question: Is the dance a sister art or no; and if so, how shall it be brought to life as an art? And I put this question quite apart from myself or of my dance, which may be nothing - or something - simply as a question which must be of interest to most people.

My dancing is to me an instinctive thing born with me. I danced when a little girl, because I had a passion for it, and since a very early age I have danced before the public. You call me a barefoot dancer. To me you might as well say a bare-headed or bare-handed dancer. I took off my clothes to dance because I felt the rhythm and freedom of my body better that way. In all ages when the dance was an art, the feet were left free as well as the rest of the body; also, whenever the dance has had an influence on the other arts - as in the beautiful bas-reliefs of dancing figures of the Greeks, and the lovely dancing figures of the Italians. Even when a painter or sculptor draws or models a dancing figure today, he generally portrays it with light draperies and without shoes.

If you would think of this a bit you would see that the conception of a dancing figure as being in light drapery and without shoes is not mine especially, but simply the ideal dancing figure as thought of by all artists of all times. Then you would cease to use the title "barefoot dancer," which I confess I detest; and you would see that in endeavoring to found a school for the renewing of the dance as an art, it is quite natural that the pupils should follow in their dress the hint given them by the Great Masters in portraying the dancing figure - insomuch

as one takes as foundation principle that the dance is the body expressing itself in rhythmic movement.

I have danced before the public continuously since I was a little girl; in all these years, although certainly there has been much blame and discussion, there has been on the whole a general feeling of joyous acclaim and encouragement coming toward me from the public. It is this sort of joyous encouragement that has upborne me on my way, for I felt it was a sort of voice from the people that such a dance was wanted, needed. There seemed to be a longing for the rhythm of movement among them; and always along the route I have received thousands of letters from young girls. All these letters read in the same way: "All our lives we have felt a longing to dance, now we think you have found the right way; won't you teach us?"

Now I could not think that I could teach another what had been a gradual evolution of my own being and a work of all my life, but I felt I must give some response to all these questionings. And so the idea gradually came to me - ripening to a resolution which formed itself in my mind about ten years ago - to endeavor to found a school, whose object would be the finding of the true dancing. Not in any way a copy of my dance, but the study of the dance as an Art. I explained this purpose to my audiences in quite a simple way and they seemed to think it a good idea. Audiences in cities all over America, Germany, Austria, Hungary, France, wherever I told about it, replied, that is a good idea. I spoke always after I danced, and all those voices replied, we want that school. It was with the encouragement of these voices and the money earned from each representation that I at length founded the school in the year 1904.

(From a handwritten draft of a letter to a CoLogne newspaper editor, answering an article about an exhibition of the work of the school girls, December, 1906.)

That exact knowledge and feeling which the ancient Greeks possessed for human form and proportion is nowhere better realized than when one stands in the circular orchestra of the Theatre of Dionysus on the south side of the Acropolis. Putting one's self in the place of the actor, and facing the thirty thousand seats which rise in gradual sequence on the side of the hill, one feels how



perfectly the soul of one man might control the spirit of the spectators so placed. . . .

I I I I (131-1)

This figure is the best example I could give of an emotion taking entire possession of the body. The head is turned backward - but the movement of the head is not calculated; it is the result of the overwhelming feeling of Dionysiac ecstasy which is portrayed in the entire body. The chord from the lyre is still reverberating through all the members. If you had before you a dancer inspired with this feeling, it would be contagious. You would forget the dancer himself. You would only feel, as he feels, the chord of Dionysiac ecstasy.

(As an example of the notebook descriptions of works of art, mentioned in Essay XVII, this paragraph indicates the care with which the dancer studied out the figures in vase drawings, sculptures and paintings in the chief museums of Europe. Often there is hardly more than a reference to the subject of the art work, and a notation about its relation to the dance; at other times full descriptions like this.)

I I I I (131-2)

I have noticed that when I introduce any innovation into my art, the music critics insult me in the same terms which they employ ten years later to honor my imitators.

I I I I (131-132)

During the last ten years of my work I have steadily intended to found a school which should, if possible, restore dancing to its former eminence, to the eminence of an art. Many things have led me to believe that the art of dancing is in process of awakening. The contemplation of rhythmical movement is, and has ever been, a source of high pleasure to humanity. (It has been in every age a most important feature of religious ceremonies.) And the younger generation of artist and students are, at the present time, showing themselves eagerly desirous of some more perfect realization of the body in motion. The recognition accorded by the public to my efforts shows that I am not mistaken. Being convinced, therefore, that all that was needed was some one with a

strong purpose who should come forward and induce others to assist and co-operate in the inauguration of a work which may lead to great developments in the future, I opened my new School of Dancing in December, 1904.

To rediscover the beautiful, rhythmical motions of the human body, to call back to life again that ideal movement which should be in harmony with the highest physical type, and to awaken once more an art which has slept for two thousand years - these are the serious aims of the school.

(Foreword for Grunewald School prospectus, "The Dance of the Future." 1906.)

I I I I (132)

(The following three items are from the press files concerning the American tours of 1911 and 1915. They should be read, perhaps, as an after-piece to I See America Dancing. The first paragraph is written in Isadora Duncan's hand at the end of a discarded bit of press agent's "copy," as a substitute for the polite, optimistic, and complimentary phrases of a well-meaning publicity writer. The second item is from an interview given in London in 1921, copyrighted under that date by the Public Ledger Company, and published in several American papers. Although in general I have discarded interviews as unreliable, this accords so closely with notes and letters of the time, that I have no doubt that it was either dictated by Miss Duncan, or actually written out in answer to a request for an interview. The third item is from Miss Duncan's curtain speech at Carnegie Hall, as reported in The New York Evening World of April 1, 1911. To these is added a fourth item, from a London press interview of 1921.)

```` [A discarded bit of press agent's "copy"] (133)

I call my dance American rather than classic. By American I mean belonging to this country essentially. Just as the poetry of Walt Whitman springs from the womb of America, and the sculpture of George Grey Barnard, so my dance, having its origin in the very life sources of this country, is the dance which belongs to America. It will, I believe, be the foundation of a great school of dancing, joined with a new school of music, which will make this land joyous in the future. The school of the

Ballet, having its birth in the epoch of Louis XIII, expresses in its movements and dress all the artificial culture of that time. It can never mean anything to the American people but a curious and wonderful gymnastic. The meaning of this dance in all its essentials is hidden from us. There will never be a school of the dance in America founded on the Ballet.

I I I I [Miss Duncan's curtain speech at Carnegie Hall, The New York Evening World of April 1, 1911] (133-134)

America, when will you give me some response for what I might be to you? In 1898 you can read in the New York newspapers of my first struggles to give you my art. You will see some pictures of me then, a little girl seeking the first gesture and rhythm that would liberate the dance and teach the children and the youth to find the expression of their own free souls in movement. At that time your answer was to starve me almost to death and to cause me to fly from the country, coming to Europe on a cattle ship.

Only afterward, when all the great artists and publics of Europe had approved my work, you allowed my return in 1909 and gave me what is called in America a "great success," a success of a caprice of the moment, without heart or will power to understand what I had brought you and which led to a thousand or two copies and caricatures of my idea, spreading over the entire continent like a sickness.

Then after years of work I brought you my school in 1915 as a refuge from the war. You allowed these little pupils whom I had educated by the sacrifice of my entire fortune to be treated as outcasts, to suffer for lack of funds to keep them and finally to be turned out of the Century Theatre by the sheriff.

Finally, when forced to borrow the boat fare to return to France and friends, I left you my six eldest pupils, all the treasure of my sixteen years' effort and struggle; girls I had taught since they were six and eight years old, hoping to bring them up as true daughters of Walt Whitman, young goddesses of great, true movements, to teach hundreds of little children in the future.

You gave them also what you called a "great success"; that is, you allowed them to be exploited by managers from New York to San Francisco in what is called a theatrical tournee - one-night stands, and every day on

the railway, until they were sent back to me this year, nervous and physical wrecks, victims of this cruel egotism of your managers and your sensation-loving public; those girls who might have been a source of light and beauty to all the children of America.

Do you wonder I am tired and discouraged? I know you will put up a monument to me fifty years after my death, but what good will that be? I will then be far away from the agony and struggle and unable to give you a great school and a great idea that you cannot understand or appreciate.

Still I send you my love and my hope.

In London when I danced they said my dances were taken from the Greek. It is not true. They are American. I am an American, born in California. My ancestors have lived in America for two hundred years. My dances are of the woods, the lakes, the rivers, the mountains and the prairies of my native land - aren't they? Some of the critics say my primitive art is monotonous, but if it has given a little joy to this great audience I am glad.

I I I I [London press interview of 1921] (135)

In dancing simply as dancing I am not interested. To me dancing must be the expression of life, not merely a series of gymnastic tricks or pretty movements. That is why I dislike the ordinary ballet dancing, which constrains people to adopt unnatural attitudes and cramps the free expression of their emotions.

To English people, with their fine athletic bodies, their wide, free movements, their natural grace of bearing, the ballet seems essentially unfitted. Perhaps that is why in the past there have been no great English ballet dancers.

English people have, I think, the wrong idea of beauty. To the majority it means something suave, softly pretty. To the artist beauty has a sterner meaning. Beauty to him is expression. Rodin's head of Balzac is ugly according to everyday standards, but artists know that because it is completely expressive it is the perfection of beauty. So with my new Slav dance, while I think it is the best thing I have done, many may think it ugly.

I want music, art, and drama to come together. The spoken word is essential; it is the heart and brains of the theatre. The other two are its lyric ecstasy. Then with these three and architecture and painting combined our theatres will become temples. All drama should have

its foundation in religion, for without that it becomes ignoble.

What do I think of ballroom dancing? Chiefly I am amazed at the great restraint shown by the dancers, who, clasped in one another's arms, and moving to the most lascivious music, till continue to behave in the most orthodox manner.

I I I I (135-136)

The dance is of the theatre at its most exalted moment. We must bring dancing again into the world for that purpose. With that ideal in mind I have again and again given up my personal career, as I did in 1905 when I adopted forty children to give them this art. It would have been simpler, easier, to go my own way prosperously. But I knew that some day the drama of the future would utilize dance as nobly as did that of the Greeks. Or that out of the dance the new drama might grow. But the world is impatient in these modern times. It is not willing to wait; it wants "results." It could not wait for a new thing to grow up naturally and beautifully. It begrudged the means, it tempted the individual dancers to go out to win personal successes in the market places. It has destroyed each successive school that I have founded.

But the dance will return as I have visioned it. Mankind will not always expect those with vision to put a seed in the ground and bring it to flowering in a single night. Even now I am planning again for my long cherished school. In Moscow a school I have started promises perhaps to bring the ideal to fruition - not this year or next, but when children have grown up with nature, with beauty, with the thought of the dance in music and in tragedy.

(Added to earlier articles, to close an essay for Theatre Arts Monthly, 1927.)

I I I I (136-137)

I spent long days and nights in the studio seeking that dance which might be the divine expression of the human spirit through the medium of the body's movement. For hours I would stand quite still, my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus.

. . . I was seeking and finally discovered the central spring of all movement, the crater of motor power, the

unity from which all diversities of movement are born, the mirror of vision for the creation of the dance. It was from this discovery that was born the theory on which I founded my school. The ballet school taught the pupils that this spring was found in the center of the back at the base of the spine. From this axis, says the ballet master, arms, legs and trunk must move freely, giving the result of an articulated puppet. This method produces an artificial mechanical movement not worthy of the soul.

I on the contrary sought the source of spiritual expression, from which would flow into the channels of the body, filling it with vibrating light, the centrifugal force reflecting the spirit's vision. After many months, when I had learned to concentrate all my force in this one center, I found that thereafter when I listened to music the rays and vibrations of the music streamed to this one fount of light within me, where they reflected themselves in Spiritual Vision, not the mirror of the brain but of the soul; and from this vision I could express them in Dance. . . .

The peculiar environment of my childhood and youth had developed this power in me to a very great degree, and in different epochs of my life I have been enabled to shut out all outside influences and to live in this force alone. . . .

I also then dreamed of finding a first movement from which would be born a series of movements without my volition, but as the unconscious re-action of the primary movement. I had developed this movement in a series of different variations on several themes, such as the first movement of fear, followed by the natural re-actions born of the primary emotion, or Sorrow, from which would flow a dance of lamentation, or a love movement from the unfolding of which like the petals of a flower the dancer would stream as a perfume. . . .

(This and the following two excerpts are from My Life.)

I I I I (137-138)

I felt such sympathy with Walter Damrosch that it seemed to me when I stood in the center of the stage to dance, I was connected by every nerve in my body with the orchestra and with the great conductor.

How can I describe the joy of dancing with this orchestra? It is there before me - Walter Damrosch raises his baton - I watch it, and, at the first stroke there

surges within me the combined symphonic chord of all the instruments in one. The mighty reverberation rushes over me and I become the medium to condense in unified expression the joy of Brunnhilde awakened by Siegfried, or the soul of Isolde seeking in Death her realization. Voluminous, vast, swelling like sails in the wind, the movements of my dance carry me onward - onward and upward; and I feel the presence of a mighty power within me which listens to the music and then reaches out through all my body, trying to find an outlet for this listening. Sometimes this power grew furious, sometimes it raged and shook me until my heart nearly burst from its passion, and I thought my last moments on earth had surely arrived. At other times it brooded heavily, and I would suddenly feel such anguish that, through my arms stretched to the Heavens, I implored help from where no help came. Often I thought to myself, what a mistake to call me a dancer - I am the magnetic center to convey the emotional expression of the Orchestra. From my soul sprang fiery rays to connect me with my trembling vibrating Orchestra.

There was a flutist who played so divinely the solo of the Happy Spirits in Orpheus that I often found myself immobile on the stage, with the tears flowing from my eyes, just from the ecstasy of listening to him, and the singing of the violins and the whole orchestra soaring upwards, inspired by the wonderful conductor.

There was a marvelous sympathy between Damrosch and me, and to each one of his gestures I instantly felt the answering vibration. As he augmented the crescendo in volume, so the life in me mounted and overflowed in gesture - for each musical phrase translated into a musical movement, my whole being vibrated in harmony with his.

I I I I (139)

Man must speak, then sing, then dance. But the speaking is the brain, the thinking man. The singing is the emotion. The dancing is the Dionysian ecstasy which carries away all.

I I I I (139-140)

I have read in your issue of September 27th an article in which it is stated that I "will appear soon in some antique Greek dances," and "with sumptuous costumes." It

would be impossible to give a description of my art more completely false.

Certainly, like every artist of our time, I have been inspired by Greek art, since it is the foundation of all our Western culture. Certainly it is true that in a period of sixteen years I have gone eight times to Greece, and that I remained there each time as long as my economic circumstances permitted - for to live in Greece is to know the very source of Beauty, the inspiration of my art. But that is far from saying that I wish to revive the ancient dances.

To revive the antique dances would be a task as impossible as it would be useless. The dance, to be an art for us, must be born out of ourselves, out of the emotions and the life of our times, just as the old dances were born of the life and the emotions of the ancient Greeks. To be sure, in my youth I spent long hours of enthusiastic admiration before the Parthenon, before the friezes, the frescos, the vases, the Tanagra figures.

But that was not as a step toward copying either the attitudes or the excellencies of those masterpieces. On the contrary, I studied them so long in order to steep myself in the spirit underlying them, in order to discover the secret of the ecstasy in them, putting myself into touch with the feelings that their gestures symbolized. Thus, in taking my soul back to the mystic sources of their rapture, I have, on my own part, found again the secret of Beauty that resides in that Holy of Holies. Out of that has come my dancing, neither Greek nor antique, but the spontaneous expression of my soul lifted up by beauty.

For me Dionysus is not dead. He is the eternal God, all-powerful, who under many names and in many forms inspires every creative artist: Krishna, Osiris, Dionysus - and let us remember that Nietzsche signed his last message "Dionysus Crucified."

As to the second part of your article, which speaks of the sumptuousness of my costumes, I have never worn antique costumes or rich ones, because the dance is for me the expression of the body reflecting the soul in ecstasy.

Neither by gestures and attitudes nor by costumes and cunning draperies, but only in terms of the human body can the dance convey its message to humanity: the double message of Apollo and Dionysus - to the divine music of

Bach, Beethoven, Schubert, Wagner, the great mystics and prophets of our era.

(From a letter published in the Progres d'Athenes, in 1920. Here translated from the French - as are all of the next six items.)

I I I I (140)

It is possible to dance in two ways:

One can throw oneself into the spirit of the dance, and dance the thing itself: Dionysus.

Or one can contemplate the spirit of the dance - and dance as one who relates a story: Apollo.

I I I I (140-141)

All promise for the future I see in a great school where children will learn to dance, to sing, to live for the Wisdom and the Beauty of the world.

Rodin has written: "When Nature is understood, then Progress has begun."

That the child should understand Nature, it must dance according to Nature's rhythm. The great event of this era will be the awakening of the Dance as a noble art, sister to Music. The dance for two thousand years has been an art imprisoned. All my life I have been trying to break its chains, to open the gates and give it back its freedom. Once liberated, the dance will be the great inspirational force among the arts: sculpture, painting, architecture will find new wings, and tragedy will live again.

When the dance died tragedy died, for the dance is the Dionysian spirit in tragedy, and without the dance tragedy has lost its reason for being.

Before I danced, all dancers were imprisoned in tight clothes, repeating year after year some mechanical gestures; since I began thousands of people have begun dancing, in all the countries of the world, clothed only in light tunics, and knowing for the first time the free rhythm of the human body, and its accordance with the harmonious movements of Nature; thousands are seeking spontaneous movement, and the relationship of this to great music. Schools have been established, in accordance with my ideas, in every country, from Finland to South America. Unfortunately these schools have adopted the letter of my teaching but not its spirit.

They copy the movements - but ignore the secret of the inner impulse.

(From a letter to a French Government official, appealing for a school.)

I I I I (141)

To dance is to live. What I want is a school of life, for man's greatest riches are in his soul, in his imagination. There may be a life after this one, but I know not what we shall have there. This is what I do know: our riches here on earth are in our will, our inner life.

I I I I (142-1)

What is the first law for all art? What answer would a great sculptor or a great painter make? I think simply this: "Look at Nature, study Nature, understand Nature - and then try to express Nature."

The dance is an art like these others, and it also must find its beginning in this great first principle: study Nature.

You answer, "How can a dancer study first in the realm of Nature, when the dance consists of hundreds of steps, and these steps are set down in the books on the art of the dance, and when there are all the rules and teachings of the ballet masters? If you wish to be dancers you must find a teacher of the dance."

And I would reply: "The dance does not consist of all that: the dance is the movements of the human body in harmony with the movements of the earth; and if it does not accord with those movements, it is false."

That is the first law for the study of the dance: study the movements of Nature.

I I I I (142-2)

The dance is not a diversion but a religion, an expression of life. I teach that to the young children in my school; I know nothing about those who make a mere amusement of the dance. Life is the root and art is the flower.

How do these things concern me? One does not ask Rodin to watch the young girls of the world playing at sculpture. Why should I watch them dance?

(From an interview given to a French newspaper, in French, in answer to a question about her attitude toward the fashionable dances.)

I I I I (142-143)

True art comes from within and has no need for exterior decorations. In my school we have neither rich costumes nor ornaments, but only the beauty that rises out of the soul with the coming of inspiration, and out of the body which is its symbol.

If my art has been able to teach anything, I hope it is that beauty can be found in the play of children and in the artlessness of their open hands.

You have seen them today, forming a circle or crossing the stage - surely they are more lovely than any necklace of pearls! These are my jewels, and I do not desire any others.

Give beauty, give freedom, give health to the children; give art to the people who ask for it. Great music ought not to serve only for the pleasure of those who are specially privileged; it should be given free to the masses. Art and music are as necessary to the people as the air or bread, because art is the spiritual bread of mankind.

I I I I (143-1)

I believe in each life is a spiritual line, an upward curve. And all that adheres to or strengthens this line is our real life; the rest is but as chaff falling from one's progress. Such a spiritual line is my Art.

I I I I (143-2)

My life has known but two motives - Love and Art. And often Love destroyed Art - and often the imperious call of Art put a tragic end to Love for these two have known no accord but constant battle.

I I I I (143-144)

Memory, Memory - what is Memory?

A cracked tankard from which the wine has all leaked out, leaving it dry and to quench no thirst.

When I try to remember events that were so marvelous, so vibrant - like an apple orchard bursting with ripe apples - and when I put this in these words, a medium I don't understand, they seem like dead leaves, dry, parched, no juice or interest left - but that is because I am not a writer. When I dance it is different.

```` (144)

On the temple-crowned summit  
Breaks again the rising day,  
Streaming with its dawning brightness  
Down the waters of the bay!

See, the centuried mist is breaking!  
Lo, the free Hellenic shore!  
Marathon - Plataea tells us  
Greece is living Greece once more.

(Two verses from "INTAGLIO: Lines on a Beautiful Greek Antique," by Joseph Charles Duncan, father of Isadora. From "Outcroppings," a selection of California verse edited by Brer Harte.)

\*

. *The Art of the Dance. Isadora Duncan / pref. par Sheldon Cheney.*- New-York : Theater Arts, 1928.- 147 p. Edited, with an introduction by Sheldon Cheney. ISBN 0-87830-005-8, ISBN-10: 0878300058, ISBN-13: 978-0878300051

\*

***Duncan, Isadora. The Art of the Dance (1928), pp. 47-144.***