

Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow (Dance perspectives ; 64) by Natalia Petrovna Roslavleva (Unknown Binding - 1975) : 48 pages. Publisher: M. Dekker (1975). Language: English. ASIN: B0006CNZJ0

ОБ АВТОРЕ

**** Рославлева Наталия Петровна (1907-1977) - пасквилянша, одержимая фанатка классического балета, весьма приблизительно разбирающаяся в теории танца, и совсем ничего не понимающая по сути танца. Сделала множество претенциозных, предвзятых, лживых и бездоказательных умозаключений о деятельности Дункан. В своих измышлениях руководствовалась, вероятно, банальной завистью. В суждениях опиралась, в первую очередь, на свои личные "детские" переживания. Затем на "выводы" некоего, уже сегодня давно "забытого властителя дум", балетомана Акима Львовича Волынского (1863-1926, настоящее имя Флексер Хаим Лейбович), якобы "эксперта" танца, хотя, на самом деле, всего лишь администратора одного из балетных учреждений. К этому всему, ещё на одного закостенелого и ортодоксального балетного фигуранта - Василия Дмитриевича Тихомирова (1876-1956), «изумительного кавалера и танцовщика», не имеющего даже базового теоретического образования, но зато бесстрашно оспаривавшего новаторство Горского, правоту Станиславского и системные положения танцевальной теории Дункан. Также как, не всякий выпускник философского факультета является философом, так и не всякий историк танца или красавец-балерун может мнить себя экспертом в данной области. Главной целью статьи Рославлевой, псевдо-научных сентенций Волынского и истерических панегириков Тихомирова, было желание опорочить и принизить значимость системы Дункан. Причём, всё это, при лицемерных ремарках о "глубоком уважении" к личности "выдающейся танцовщицы". Голословные выводы этой (в том числе) "компании", теперь бездумно повторяют практически все балетоманы по всему миру. В навязчивом желании возвыситься над тем якобы "не стоящим особенно" танцем Дункан, который они настойчиво и непрерывно, почему то и не понятно зачем, пытаются "исправить и улучшить" в рамках своей классической балетно-цирковой анатомической акробатики.**

\\

**** Roslavleva, Natalia (1907-1977) is a slanderer, an obsessive fan of classical ballet, the least bit close to the theory of dance, and does not understand anything about the essence of dance. Made a lot of pretentious, biased, deceitful and unsubstantiated conclusions about the activities of Duncan. In her fabrications she was probably guided by banal envy. In the judgments, she relied, first of all, on her personal "children's" experiences. Then on the "conclusions" of a certain, already today long-forgotten ruler of thoughts, the ballet fanatic man Akim Volynsky (1863-1926, real name Flexer Haim Leybovich), ostensibly dance "expert", although, in fact, just the administrator of one of the ballet establishment. To this, one more stagnant and orthodox ballet figurine - Vasily Tikhomirov (1876-1956), an "amazing cavalier and dancer" who did not even have a basic theoretical education, but fearlessly challenged Gorsky's innovation, the correctness of Stanislavsky and the**

system positions of Duncan's dance theory. Also, as not every graduate of the Faculty of Philosophy is a philosopher, and not every dance historian or handsome baller can think of himself as an expert in this field. The main purpose of the Roslavleva article, Volynsky's pseudo-scientific statements and Tikhomirov's hysterical panegyrics, was the desire to discredit and diminish the importance of the Duncan system. Moreover, all this, with hypocritical remarks about "deep respect" for the personality of "an outstanding dancer." The bare conclusions of this (including) "company" are now thoughtlessly repeated by almost all ballet dancers around the world. In an obsessive desire to rise above that allegedly "not particularly worthy" Duncan dance, which they are trying to "correct and improve" in the frames of their classical ballet-circus anatomical acrobatics.

РОСЛАВЛЕВА (Ренэ) Наталия Петровна (22.2.1907, Москва, - 3.1.1977, там же), советский критик, историк балета, переводчик. Кандидат искусствоведения (1968). Училась в Хореографич. училище им. Луначарского (1930). Окончила филологич. факультет МГУ (1950). Автор книг, аналитич. и критич. статей по балету в сборниках, периодич. печати, энциклопедиях. Ряд её работ опубликован за рубежом.

Соч.: Слава советского балета, "Нева", 1957, No 1; Контрасты, "Т", 1968, No 10; Старейший хореограф Эстонии, там же, 1971, No 8; Балет "Горда", "МЖ", 1958, No 6; Искусство французского балета, там же, 1958, No 10; Становление национальной хореографии, там же, 1958, No 21-22; Вечер одноактных балетов, там же, 1959, No 2; Американский театр балета, там же, 1960, No 19; Балет свободной Кубы, там же, 1960, No 24; "Читра", там же, 1961, No 12; На спектаклях китайского балета, там же, 1961, No 20; Гастроли американского балета, там же, 1962, No 18; М. Плисецкая, там же, 1963; No 2; Молодой балет Японии, там же, 1966, No 22; Снова в Москве. Гастроли балетной труппы "Гранд-Опера", там же, 1970, No 6; Верное и спорное. Новая постановка "Лебединого озера" в Большом театре СССР, там же, 1970, No 12; "Гамлет" на балетной сцене, там же, 1971, No 12; Наследники Новерра, там же, 1972, No 10; Десять лет спустя. Гастроли труппы "Нью-Йорк сити балет", там же, 1973, No 2; Наталия Бессмертнова, там же, 1973, No 10; Танцевальная труппа Хосе Лимона, там же, 1973, No 13; Ролан Пети и балет города Марселя, там же, 1974, No 18; "Ванемуйне" музыкальный. На балетных спектаклях, там же, 1976, No 1; Английский балет, М., 1959; Театр и школа, "СМ", 1961, No 9; Сила национальных традиций, там же, 1961, No 12; Гости из США, там же, 1964, No 6; Опасные тенденции, там же, 1964, No 11; Разговор хореографов, там же, 1967, No 2; Его жизнь, его дело, в сб.: В. Д. Тихомиров, М., 1971; Семья Петипа в Европе, в сб.: Мариус Петипа, Л., 1971; Марис Лиела, М., 1978; Stanislavski and ballet, N. Y., 1965; Era of the Russian ballet, N. Y., 1966; Prechistenka 20: the Isadora Duncan school in Moscow, N. Y., 1975.
[Балет. Энциклопедия, СЭ, 1981]

**Prechistenka 20:
The Isadora Duncan School in Moscow**

by Natalia Roslavieva

From the Library of

Mignon Garland

Director

Isadora Duncan Heritage Society

San Francisco Duncan Dancers

\\

Пречистенка 20:

Школа Айседоры Дункан в Москве

Наталья Рославлева

Из библиотеки

Миньон Гарленд

директор

Общество Наследия Айседоры Дункан

Танцоры Дункан из Сан-Франциско



About the Author Об авторе

This is Natalia Roslavleva's second monograph for Dance Perspectives and a worthy successor to DP 23, "Stanislavski and the Ballet," which was published in 1965 and won its author the Prix Docteur Honoris Causa de l'Universite de a Danse, Paris.

\\

Это вторая монография Натальи Рославлевой для журнала «Танцевальные перспективы» и продолжение материала ТП № 23 «Станиславский и балет», которая была опубликована в 1965 году и обеспечила автору звания Почетный доктор Университета Франции в Париже.

Since her last appearance in this journal, Madame Roslavleva has published Era of the Russian Ballet (in English, 1966), an enlarged edition of Maya Plisetskaya (1968), "Tikhomirov, his life, his work" in Vassily Dmitrievitch Tikhomirov (1971), and "Petipa's Family in Europe" in Marius Petipa (1971). Maris Liepa is to be published in Moscow this year. She also continues to write for numerous Soviet magazines and encyclopedias as well as contributing regularly to the London Dancing Times.

\\

Со времени своего последнего появления в этом журнале, мадам Рославлева опубликовала «Эру русского балета» (на английском языке, 1966), расширенное издание книги Майи Плисецкой (1968), «Тихомиров, его жизнь, его творчество» в книге Василий Дмитриевич Тихомиров (1971), и «Семья Петипа в Европе» в книге Мариуса Петипа (1971). Марис Лиэпа выйдет в свет в этом году в Москве. Она также продолжает писать для многочисленных советских журналов и энциклопедий, а также регулярно пишет для «Лондонского танцевального времени».

Madame Roslavleva studied ballet at the Lunacharsky Choreographic Technicum in Moscow and also worked privately in ballet and "plastique" with Vera Mosolova, Vera Maya, Lyudmilla Alexeyeva, and Valeria Tsvetayeva. She graduated from the University of Moscow in English Philology and in 1970 became a Candidate of Science (Arts).

\\

Мадам Рославлева училась балету в хореографическом техникуме им. Луначарского в Москве, а также работала в частном балете и «пластике» с Верой Мосоловой, Верой Майей, Людмилой Алексеевой и Валерией Цветаевой. Окончила Московский университет по английской филологии и в 1970 году стала кандидатом наук.

This monograph, like "Stanislavski and the Ballet," was written for Dance Perspectives in English.

\\

Эта монография, как и «Станиславский и балет», была написана для «Танцевальные перспективы» на английском языке.

Introduction

Введение (Предисловие)

[] Below: "Glimpsess," number 1, page 1, May, 1921. Natolia Roslavleva's editorial tells of the birth of the "Society of Young Duncanists" and expounds its aims.

\ \ Ниже: «Проблески», номер 1, стр. 1, май 1921 года. Передовая статья Натальи Рославлевой рассказывает о рождении «Общества Юных Дунканисток» и излагает его цели.

The story starts in a small town of southern Russia. The time is 1920. My father, an eminent professor of zoology, had just died, and my mother had to resume teaching English. A lonely girl in my teens, I was left, out of necessity, very much to myself and my own world of fantasy. I composed poetry and had wanted to dance since I was five. In 1920 I attended a ballet class given by a former Maryinsky ballerina temporarily residing in our town. I found it stilted.

\ \

История начинается в маленьком городке на юге России. Время - 1920 год. Мой отец, выдающийся профессор зоологии, только что умер, и моей матери пришлось возобновить преподавание английского языка. Одинокая девушка, когда я была ещё подростком, вынужденно, я оставалась сама по себе, очень довольная собой и своим собственным миром фантазий. Я сочиняла стихи и хотела танцевать с пяти лет. В 1920 году я посещала уроки балета, который давала бывшая Мариинская балерина, временно проживающая в нашем городе. Я нашла её неестественной (высокопарной, напыщенной).

Then, in a bookcase abandoned by the previous lodgers, I discovered some copies of pre-World-War-I art magazines. Numerous photographs of Isadora Duncan and articles about her came to view. For me, they had the effect of a revelation. So this was the real meaning of Dance!

\ \

Затем в книжном шкафу, оставленном предыдущими жильцами, я обнаружила несколько экземпляров художественных журналов, выпущенных до войны. Многочисленные фотографии Айседоры Дункан и статьи о ней были внимательно просмотрены и прочитаны. Для меня они имели эффект откровения. Это то, что было настоящим смыслом танца!

Eager to share my enthusiasm with the girls at school, I founded, then and there, a "Society of Young Duncanists." We met in the garden of a shabby summer house to look at those pictures and try to imitate them—a rather poor spectacle, as I see it now.

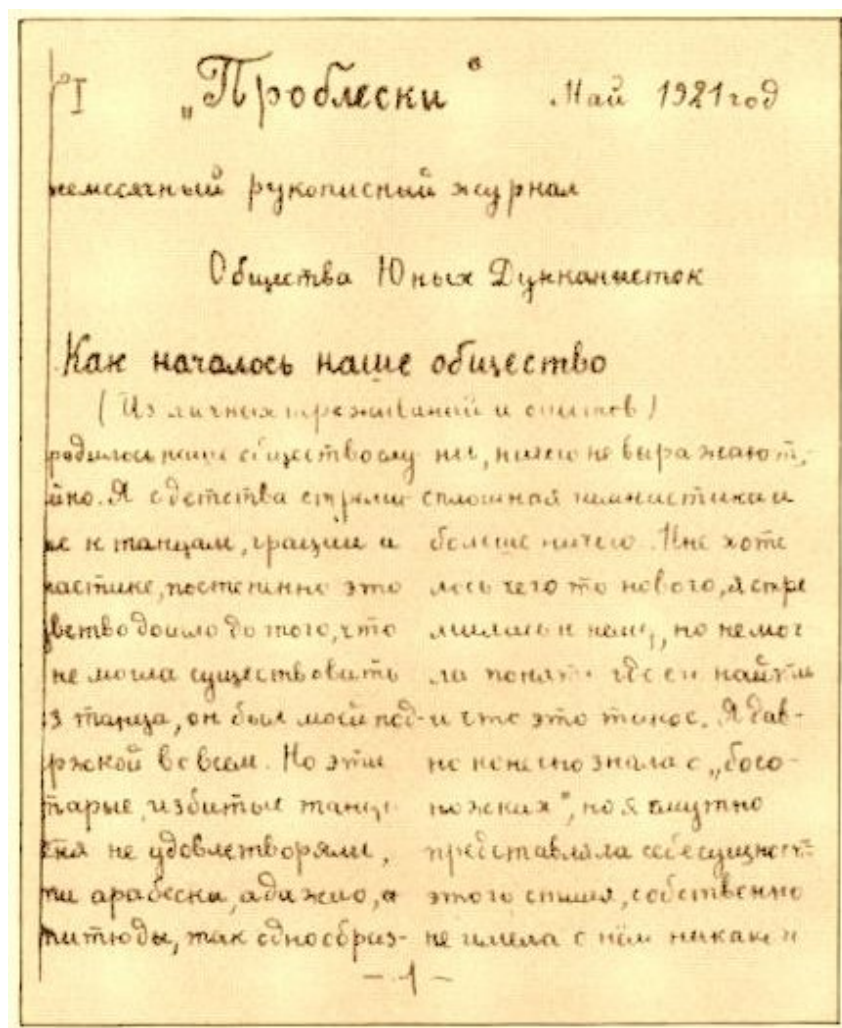
\ \

Стремясь поделиться своим энтузиазмом с девочками в школе, я тут же основала «Общество Юных Дунканисток». Мы встретились в саду в ветхом летнем домике, чтобы смотреть на эти картинки и пытаться подражать им - довольно жалкое зрелище, как я это вижу сейчас.

More important was my starting a journal of the Duncan Society entitled Probleski (Glimpses of Light). Partly a scrapbook containing whatever I could lay my hands on about Isadora, its original articles were written by hand. Among other things, the editorial in Number 1 of May, 1921, said that a dancer should be an artist in movement—I could subscribe to that idea today.

\\

Более важным было то, что я начала вести журнал Дункановского общества под названием «Проблески» (света). Отчасти, это были записи, содержащие всё, что я могла бы рассказать об Айседоре. Оригинальные статьи были написаны от руки. Среди прочего, в редакционной статье в номере 1 от мая 1921 года говорилось, что танцор должен быть художником в движении - я могла бы поддержать эту идею сегодня.



The very serious intentions of their “President” failed to inspire the members of the Duncan Society with the same degree of enthusiasm, and in time all my classmates left. But I resolutely continued as the sole member-president of the Duncan Society and editor of its journal.

\\

Очень серьезные намерения их «президента» не смогли вдохновить членов общества Дункан с той же степенью энтузиазма, и со временем все мои одноклассники ушли. Но я решительно продолжила дело, как единственный член - президент Общества Дункан и редактор его журнала.

The next issue, bearing Isadora's famous dancing portrait by Fritz von Kaulbach on the cover, came out on January 1, 1922. In it I announced, rather belatedly, the news gleaned from an old copy of Izvestia: Isadora Duncan had been in Moscow for several months! Duncan's first Moscow article, "Art for the Masses,"[1] was duly pasted in the pages of the journal.

\\

Следующий номер, в котором был напечатан знаменитый танцевальный портрет Айседоры от Фрица фон Каульбаха на обложке, вышел 1 января 1922 года. В нём я, с опозданием, объявила, что новость почерпнута из старой копии «Известий»: Айседора Дункан была в Москве несколько месяцев! Первая московская статья Дункан «Искусство для масс»[1] была должным образом размещена на страницах журнала.



Портрет Айседоры от Фрица фон Каульбаха.

Opening with the general statement that art should keep in step with life, depicting Ideals capable of serving as goals for future generations. Duncan requested that once a week, on Mondays, the Bolshoi Theatre be opened to the public without charge. She also asked for a large hall where she could give a daily lesson in dance—quite apart from those in her own Moscow school—to the children of the workers who came to those Monday performances. She expressed an opinion that Communist children were acquiring old, bourgeois habits—like good manners. In her school, she asserted, they would all be treated as equals.

\\

Начнем с общего утверждения, что искусство должно идти в ногу с жизнью, изображая идеалы, способные служить целями для будущих поколений. Дункан просила, чтобы один раз в неделю, по понедельникам, Большой театр был открыт для публики бесплатно. Она также попросила большой зал, где она могла бы давать ежедневные уроки танцев - совершенно отдельно от тех, кто обучался в её собственной московской школе, - детям рабочих, которые приходили бы на те представления в понедельник. Она выразила мнение, что коммунистические дети приобретают старые, буржуазные привычки - как хорошие манеры. Она утверждала, что в её школе все они будут рассматриваться как равные.

--4

Sharing the Spartan life of the institution. "I left Europe," she said, "because art there is bound up with commercialism. And it would be contrary to my convictions and intentions to resume paying performances for bourgeois audiences."

\\

Разделение спартанской жизни учреждения. (?) «Я покинула Европу, - сказала она, - потому что искусство там связано с коммерцией. И это противоречило моим убеждениям и намерениям, не допускающих возможность возобновить оплачиваемые выступления для буржуазной аудитории».

Isadora's plans were far-fetched and difficult to realize. The paper cautiously appended a footnote:

"The editorial office, without entering into discussion of particular points in A. Duncan's article, readily gives her space in Izvestia's columns." (Due to an incorrect phonetical transcription at the time of her first tour of 1904, Duncan was known in Russia as "Aisedora," hence the initial "A.")

\\

Планы Айседоры были надуманными и трудными для реализации. В документе осторожно добавлена сноска:

«Редакция, не вдаваясь в обсуждение конкретных моментов в статье А. Дункан, с готовностью предоставляет ей место в колонках «Известий». (Из-за неправильной фонетической транскрипции во время её первого тура 1904 года, Дункан была известна в России как «Aisedora», отсюда и начальное «А.»)

Москва

I made up my mind somehow to get to Moscow and ask Duncan whether I was on the right path and I wrote a long article on the subject for Glimpses. In the meantime, Number 6 of June, 1922, had another surprise to spring. The Duncan Society was moving to Moscow' (Actually, this happened because my brother-in-law, a brilliant veterinary surgeon, had been offered a chair in one of the Moscow institutes.)

\\



Я решила как-то добраться до Москвы и спросить Дункан, была ли я на правильном пути, и я написала длинную статью на эту тему для «Проблесков». В то же время, номер от 6 июня 1922 года был ещё одним сюрпризом к весне. Общество Дункан переезжало в Москву (на самом деле это произошло потому, что моему старшему [двоюродному] брату, блестящему ветеринарному врачу, предложили должность профессора в одном из московских институтов).

After a long journey, full of the hardships of the times, we arrived in the capital. Mother promptly inquired for a good academic school where she placed me. But I had other interests.

\\

После долгого путешествия, полного временных трудностей, мы прибыли в столицу. Мама быстро определилась с хорошей академической школой, в которую она меня поместила. Но у меня были другие интересы.

Finding out the address of the Isadora Duncan School, I went to Prechistenka 20, where I stood in awe in front of the mansion that had belonged to the ballerina Alexandra Balashova. Yet I did not dare to pull the heavy oak door or to ring the bell.

\\

Узнав адрес школы Айседоры Дункан, я отправилась на Пречистенку 20, где с благоговением стояла перед особняком, принадлежавшим раньше балерине Александре Балашовой. И всё же, я не посмела потянуть на себя тяжелую дубовую дверь или позвонить в звонок.

My Duncan infatuation, however, did not end. I continued with the journal and found some authors for it at my new school. Theatre was taken seriously there, and we had a bona fide stage. Our principal director was Leonid Varpakhovsky, who is now an outstanding figure in dramatic directing and a Peoples' Artist of the RSFSR. He encouraged my "duncanism." Reluctantly, I confess that, joining the army of amateurs about whom Michel Fokine wrote that anyone can take a piece of cheesecloth and pretend to dance "a la Duncan," I performed on our school stage a dance entitled "In Search of Fate." The lighting was supervised by a boy who later became a specialist in electricity, and I told him to dim the lights when I arrived in the corner and raised my hand (with the scarf in it) in search of fate. The dance remains recorded, in a notation that I can no longer read, in the pages of Glimpses.

\\

Однако моё увлечение Дункан не закончилось. Я продолжила работу с журналом и нашла несколько авторов для него в моей новой школе. Театр воспринимался там серьезно, и у нас была настоящая сцена. Нашим главным директором был Леонид Варпаховский, ныне выдающийся деятель драматургии и народный артист РСФСР. Он поощрял мой «дунканизм». Неохотно признаюсь, что, присоединившись к армии любителей, о которых Мишель Фокин написал, что любой может взять кусок марли и притвориться, что танцует «а ля Дункан», я исполнила на нашей школьной сцене танец под названием «В поисках судьбы». Освещением руководил мальчик, который позже стал специалистом по электричеству, и я сказала ему, чтобы он приглушал свет, когда прибыла в угол и подняла руку (с шарфом в ней) в поисках судьба. Танец остается записанным в записях, которые я больше не могу читать, на страницах «Проблесков».

--5

[] Below: The author meets with former Duncan dancers. Left to right: Yulla Vashnetsova, Elena Fedorovskaya, Maria Mysovskaya, Natalia Roslavleva, Valentina Boye, Lydia Gicheva. Left: Cover of the first number of "Glimpses."

\\ Ниже: автор встречается с бывшими дункановскими танцовщицами. Слева направо: Юлия Васнецова, Елена Федоровская, Мария Мысовская, Наталья Рославлева, Валентина Бойе, Лидия Гичева. Слева: обложка первого номера «Проблески».



I also wrote a detailed account of my first viewing of the Isadora Duncan School in performance on April 15, 1923. It is a piece of good reporting, and Ilya Schneider, the school's able director, recently read my account of his opening speech and confirmed its authenticity. Isadora was away, and the children were led by Irma Duncan. This is what I wrote of her: "She is a remarkably musical dancer, musical by nature. Light and graceful, she reveals profound truths in her simple movements. She was a tragic Iphigenie en Aulide and now a merry one in Tauride; she danced victoriously and fiercely the 'Marche Militaire,' and flitted like a butterfly in Schubert's 'Waltzes.' She dances very simply, but who else could do it like that?"

\\

Я также написала подробный отчёт о своём первом посещении школы Айседоры Дункан во время выступления 15 апреля 1923 года. Это хорошая публикация, и Илья Шнейдер, талантливый директор школы, недавно прочитал мой рассказ в своей вступительной речи и подтвердил её подлинность. Исадоры не было, а детьми руководила Ирма Дункан. Вот что я написала о ней: «Она замечательная музыкальная танцовщица, музыкальная по своей природе. Лёгкая и грациозная, она раскрывает глубокие истины в своих простых движениях. Она была трагической Ифигенией в Аулиде, и теперь весёлой в Тавриде; она победоносно и яростно танцевала «Военный марш», и порхала, как бабочка, в «Вальсах» Шуберта. Она танцует очень просто, но кто ещё мог бы сделать это так?»

At the end of the matinee, the public started clamoring for the "International." Irma said it was not a dance, but simply an attempt to illustrate a song, therefore everyone should sing. And a miracle happened. Wrote I: "All of the auditorium, as one, sang the great hymn as the children, led by Irma. wove in and out of spiral and circle formations."

\\

В конце утренника публика начала требовать «Интернационал». Ирма сказала, что это не танец, а просто попытка проиллюстрировать песню, поэтому все должны петь. И случилось чудо. Я написала: «Весь зал, как один, пел великий гимн, как дети, во главе с Ирмой. вплетались и выходили из спиральных и круговых образований».

At that same matinee, I witnessed another remarkable event. Alexander Gorsky, the venerable Bolshoi Theatre choreographer who had been influenced strongly by Isadora at the beginning of the century, came onto the stage to greet the Isadora Duncan School and thank It for the pleasure given to the pupils of the Bolshoi School who were present In the audience.

\\

На том же утреннике я стала свидетелем ещё одного замечательного события. Александр Горский, почтенный хореограф Большого театра, который в начале века испытал сильное влияние Айседоры, вышел на сцену, чтобы поприветствовать Школу Айседоры Дункан и поблагодарить её за удовольствие, оказанное ученикам школы Большого театра, присутствовавшим в аудитория.

--6

After the performance, I stood for a long time in the street with the rest of the spectators to see the Duncan children come out with Irma. Again, I never dared to speak.

\\

После спектакля, я долго стояла на улице с остальными зрителями, чтобы увидеть, как дети Дункан вышли с Ирмой. Опять же, я никогда не смела заговорить с ними.

When Isadora returned to Moscow, I managed to see her concert at the Zimin Opera House—the same building, incidentally, where she won her 1905 Moscow triumphs (it was then known as the Solodovnikov Theatre). I am sorry to recall that I suffered a disillusionment. Even from high up in the gallery, the heavily prancing woman with her exaggerated miming failed to impress me. And, when her tunic fell off the shoulder intentionally in the “International,” exposing flesh that should have better remained unseen, a real crisis ensued. I was too young then to separate this aesthetically not-too-pleasing view of the aging Isadora from the greatness of her contribution to twentieth-century choreography.

\\

Когда Айседора вернулась в Москву, мне удалось увидеть её концерт в Оперном театре Зимина, кстати, в том же здании, где она одержала победу в московских триумфах 1905 года (тогда он был известен как Театр Солодовникова). Мне жаль вспоминать, что я разочаровалась. Даже высоко в галерее, тяжело скачущая женщина, с её преувеличенной мимикой, не впечатлила меня. А также, когда её туника преднамеренно упала с плеча в «Интернационале», обнажив плоть, которая лучше должна была остаться невидимой, начался настоящий кризис. Тогда я была слишком молода, чтобы отделить этот эстетически не слишком приятный взгляд на стареющую Айседору, от величия её вклада в хореографию двадцатого века.



Театр Солодовникова (Опера С.Зимина)

It was apparently for this reason that Glimpses was discontinued with the May, 1923. issue, having lasted for a full two years.

\\

По-видимому, именно по этой причине «Проблески» был прекращены с мая 1923 года, издания, просуществовавшего целых два года.

This did not mean that I had lost interest in dance. Once out of school and capable of acting on my own volition, I attended every Moscow studio of “plastique” (in Russia,

anything that was done barefoot, in a style less restricted than that of classical dance, was designated as “plastique”). In 1928, through my friend Sylvia (Si-Lan) Chen, I was able to study at the Duncan School where Maria Borisova, one of the senior Duncan pupils, taught a private class in pure Duncan style. I still remember some of the exercises and how I dyed some cheesecloth with red ink to make a red tunic.

\\

Это не значит, что я потеряла интерес к танцу. Окончив школу, и свободная в выборе действовать по собственному желанию, я посетила все московские студии «пластики» (в России всё, что делалось босиком, в стиле, менее ограниченном, чем стиль классического танца, было обозначено как «пластика»). В 1928 г., через мою подругу Сильвию (Си-Лан) Чен, я смогла обучиться в дункановской школе, где вела Мария Борисова, одна из старших учениц Дункан, которая преподавала частный класс в чистом стиле Дункан. Я до сих пор помню некоторые из упражнений, и то, как я покрасила марлю красными чернилами, чтобы сделать красную тунику.

I also seriously studied classical ballet for several years and, though growing too tall to become a dancer, acquired a solid knowledge of technique that was to serve as a very useful foundation for my future activities as a ballet critic. But that came many years later, after I had graduated from the University of Moscow and had had a career in journalism. Whatever I was engaged in, however, dance forever remained my main interest, which can be traced directly to those first criticisms in Glimpses, which were inspired by a childish infatuation with Isadora Duncan and what she stood for in the art of movement. This is why this monograph is dedicated to all the former pupils of the Isadora Duncan State Moscow School.

Here follows its story.

\\

Я также серьезно изучала классический балет в течение нескольких лет и, хотя становилась слишком высокой, чтобы стать танцовщицей, приобрела глубокие знания техники, которые должны были послужить очень полезной основой для моей будущей деятельности в качестве балетного критика. Но это произошло много лет спустя, после того как я окончила Московский университет и сделала карьеру в журналистике. Чем бы я ни занимась, танец всегда оставался моим главным интересом, который можно проследить непосредственно до тех первых критических замечаний в «Проблесках», которые были вдохновлены детским увлечением Айседорой Дункан и тем, что она отстаивала в искусстве движения. Вот почему эта монография посвящена всем бывшим ученикам Государственной московской школы имени Айседоры Дункан.

Здесь следуют их истории.

Школа в России

Isadora Duncan had wanted to found a school in Russia for a very long time, ever since she realized the great interest shown by the Russian intelligentsia in every field of art and the people's national gift for dancing.

\\

Айседора Дункан очень давно хотела основать школу в России, с тех пор как она осознала огромный интерес, проявленный русской интеллигенцией во всех областях искусства, и национальный народный дар танцев.

In January, 1908, encouraged by Konstantin Stanislavski, she tried to talk Vladimir Tellakovsky, Director of the Imperial Theatres and their school, into transferring her school from Germany to Russia.[2] The plan still sounds absolutely impracticable. In 1908, the Moscow newspapers devoted a lot of space to the proposed plan of Stanislavski's Moscow Art Theatre to open a school of "plastique," taught by Duncan according to her own method.[3]

\\

В январе 1908 года, воодушевленная Константином Станиславским, она пыталась уговорить Владимира Теляковского, директора Императорских театров и балетной школы, перевести свою школу из Германии в Россию.[2] План по-прежнему звучит абсолютно невыполнимым. В 1908 году московские газеты посвятили много места предлагаемому плану МХАТа им. Станиславского открыть школу «пластики», в которой Дункан учила бы по собственной методике.[3]

In 1913 a Petersburg newspaper published an "open letter" from Isadora Duncan, calling for the creation of a Theatre of Greek Dance in the capital.[4] She said that many people there supported her idea, and indeed some did. The great dramatic actress Vera Komissarzhevskaya was nursing the idea of inviting Duncan, at least periodically, to teach dance at her School of the Arts, and only the actress's untimely death prevented her from founding this new type of school, which had already been worked out in detail.[5]

\\

В 1913 году петербургская газета опубликовала «открытое письмо» Айседоры Дункан, в котором содержался призыв к созданию в столице Театра греческого танца.[4] Она сказала, что многие люди поддержали её идею, и действительно некоторые так сделали. Великая драматическая актриса Вера Комиссаржевская питала идею пригласить Дункан, по крайней мере, периодически преподавать танец в её Школе искусств, и только безвременная смерть актрисы помешала ей основать этот новый тип школы, который уже был детально проработан.[5]



--7

[] Isadora Duncan on the Sparrow (new Lenin) Hills, Moscow, c. 1921.

\\ Айседора Дункан на Воробьёвых горах (сегодня Ленинских), Москва, 1921 год.

Finally, shortly before World War I, Isadora acquired some Russian pupils for her school in Bellevue, near Paris, by sending Irma on a tour to Petersburg. The selected children started studies that were interrupted by the advent of the war. They were removed by Isadora to a safer place in Switzerland, but their parents wrote to the press, accusing the great dancer of criminally harboring the children.⁶ Of course, they were repatriated as soon as it became possible. One of them, Valia Petrishcheva, worked later in the Duncan School in Moscow and said she had the best possible recollections of the time she spent under Isadora's guidance.

\\

Наконец, незадолго до Первой мировой войны, Айседора набрала несколько русских учеников для своей школы в Бельвю, недалеко от Парижа, отправив Ирму в тур до Петербурга. Отобранные дети начали учёбу, которая была прервана войной. Они были вывезены Айседорой в более безопасное место в Швейцарии, но их родители написали в прессу, обвиняя великую танцовщицу в преступном укрытии детей. Конечно, они были репатрированы, как только это стало возможно. Одна из них, Валя Петричева, позже работала в дункановской школе в Москве и рассказала, что у неё были самые лучшие воспоминания о времени, которое она провела под руководством Айседоры.

These abortive attempts disheartened Isadora. The final disillusionment came in 1920, when Eleutherios Venizelos let her down by inviting her to found a school in Greece and then failing to provide any practical support.

\\

Эти неудачные попытки приводили в уныние Айседору. Окончательное разочарование наступило в 1920 году, когда Венизелос Элефтериос подвел её, пригласив основать школу в Греции, а затем не оказав никакой практической поддержки.

Луначарский

Then came the historic London encounter with Leonid Krasin, the outstanding Soviet diplomat. He was sympathetic and ready to cooperate with Isadora's proposal to found a school in Moscow where she would teach thousands of proletarian children, giving them joy and beauty through free and uninhibited movement. Her idea was taken very seriously. Anatole Lunacharsky, the erudite Commissar of Education, gave every consideration to the letter he received from Krasin and the telegram from Duncan. And this attention was paid despite the great physical and financial difficulties that the country was suffering as it emerged out of untold hardships.

\\

Затем произошла историческая встреча в Лондоне с выдающимся советским дипломатом Леонидом Красиным. Он посочувствовал ей, и был готов оказать поддержку с предложением Айседоры основать в Москве школу, где она будет учить тысячи пролетарских детей, даря им радость и красоту, благодаря свободному и раскованному движению. Её идея была воспринята очень серьезно. Анатолий Луначарский, эрудированный комиссар просвещения, внимательно изучил письмо, которое он получил от Красина, и телеграмму от Дункан. И это внимание было уделено, несмотря на огромные физические и финансовые трудности, от которых страдала страна, поскольку она выбиралась из неисчислимых трудностей.

Isadora arrived in Moscow in July, 1921, and soon paid a visit to Lunacharsky In the Kremlin. He noticed a great change from the dancer he had first seen on the stage of the Trocadero when he was a political exile in Paris, earning a living by brilliant writing on the performing arts: "Her very looks were most interesting. She had gained weight and lost that inherent, soft grace. Dressed in strange attire that was a mixture of a rich Cook's tourist and some kind of Grecian tunic, she had scarfs waving about her almost as in a dance. She had extraordinarily sweet, sort of China-blue eyes, very naive and kind.... In her Anglo-French dialect she insisted that she was prepared to live on black bread and salt, but requested a thousand girls and boys from the poorest families, whom she promised to turn into the most graceful people."

\\

Айседора прибыла в Москву в июле 1921 года, и вскоре нанесла визит Луначарскому в Кремль. Он заметил большие перемены в танцовщице, которую он впервые увидел на сцене Трокадеро, когда он был политическим изгнанником в Париже, зарабатывая на жизнь блестящей литературой по исполнительскому искусству: «Её внешность была самой интересной. Она набрала вес и потеряла эту врожденную мягкую грацию. Одета в странный наряд, который представлял собой смесь богатого туриста Кука и какой-то греческой тунки, её шарфы развевались вокруг неё почти как в танце. У неё были необычайно милые, как бы фарфорово-голубые глаза, очень наивные и добрые ... На своём англо-французском диалекте она настаивала, что готова жить на чёрном хлебе и соли, но просила тысячу девочек и мальчиков из самых бедных семей, которых она обещала превратить в самых грациозных людей.»

When he returned the visit, the conversation continued in the same vein. Isadora, noted Lunacharsky, "was convinced that the natural style of dancing, taught by her and conveying the ultimate heights of human conscience, is a manifestation, not just of the external, but also of the internal grace of Human Conscience, capable of raising people above mundane trivialities. 'Music and dance,' she said, 'are a colossal educating force.' She wanted to work, not for the theatre, but for everyday life." Thus Isadora Duncan made clear that her ultimate goal was not theatrical, but educational. This explains much of the simplicity of her system, worked Out with the intention of creating harmoniously moving human beings, rather than performing, virtuoso dancers.

\\

Когда он ответил на визит, разговор продолжился в том же духе. Айседора, отметил Луначарский, «была убеждена, что естественный стиль танца, которому она учит и который передаёт высшие уровни человеческой совести, является проявлением не только внешней, но и внутренней грации человеческой совести, способной возвысить людей над обыденными мелочами. «Музыка и танцы, - сказала она, - колоссальная просветительская сила. Она хотела работать не для театра, а для повседневной жизни». Таким образом, Айседора Дункан ясно дала понять, что ее конечная цель была не театральной, а образовательной. Это объясняет большую часть простоты ее системы, разработанной с целью создания гармонично движущихся людей, а не выступления виртуозных танцоров.

Recalling how he told Isadora about the terrible conditions in which the Red Army was continuing its heroic struggle (the Civil War was not yet over), Lunacharsky wrote: "Isadora opened her small mouth, and at some point in my tale, very large tears streamed from her blue eyes in a torrent. The strangest thing was that in those hungry, striving years, we did find a building for her school: that myself, Krasin, to some extent [Gregory] Chicherin, and to a very great extent comrade [Nicolai] Podvoysky made it possible for her to gather together a considerable number of children; and that, in the end, we did dance." [7]

\\

Вспоминая, как он рассказал Исадоре об ужасных условиях, в которых Красная Армия продолжала свою героическую борьбу (гражданская война еще не закончилась), Луначарский писал: «Айседора открыла свой маленький рот, и, в какой-то момент моего рассказа, очень большие слезы потекли потоком из её голубых глаз. Самым странным было то, что в те голодные, стремительные годы мы нашли здание для её школы: это я, Красин, и в некоторой степени [Григорий] Чичерин, и в очень большой степени товарищ [Николай] Подвойский, позволили ей собрать значительное количество детей; и что, в конце концов, мы танцевали». [7]

Podvoysky, indeed, played a very important role in the early history of Isadora Duncan's school. President of the Military-Revolutionary Committee in 1917 and head of the storming of the Winter Palace, Podvoysky was a man of broad interests. He was especially anxious to spread all kinds of sports in an effort to improve the

physical development of the workers and to this end he was greatly Interested in the organization of sports, games, and youth festivals.

\\

Действительно, Подвойский сыграл очень важную роль в ранней истории школы Айседоры Дункан. Президент Военно-революционного комитета в 1917 году и предводитель штурма Зимнего дворца, Подвойский был человеком широких интересов. Он особенно стремился распространять все виды спорта, в целях улучшения физического развития работников, и с этой целью, он был очень заинтересован в организации спортивных состязаний, игр и молодежных фестивалей.

A speech made by Podvoysky at the First USSR Conference on Artistic Gymnastics Among Women (December 7-10, 1945) revealed some heretofore unknown facts about the foundation of the Moscow school. Speaking about the relation between physical and aesthetic education and the possibility of utilizing Duncan's experience in this respect, Podvoysky stated: "Duncan did not appear with us accidentally. Vladimir Ilyich [Lenin], together with Krasin and other comrades, discussed Krasin's report about her request and the practicability of inviting Duncan to our country in such a difficult time. . . . Vladimir Ilyich gave some instructions in this respect and checked how they were carried out. Isadora Duncan was much admired by him." In the same speech, he quoted Lenin as saying that, "If she does something In excess, let us correct her by advice, and the more attentive our attitude to her work, the better the results will be." [8]

\\

Выступление Подвойского на Первой конференции СССР по художественной гимнастике среди женщин (7-10 декабря 1945 г.) раскрыло некоторые неизвестные до сих пор факты об основании московской школы. Говоря о связи между физическим и эстетическим воспитанием и возможностью использовать опыт Дункан в этом отношении, Подвойский заявил: «Дункан не появилась с нами случайно. Владимир Ильич [Ленин] вместе с Красиным и другими товарищами обсудили доклад Красина о её просьбе, и целесообразности приглашения Дункан в нашу страну в такое трудное время... Владимир Ильич дал некоторые указания на этот счёт и проверил, как они выполнялись. Айседора Дункан восхищалась им.» В той же речи он процитировал слова Ленина о том, что: «Если она делает что-то в избытке, давайте исправим её советом, и чем внимательнее мы относимся к её работе, тем лучше будут результаты.» [8]

Lunacharsky assigned Ilya Schneider to care for Isadora and Irma upon their arrival. Born in Moscow in 1891, Schneider fitted naturally into the picture. A theatrical journalist, writing chiefly on ballet, he was now working in the press department of the Commissariat for Foreign Affairs, but he had not abandoned his theatrical interests. In fact, his ballet libretto, "The Golden King," which he had submitted to a competition, had been praised by Lunacharsky. None of the available choreographers seemed suitable or interested, but Schneider had expressed the opinion that the only person he envisaged for the production of his ballet was none other than Isadora Duncan. Lunacharsky had heard about this, so quite possibly his choice of Schneider was not accidental. At any rate, Schneider revealed a thorough

understanding and sympathy with Duncan's ideals and intentions and, aside from his quite extraordinary organizing abilities, developed in time into a director capable of sharing the artistic responsibilities of the school.

\\

По прибытии [Дункан], Луначарский поручил Илье Шнейдеру заботиться об Айседоре и Ирме. Шнейдер родился в Москве в 1891 году. Театральный журналист, пишущий в основном о балете, он теперь работал в отделе печати Комиссариата по иностранным делам, но он не оставил свои театральные интересы. Фактически, его балетное либретто «Золотой король», которое он представил на конкурс, было похвалено Луначарским. Ни один из доступных хореографов не казался подходящим или заинтересованным, но Шнейдер выразил мнение, что единственным человеком, которого он предусмотрел для постановки своего балета, был не кто иной, как Айседора Дункан. Луначарский слышал об этом, поэтому вполне вероятно, что его выбор Шнейдера был не случаен. Во всяком случае, Шнейдер продемонстрировал глубокое понимание и сочувствие идеалам и намерениям Дункан и, помимо его весьма необычных организаторских способностей, со временем он превратился в директора, способного принять на себя [организационные и] художественные обязанности школы.

--9

[/] *Below: Prechistinka 20.*

\\ Ниже: Пречистенка 20



By the fall of 1921, a building suitable for the school was found in the form of the palatial Balashova mansion at Prechistinka 20.

\\

К осени 1921 года здание, подходящее для школы, было найдено в форме дворцового особняка Балашова на Пречистенке 20.

Schneider then placed a notice In Moscow Worker to the effect that a State School of Dancing was being opened, under the direction of Isadora Duncan, where preference

would be given to applicants belonging to families of industrial workers. Some one hundred and fifty children were brought to the school in response to the announcement. Beginning in early September, they came every day to be taught the essentials of Isadora's dance, enabling her and Irma to examine them closely, determining their musicality, sense of rhythm, and line. They were first of all taught to walk naturally, but beautifully, to a slow march; then to stand, swaying their bodies rhythmically, "as if blown by the breeze," said Isadora. They were, of course, still quite clumsy and awkward. The rapturous exhilaration of dancing was as yet an impenetrable secret, to be learned in its full splendor in years to come.

\\

Затем Шнейдер поместил в «Московском рабочем» уведомление о том, что под руководством Айседоры Дункан открывается государственная школа танцев, где предпочтение будет отдаваться заявителям, принадлежащим к семьям промышленных рабочих. В ответ на объявление в школу, было доставлено около ста пятидесяти детей. Начиная с начала сентября, они каждый день приходили учиться основам танца Айседоры, что позволило ей и Ирме внимательно изучить их, определить их музыкальность, чувство ритма и линию. Их, в первую очередь, учили ходить естественно, но красиво, медленным шагом; затем вставать, ритмично покачивая телами, «как будто дует ветер,» - сказала Исадора. Они были, конечно, все ещё довольно неуклюжи и неловки. Восторженное волнение танца было еще непостижимым секретом, который предстоит выучить во всем его великолепии в ближайшие годы.

Ленин

But Isadora decided to let them all participate in her first concert, given in Moscow at the Bolshoi Theatre on November 7, 1921—the fourth anniversary of the Revolution. Here is its program. The cover said "Isadora Duncan" in both Russian and English.

\\

Но Айседора решила позволить им всем принять участие в её первом концерте, который состоялся в Москве в Большом театре 7 ноября 1921 года - в четвертую годовщину революции. Вот его программа. На обложке написано «Айседора Дункан» на русском и английском языках.

--10

[] Below: Cover used for all of Isadora Duncan's 1921 Russian programs.

\\ Ниже: Обложка, используемая для всех русских программ Айседоры Дункан 1921 года.



I.
Introductory speech by A.V. Lunacharsky

- II.
1. The International
2. P.I. Tchaikovsky. Sixth Symphony.
(Pathetique) A. Duncan
3. P.I. Tchaikovsky. Marche Slav. A.
Duncan
4. The International A. Duncan
The Bolshol Orchestra conducted by
Nicolai Golovanov

\\

I.
Вступительная речь А.В. Луначарский

- II.
1. Интернационал
2. П.И. Чайковский. Шестая симфония.
(Патетическая) А. Дункан
3. П.И. Чайковский. Марш славянки.
А. Дункан

4. Интернационал А. Дункан

Оркестр Большого [театра] под управлением Николая Голованова

Some exciting facts about this concert became known only a few years ago. Christo Pakov, a colonel in the Bulgarian army, was then studying at the First Soviet Military School for Pilots. He was one of the few lucky ones to get a ticket; a large part of the audience—most of them young theatrical people—broke in, filling all the passages and boxes. Confusion and disorder delayed the beginning of the concert. This enabled Lenin, speaking that night at a workers' meeting, to arrive in time.

\\

Некоторые интересные факты об этом концерте стали известны всего несколько лет назад. Кристо Паков, полковник болгарской армии, учился в Первом советском военном училище для лётчиков. Он был одним из немногих счастливицков, которые получили билет; большая часть аудитории - большинство из них молодые театральные люди - ворвалась, заполнив все проходы и закоулки. Путаница и беспорядок задержали начало концерта. Это позволило Ленину, выступавшему той ночью на собрании рабочих, прибыть вовремя.

When Christo Pakov saw Lenin in a box only a few yards away, he forgot about what was going on beyond the footlights: "I saw quite clearly his face, full of feeling and so expressive. Like a sensitive mirror, it reflected the minutest movement or gesture of the artist. During the performance of the 'International,' Vladimir Ilyich seemed to have moved forward from his seat and, bending over the barrier, he fixed his gaze on the stage. By the facial expression, by the way he reacted to what was happening there, it was possible to judge how very much moved he was by that dance, and with what attention he absorbed its development. When the last chords of the 'International' had sounded, Vladimir Ilyich stood up and, joining the general

expression of admiration, shouted loudly at the top of his voice: 'Brava, brava, Miss Duncan' [10]

\\

Когда Христо Паков увидел Ленина в ложе, всего в нескольких ярдах от него, он забыл о том, что происходит за рамками фонарей: «Я совершенно ясно видел его лицо, полное чувств, и таких выразительных. Как чувствительное зеркало, оно отражало мельчайшие движения или жесты артиста. Во время представления «Интернационала» Владимир Ильич, как показалось, отошёл от своего места и, наклонившись над барьером, пристально посмотрел на сцену. По выражению лица, по тому, как он реагировал на происходящее там, можно было судить, насколько сильно он был тронут этим танцем, и с каким вниманием он поглощал его развитие. Когда прозвучали последние аккорды «Интернационала», Владимир Ильич встал и, присоединившись к общему выражению восхищения, громко крикнул во весь голос: «Браво, браво, мисс Дункан» [10]

Christo Pakov added that, in response to the call for an encore, Lunacharsky appeared before the curtain and said that the artist was willing to repeat the finale, but only if the audience would support her dancing with its singing. All stood up as one and, without waiting for the orchestra, sang. Lenin sang with them, strongly and with emotion, while Isadora danced, surrounded by the children.

\\

Христо Паков добавил, что в ответ на возглас приглашения на бис, Луначарский появился перед занавесом и сказал, что артистка готова повторить финал, но только если публика поддержит её танец своим пением. Все встали как один и, не дожидаясь оркестра, запели. Ленин пел с ними сильно и эмоционально, а Айседора танцевала в окружении детей.

Osaf Litovsky, a well-known critic, wrote in his review of the concert that the "International" was not yet "made" (as far as the choreography was concerned), but the simplicity and earnestness of spirit conquered everybody. The children grasped each other's hands and followed Irma, now forming a snake-like spiral and now breaking into circles. They were dressed in red cotton tunics made from the cheap bunting used for flags. Many of them were quite small, and the sight was very moving.

\\

Осаф Литовский, известный критик, писал в своём обзоре концерта, что «Интернационал» ещё не «доделан» (что касается хореографии), но простота и серьёзность духа покорили всех. Дети схватили друг друга за руки и последовали за Ирмой, которая сначала образовала змеевидную спираль, и эта спираль затем распалась на круги. Они были одеты в красные хлопчатобумажные туники из дешёвой материи, используемой для флагов. Многие из них были совсем маленькими, и зрелище было очень трогательным.

--11

Prior to his description of Isadora's "Marche Slav," which he called her greatest artistic success, Litovsky stated that she was no longer the Greek goddess capturing

the imagination of Moscow poets, as she had been in her previous appearances (before the Revolution). In spite of this indirect criticism, he rated the concert as a “real, harmonious festival of the liberated human body a revolutionary reading of musical masterpieces, breathing beauty of plasticity and mime.”[11]

\\

Перед своим описанием «Марша Славянки» Айседоры, который он назвал её величайшим художественным успехом, Литовский заявил, что она больше не греческая богиня, захватывающая воображение московских поэтов, как она была в своих предыдущих выступлениях (до революции). Несмотря на эту косвенную критику, он оценил концерт как «настоящий», гармоничный праздник освобожденного человеческого тела, революционное чтение музыкальных шедевров, дыхание красоты пластики и пантомимы».[11]

Александр Румнев

But I also want to quote an unknown, yet highly professional account of the same concert by Alexander Rumnev (1899-1965), an actor of the Kamerny Theatre but also a dancer and mime:

“A colossal number of theatrical youth broke through the controls and flooded the Bolshol Theatre from the first tier to the last. I managed to get into one of the lower boxes. Thanks to my considerable height, I had an excellent sight-line.

\\

Но я также хочу процитировать неизвестный, но высокопрофессиональный рассказ о том же концерте Александра Румнева (1899–1965), актёра Камерного театра, а также танцовщика и мима:

«Огромное количество театральной молодёжи прорвалось через органы управления и затопило Большой театр от первого уровня до последнего. Мне удалось попасть в один из нижних боксов. Благодаря значительному росту, у меня была прекрасная линия обзора.

“Duncan danced Tchaikovsky’s ‘Marche Slav.’ She appeared from the side, upstage. Bent, stepping slowly and heavily, hands seemingly chained behind her back, she moved to the center of the huge stage. Her heavy, mature figure—she was then past forty—was covered only to the knees with a transparent chiton. The picture instilled amazement, for it was completely contrary to the customary notions of trim ballet dancers always ‘holding their backs.

\\

«Дункан танцевал «Марш Славянки» Чайковского. Она появилась сбоку, за кулисами. Согнувшись, шагая медленно и тяжело, руки, казалось бы, прикованные цепью за спиной, она двинулась к центру огромной сцены. Её тяжелая, зрелая фигура - ей тогда было за сорок - была покрыта только до колен прозрачным хитоном. Картина внушала изумление, поскольку она полностью противоречила общепринятым представлениям об уравновешенных балеринах, которые всегда держались за спину.»

“Everything was new and everything was different. Her bare legs were massive and rather too thick around the knees. Her small, dark head of auburn, almost bronze hair all but touched the floor in tune with the heavy, sorrowful steps.

\\

«Всё было новым, и всё было иначе. Её голые ноги были массивными и довольно толстыми вокруг колен. Ее маленькая тёмная голова каштановых, почти бронзовых волос почти касалась пола в гармонии с тяжёлыми печальными шагами.»

“Tchaikovsky’s music was interpreted as a tableau of liberation from serfdom. When the czarist hymn sounded in the orchestra, Duncan was in the center of the stage. She stood up; fury distorted her features. I even thought she was a little cross-eyed. Having broken her fetters with great effort, she stood there throughout the entire hymn, hating and infuriated, with clenched fists, her eyebrows drawn together, her small mouth half open. When the musical theme changed, she stood for a long time examining her heavy hands, numb from fetters, and gradually fury and hatred yielded to a feeling of joy and freedom. She concluded with several powerful leaps.” [12]

\\

«Музыка Чайковского была истолкована как сценарий освобождения от крепостного права. Когда в оркестре звучал царский гимн, Дункан был в центре сцены. Она встала; ярость исказила её черты. Я даже думал, что она немного косоглазая. С огромным усилием, сломав оковы, она стояла там весь гимн, ненавидя и приводя в бешенство сжатые кулаки, её брови сошлись вместе, её маленький рот застыл неподвижно. Когда музыкальная тема изменилась, она долго стояла, рассматривая свои тяжёлые руки, онемевшие от оков, и постепенно ярость и ненависть уступали чувству радости и свободы. Она завершила несколькими мощными прыжками».[12]

Alexander Rumnev found the ensuing applause not sufficiently loud for such a large, overtly filled auditorium. More had been expected from Duncan’s art. Many were shocked by her appearance. The transparent chiton on a no-longer-young woman and the absence of a brassiere were offensive to customary ideas of elegance. Further, Duncan’s movements were closer to mime than dance, unconvincing to people brought up on classical ballet with its virtuoso technique. The simplicity of her means of expression surprised too many professionals in the audience.*

\\

Александр Румнев счёл последовавшие за этим аплодисменты недостаточно громкими для такой большой, откровенной аудитории. Больше ожидалось от искусства Дункан. Многие были шокированы её внешностью. Прозрачный хитон на уже не молодой женщине, и отсутствие бюстгалтера были оскорбительными для привычных представлений об эlegantности.* В дальнейшем, движения Дункан были ближе к пантомиме, чем к танцу, неубедительны для людей, воспитанных на классическом балете, с его виртуозной техникой. Простота её средств выражения удивила слишком многих профессионалов в аудитории.

**Rumnev later became a close friend to whom Isadora turned for advice, which she sometimes accepted: “She continued coming out in a transparent chiton without makeup or brassiere. She explained the absence of makeup by the necessity of keeping everything true to life—incidentally, in private life she used plenty of maquillage, but it was not enough for the stage. I succeeded in persuading her to*

make up especially for the stage.... But nothing came of the brassiere propaganda. She continued dancing without one and frequently her breast left out of the chiton. With a gesture full of chastity and grace she would replace it to the murmur of the orchestra seats and considerable din from the gallery. She treated this as an absolutely natural thing and was not confused in the least by the reaction in the auditorium.”

\\

*Румнев позже стал близким другом, к которому Айседора обращалась за советом, который она иногда принимала: «Она продолжала выходить в прозрачном хитоне без макияжа или бюстгальтера. Отсутствие макияжа она объяснила необходимостью сохранять всё правдоподобным, в частности, в личной жизни она использовала много макияжа, но этого было недостаточно для сцены. Мне удалось убедить её наверстать упущенное специально для сцены... Но ничего не вышло из бюстгальтерской пропаганды. Она продолжала танцевать без единого [предмета одежды], и часто её грудь оставалась вне хитона. Жестом, полным целомудрия и грации, она поправляла его под шум оркестровых сидений и громкий гул из галереи. Она воспринимала это как абсолютно естественную вещь, и ни в коей мере не смущалась реакцией в зале».

I am not so sure about the accidental disorder in Duncan's costume, since it occurred at every performance, confusing, if not the great dancer, then the children who— according to Yulia Vashentseva — used to avert their eyes. And here is evidence from another actor, Leonid Shikhmatov: “This was not the young, slim dancer, built as a goddess, who conquered the world. She was past forty at the time and had visibly gained weight, though her figure still maintained beauty of line. There was really no dance in her dancing. Duncan rather walked to music with a raised arm, whispering some sort of words. She walked to the music of the International in an energetic, rhythmic step as if summoning masses to struggle, while her hand with two pointed fingers conducted the singing of an imaginary crowd. To the last strains of the music the artist ran upstage, and exposed her left breast, symbolizing a nursing mother giving strength to the popular elements.” [13]

\\

Я не уверен в случайном беспорядке в костюме Дункан, поскольку он происходил на каждом спектакле, сбивая с толку, если не великого танцора, то детей, которые, по словам Юлии Вашенцевой, привыкли отводить глаза. А вот свидетельство другого актёра, Леонида Шихматова: «Это была не молодая стройная танцовщица, построенная как богиня, покорившая мир. В то время ей было уже за сорок, и она заметно прибавила в весе, хотя её фигура всё ещё сохраняла красоту линии. В её танцах действительно не было танцев. Дункан скорее шла по музыке с поднятой рукой, шепча какие-то слова. Она шла по музыке Интернационала энергичным, ритмичным шагом, словно призывая массы к борьбе, а её рука двумя острыми пальцами вела пение воображаемой толпы. На последних звуках музыки артистка выбежала на сцену, и обнажила свою левую грудь, символизируя кормящую мать, дающую силу народным массам».[13]

Юлия Вашенцева

[] Below and right: Yullia Vashentseva.

\ \ Внизу и справа: Юлия Вашенцева [Вашенцова].



Of the one hundred fifty children who appeared in that November 7 concert, only forty could remain with the school, for this was the number of cots in the dormitory and the funds could not provide for a larger contingency. Of necessity, more than a hundred had to be weeded out. Yulia Vashentseva, one of the few children remaining from the original lot, recollects:

\ \

Из ста пятидесяти детей, появившихся на концерте 7 ноября, только сорок могли остаться в школе, поскольку это было количество детских кроваток в общежитии, и средства не могли обеспечить большего контингента. По необходимости, более ста нужно было отсеять. Юлия Вашенцева, одна из немногих детей, оставшихся от первоначального набора, вспоминает:

“It was my brother (who became a well-known writer) who read the notice in Moscow Worker. I had always loved to dance, so the family decided to answer the announcement. Our family was a large one, of very modest means. We lived in the very heart of Moscow, not far from the school on Prechistenka, but we were very crowded.

\ \

«Это был мой брат (который стал известным писателем), который прочитал заметку в «Московском рабочем». Я всегда любила танцевать, поэтому семья решила откликнуться на объявление. Наша семья была большой, очень скромной. Мы жили в самом центре Москвы, недалеко от школы на Пречистенке, но нас было очень много.»

“I was a very timid child, small of stature, who was brought to the school for the daily exercises that were designed to demonstrate our abilities. We were taken up to the big blue room where classes took place under Isadora’s guidance. Every child was given a red tunic. Isadora stood facing us and showed us how trees sway and swing in the wind, while the leaves (our wrists and fingers) keep slightly fluttering. The movements of her arms and hands were incredibly beautiful. Even we, such small children, could understand this.

\\

«Я была очень робким ребёнком, маленького роста, которого привели в школу для ежедневных упражнений, которые были разработаны, чтобы продемонстрировать наши способности. Нас отвели в большую голубую комнату, где проходили занятия под руководством Айседоры. Каждому ребёнку дали красную тунику. Айседора стояла лицом к нам и показала, как деревья качаются и изгибаются на ветру, а листья (наши запястья и пальцы) продолжали слегка трепетать. Движения её рук и кистей были невероятно красивы. Даже мы, такие маленькие дети, могли это понять.»

--13

“Beautiful music, played on the grand piano by a good pianist (at that time it was either Pyotr Luboshitz or Marc Meitchik, enhanced the impression of our being transported to another world. There she stood, Isadora, beautiful and in every way different from other people. She was different. She was a genius and a real revolutionary. Now, when I am past sixty, I am both proud and happy to have been privileged to work under her—even to have seen and known her.

\\

«Прекрасная музыка, сыгранная на рояле хорошим пианистом (в то время это был либо Пётр Любошиц, либо Марк Мейчик), усилила впечатление, что нас переносят в другой мир. Там она стояла, Айседора, красивая и, во всех отношениях, отличная от других людей. Она была другой. Она была гением и настоящим революционером. Теперь, когда мне за шестьдесят, я и горжусь, и счастлив, что мне выпала честь работать с ней - даже видеть и знать её.»

“Lessons went on for three months. We were all brought to the Bolshoi Theatre on November 7, 1921, to be led by Irma in the ‘International.’ As we gradually filled the stage, Isadora embraced and caressed us, tears streaming from her eyes. And on future occasions, whenever she danced with us small children, she invariably cried.

\\

«Уроки продолжались три месяца. Нас всех привезли в Большой театр 7 ноября 1921 года, под руководством Ирмы в «Интернационале». Когда мы постепенно заполнили сцену, Айседора обняла и обласкала нас, слёзы текли из её глаз. И в будущих случаях, когда она танцевала с нами, маленькими детьми, она неизменно плакала.»

“At last the day of the final examination and selection arrived. We were told to do what we had learned to the accompaniment of the piano. Then some were given red tickets, and the others green ones. There were forty red ones for the number of children she could keep. But we did not understand the significance of this procedure

and ran with equal happiness to the next room, with one or the other ticket in hand, to be sorted out by assistants.

\\

«Наконец-то наступил день финального экзамена и отбора. Нам сказали делать то, что мы узнали, под аккомпанемент фортепиано. Затем некоторые получили красные билеты, а другие зелёные. Было сорок красных на количество детей, которых она могла держать. Но мы не поняли значения этой процедуры, и с равным счастьем побежали в следующую комнату с тем или иным билетом в руках, чтобы их разобрали помощники.»

“The school was officially opened on December 3, 1921. My family brought me this time to live there.

\\

«Школа была официально открыта 3 декабря 1921 года. Моя семья привела меня на этот раз, чтобы жить там.»

“I was among the first girls to be given the Chinese room on the ground floor as a dormitory. How beautiful it was, all done in black lacquer with encrustations in the Chinese style. When in bed, we could look at our reflections in the ceiling that was made of mirror, as were the cornices. The wallpaper was silk with a Chinese design; the furniture black. When we were put up for the first night in spotlessly clean cots with snow-white sheets and warm red blankets [donated by the American Relief Administration (ARA)], I felt I was in paradise—though the mattresses were, intentionally, very hard.

\\

«Я была одной из первых девушек, которым дали общежитие в китайской комнате на первом этаже. Как это было красиво, всё выполнено в чёрном лаке с инкрустациями в китайском стиле. Находясь в постели, мы могли смотреть на наши отражения в потолке, который был сделан из зеркала, как и карнизы. Обои были шелковые с китайским рисунком; мебель чёрная. Когда мы провели первую ночь в безупречно чистых кроватках с белоснежными простынями и тёплыми красными одеялами [пожертвовано администрацией Американской помощи (ARA)], я почувствовала, что нахожусь в раю, хотя матрасы были намеренно очень тяжелыми.»

“True, in the morning we had to get up at seven in an unheated house and, after a gymnastics lesson with Irma in the Blue Room, had to run downstairs for an absolutely ice-cold shower. But we never caught colds.

\\

«Правда, утром нам нужно было вставать в семь часов в доме без подогрева, и после урока гимнастики с Ирмой в «Голубой комнате» приходилось бежать вниз по лестнице, чтобы принять абсолютно ледяной душ. Но мы никогда не простужались.»

“If, however, one of the girls showed signs of a throat infection, all of us were lined up and told to open our mouths, so that the medical nurse could paint our throats with a solution of iodine. This precaution invariably worked. We also had a ‘niania,’

a regular nurse named Frosia, to look after our needs, for we were, after all, small children.

\\

«Однако, если, у одной из девочек появлялись признаки инфекции горла, то все мы выстраивались в очередь, и уговорили открыть рот, чтобы медсестра могла покрасить горло раствором йода. Эта предосторожность неизменно работала. У нас также была няня, обычная медсестра по имени Фрося, которая заботилась о наших потребностях, потому что мы были, в конце концов, маленькими детьми.»

“Very soon we each got a uniform. It was modest but imaginative. The daily dresses, made of cheap cotton stuff, were butt-colored, with small red bows tied at the V-neck opening. It was Isadora who said, ‘Let them be dressed like the Red Army men’ So our overcoats (which the school could afford only somewhat later) were designed like the Red Army’s greatcoats and looked very stylish. (We are wearing these coats in the picture taken shortly before we left on our tour of Siberia and the Far East.)

\\

«Очень скоро мы получили форму. Это было скромно, но одарено богатым воображением. Повседневные платья, сделанные из дешёвого хлопкового материала, были разного цвета, с маленькими красными бантами, завязанными на V-образном вырезе. Именно Айседора сказала: «Пусть они будут одеты, как красноармейцы». Поэтому наши пальто (которые школа могла позволить себе только несколько позже) были сконструированы как шинели Красной армии, и выглядели очень стильно. (Мы одеты в эти пальто на фотографии, сделанной незадолго до того, как мы отправились в тур по Сибири и Дальнему Востоку.)»

“We used to go for walks from Prechistenka 20 to the nearby, small park surrounding the then- still-standing Cathedral of Christ the Savior. We marched in a crocodile and wore rather ugly boys’ boots. In time we sported jolly, red boots and tiny red hats.

\\

«Раньше мы ходили от Пречистенки 20, к небольшому соседнему парку, окружающему тогда ещё сохранившийся Храм Христа Спасителя. Мы ходили парами, и носили довольно уродливые мальчуковые ботинки. Со временем мы переобулись в весёлые красные сапоги и крошечные красные шапочки.»

“We were fed four times a day and, though the diet was modest, we never went hungry. At meals we were allowed to ask for a second helping. For breakfast we were given porridge, usually of oats or millet, with plenty of condensed milk. For dinner we were always served soup, another kind of porridge, plenty of bread, a compote of dried fruits, lard [like the condensed milk, it was provided by the ARA], and—of course—lots of potatoes in various guises. For those times, we were fed very well. For me, a girl who had known considerable hardships, this was truly wonderful fare.

\\

«Нас кормили четыре раза в день, и хотя диета была скромной, мы никогда не голодали. Во время еды нам разрешили просить добавки. На завтрак нам давали кашу, обычно из овса или проса, с большим количеством сгущенного молока. На ужин нам всегда подавали суп, другую кашу, много хлеба, компот из

сухофруктов, сало [как сгущенное молоко, которое было предоставлено АРА (ARA)], и, конечно же, много картофеля в различных формах. В те времена нас очень хорошо кормили. Для меня, девочки, которая знала немалые трудности, это была действительно замечательная провизия.»

--14

“After breakfast, we had our academic studies. At first they were given at one big, general table. Afterward we were divided into groups according to age and assigned special classrooms. The regular curriculum was augmented with lessons in English and French, and with listening to music.

\\

«После завтрака у нас были академические занятия. Сначала их давали за одним большим общим столом. После этого мы разделялись на группы, в зависимости от возраста, и направлялись в специальные классные комнаты. Обычная учебная программа была дополнена уроками английского и французского языков, и прослушиванием музыки.»

“Oh, that beautiful music! After dinner we had an hour’s sleep and then—following a cup of tea made from shredded, dried carrots—went up to the Blue Room with its soft blue rug (Isadora’s own) and its walls hung with blue curtains to conceal the pretentious taste of the former owners. This room was also known as ‘the room of silence.’ We started our five-to-seven lesson with Isadora (who always sat in an armchair) by listening to good music. And what music and what pianists—the best in Moscow at that time were glad to play for Isadora.

\\

«О, эта красивая музыка! После обеда мы спали час, а затем - после чашки чая из измельченной, высушенной моркови - шли в Голубую комнату, с её мягким синим ковриком (собственно Айседоры) и стенами, увешанными синими шторами, чтобы скрыть претенциозный вкус бывшей владельцы. Эта комната была также известна как «комната молчания». Мы начинали наш урок, с пяти до семи, с Айседорой (которая всегда сидела в кресле), слушая хорошую музыку. И какую музыку, и какие пианисты - лучшие в Москве, в то время, были рады играть для Айседоры.»

“When [Serge] Essenine appeared on the scene, he used to come to the Blue Room to listen to the music with us. We sat on the blue rug, while he sat on the floor at Isadora’s feet. I can still see so vividly his golden head on her lap.

\\

«Когда [Серж] Есенин появлялся на сцене, он приходил в Голубую комнату, чтобы послушать музыку с нами. Мы сидели на синем ковре, а он сидел на полу у ног Айседоры. Я до сих пор так ярко вижу его золотую голову на её коленях.»

“Then Isadora would start her dancing lesson. Irma—always present—demonstrated all the leaps and strenuous movements. Isadora was concerned with the spiritual side of dancing, and her demonstrations were incomparably beautiful and hard to imitate. Isadora always wanted us to have a technique stronger than hers or even Irma’s, and it was Irma who saw to this. She developed our elevation by making us jump over a

string, lifted higher and higher by two girls. We could do nearly full splits in the air. We also danced on high [three-quarter] pointe, while lovely Shura Aksenova—perhaps the most gifted among us— could stand on pointe in bare feet.

\\

«Затем Айседора начинала урок танцев. Ирма - всегда присутствующая - демонстрировала все прыжки и энергичные движения. Айседора была заинтересована в духовной стороне танца, и её демонстрации были несравненно красивы и им было трудно подражать. Айседора всегда хотела, чтобы у нас была техника, более сильная, чем у неё, или даже чем у Ирмы, и именно Ирма заботилась об этом. Она подняла нашу высоту, заставив нас перепрыгивать через верёвку, которую две девочки поднимали всё выше и выше. Мы могли сделать почти полный шпагат в воздухе. Мы также танцевали на высоких [три четверти] полупальцах, в то время, как только милая Шура Аксёнова - возможно, самая одаренная из нас - могла стоять на пальцах босыми ногами.»

“But the really important thing was the absolute fusion of dance with music. Isadora had the ability to convey the minutest light and shade of the music in her dancing and gradually she developed this skill in us. We really danced music, not merely to music. Isadora’s lessons expanded our horizons and lifted us to a higher plane.” So Vulia Vashentseva concluded her story.

\\

«Но, по-настоящему важным, было абсолютное слияние танца с музыкой. Айседора обладала способностью передавать мельчайший свет и оттенок музыки в своём танце, и постепенно она развивала в нас это умение. Мы действительно танцевали музыку, а не просто под музыку. Уроки Айседоры расширили наш кругозор и подняли нас на более высокий уровень.» Так Юлия Вашенцева подвела итог своей истории.

Елена Терентьева

Several girls were taken into the school after its official opening when it was decided that additional talent would be welcome. Elena Terentieva, born in Moscow in 1913, was one of these. Here is her story as she told it to me:

\\

Несколько девочек были взяты в школу после её официального открытия, когда было решено, что дополнительные таланты будут приветствоваться. Елена Терентьева, родившаяся в Москве в 1913 году, была одной из них. Вот её история, как она рассказала мне:

“My sister worked at the Comintern, and from some Americans there she learned about Isadora’s school in Moscow. I loved to dance, so my sister had a ‘council of war’ with my mother, and they decided to place me in the school. Luckily, a new audition was announced just then, at the end of December, 1921. Forty children came, among them Marianna Yaroslavskaya, daughter of the well-known leader of atheism.

\\

«Моя сестра работала в Коминтерне, и от некоторых американцев она узнала о школе Айседоры в Москве. Я любила танцевать, поэтому у моей сестры был «военный совет» с моей матерью, и они решили поместить меня в школу. К счастью, новое прослушивание было объявлено именно тогда, в конце декабря 1921 года. Пришли сорок детей, среди них Марианна Ярославская, дочь известного лидера атеизма.»

“We were given red tunics and brought in pairs to the Blue Room. This was a fabulous sight, never to be forgotten. The walls were hung with blue curtains, the huge ndelier, camouflaged by a large pink scarf, sent diffused light over Isadora. Wearing a red mantle, she sat in an armchair, more beautiful, more majestic than anything I had ever seen or dreamed of in my life. Near her stood a good-looking, dark-haired girl, dressed in a light tunic. This was Irma. Ilya Ilyich Schneider was also present, and his opinion was always considered.

\\

«Нам дали красные туники и парами привезли в Голубую комнату. Это было невероятное зрелище, которое никогда не забудется. Стены были увешаны синими шторами, а огромная люстра, замаскированная большим розовым шарфом, излучала рассеянный свет над Айседорой. Одета в красную мантию, она сидела в кресле, более прекрасном, более величественном, чем всё, что я когда-либо видела или о чём я мечтала в своей жизни. Рядом с ней стояла симпатичная тёмноволосая девушка, одетая в лёгкую тунику. Это была Ирма. Илья Ильич Шнейдер тоже присутствовал, и его мнение всегда учитывалось.»

“We were made to stand in one line. Schneider said: ‘Children, do as you are told.’ Irma asked the pianist to play Schubert’s slow march. She started walking slowly, her arms raised. I watched her, trying to remember how she held her arms, how she placed her feet. We all marched to the music to the best of our ability. Then Schneider told us to repeat the ‘skip,’ a difficult step, after Irma. Next followed a polka to Rachmaninov’s music, and after that we were told to join our waiting parents and relatives. The red tunics were removed, and we waited in apprehension.

\\

«Нас заставили стоять в одну линию. Шнейдер сказал: «Дети, делайте, как вам говорят». Ирма попросила пианиста сыграть медленный марш Шуберта. Она начала медленно ходить, её руки были подняты. Я смотрела на неё, пытаюсь вспомнить, как она держала свои руки, как она ставила ноги. Мы все шли под музыку в меру наших возможностей. Затем Шнейдер сказал нам повторить «подскок» - трудный шаг, после Ирмы. Затем последовала полька под музыку Рахманинова, после чего нам сказали присоединиться к нашим ожидающим родителям и родственникам. Красные туники были сняты, и мы ждали в ожидании.»

--15

[/] Below: Elena Terentieva.

\\ Внизу: Елена Терентьева.



“Can you imagine my delight when Schneider came out to announce that four girls had been accepted, among them myself and Marianna Yaroslavskaya. We went home, but were told the day when we had to be brought back to the school to live on its premises.

\\

«Можете себе представить мой восторг, когда Шнейдер вышел, чтобы объявить, что четыре девушки были приняты, среди них я и Марианна Ярославская. Мы пошли домой, но нам сказали день, когда мы должны были вернуться в школу, чтобы жить на её территории.»

“Our home was near the Moskva River. I remember how my sister walked with me on the embankment on that

appointed day, balancing an iron cot on her head (since the forty cots available in the dormitory were all occupied, newcomers had to bring their own), while I trotted by her side, crying my eyes out because I had to part from Mother.

\\

«Наш дом был у Москва-реки. Я помню, как моя сестра шла со мной на набережную в тот назначенный день, балансируя железной койкой на голове (так как все сорок кроваток, имеющих в общежитии, были уже заняты, новички должны были принести свои), в то время как я бежала за ней, с заплаканными глазами, потому что мне пришлось расстаться с матерью.»

“Yet I quickly forgot my grief when I was placed in the wonderful Chinese room, with its mirrored ceiling, together with many other little girls.

\\

«Тем не менее, я быстро забыла своё горе, когда меня поместили в прекрасную китайскую комнату с зеркальным потолком, вместе со многими другими маленькими девочками.»

“In the morning we dressed in bathing suits for gymnastics with Irma. In the afternoon (from five to seven) we dressed in red tunics and went to the familiar Blue Room for a lesson with Isadora, who continued teaching us until her departure. If in the morning we did gymnastics to strengthen our technique (we had a barre) and to teach us movements for relaxation and tension, etc., then in the afternoon we did what would now be called center practice. We were taught to listen to music and dance it. We were shown how to be masters of our bodies, of our hands and arms. Dance movements would follow after these ‘body exercises.’ We were taught to march, to skip, to perform the polka, and many other more complicated steps. There was a running preparation that was followed by a big jump with the body bent

backwards in mid-air. We had to jump high, kicking the back leg up to the head, and thrusting the arms backward.

\\

«Утром мы одевались в купальные костюмы для гимнастики с Ирмой. Днём (с пяти до семи) мы одевались в красные туники и шли в знакомую Голубую комнату на урок с Айседорой, которая продолжала учить нас до её отъезда. Если утром мы занимались гимнастикой, чтобы укрепить свою технику (у нас было барре), и чтобы обучить нас движениям для расслабления, напряжения и т.д., то днём мы делали то, что теперь будет называться основной тренировкой. Нас учили слушать музыку и танцевать её. Нам показывали, как быть хозяевами наших тел, наших рук и кистей. После этих «упражнений для тела», следовали танцевальные движения. Нас обучали Маршу, Подскокам, исполнению Польки, и мы делали много других, более сложных шагов. Была подготовительная работа, за которой следовал большой прыжок с отогнутым назад телом в воздухе. Приходилось прыгать высоко, поднимая заднюю ногу до головы и отталкивая руки назад.»

“Our jumps were developed and worked out in the gymnastic lessons. There were forward jumps over a string, the so-called ‘springboard’ jumps (up and up, higher and higher, while remaining on the spot), which developed the strength of our ankles. Side, or hurdle, jumps were performed sideways over the string. While two of the girls held it, the rest formed a line, jumping one after another, first from the left leg and then from the right. Then we went into the far corner of the big room and performed a big jump over the string, landing on one leg [like a jete en arabesque]. We also jumped like frogs over the string, holding our torsos erect and never bending in the course of the jump.” [14]

\\

«Наши прыжки разрабатывались и отрабатывались на уроках гимнастики. Были прыжки вперед через верёвку, так называемые прыжки с трамплина (вверх и вверх, выше и выше, оставаясь на месте), которые развивали силу наших лодыжек. Боковые, или препятствующие, прыжки выполнялись вбок по струне. В то время, как две девушки держали его, остальные формировали линию, прыгая одна за другой, сначала с левой ноги, а затем с правой. Затем мы шли в дальний угол большой комнаты, и совершали большой прыжок через верёвку, приземляясь на одну ногу [как жете в арабеске]. Мы также, как лягушки, перепрыгивали через верёвку, держа торсы прямо и никогда не сгибаясь во время прыжка.» [14]

--16

НЭП

On December 3, 1922, the school celebrated its first anniversary. Yet, had it not been for Schneider’s most extraordinary managerial gifts, the celebration might never have taken place. For, on November 11, 1922, Schneider was summoned to the Commissariat of Education and officially informed that the school had been crossed off the state budget. Times had changed radically; the introduction of the NEP (New Economic Policy) was quite naturally accompanied by many financial reforms, and

there was no way of providing for the children at Prechistenka 20. The name of State School could be retained, as could the free academic education (like that of any other Soviet school), but that was all.

\\

3 декабря 1922 года школа отметила свой первый юбилей. И всё же, если бы не самые выдающиеся управленческие дары Шнейдера, празднование могло бы и не состояться. Ибо 11 ноября 1922 года Шнейдер был вызван в комиссариат просвещения, и официально информирован о том, что школа была усечена из государственного бюджета. Времена радикально изменились; введение НЭПа (новой экономической политики) вполне естественно сопровождалось многими финансовыми реформами, и не было никакого способа обеспечить детей на Пречистенке 20. Можно было бы сохранить название государственной школы, как и бесплатное академическое образование (например, как любая другая советская школа), но это было всё.

Lunacharsky had tried his best, but his views did not find general support. "In spite of my efforts to raise this school to a position worthy of it," said the Commissar of Education, "I keep meeting blunt resistance from people to whom it seems a luxury."[15]

\\

Луначарский старался изо всех сил, но его взгляды не нашли общей поддержки. «Несмотря на мои усилия поднять эту школу на достойный уровень, - сказал комиссар по образованию, - я продолжаю встречать прямое сопротивление со стороны людей, которым это кажется роскошью». [15]

*In all justice, one must say that in those years the position of the Bolshoi School was not ideal either. Ballet was regarded with suspicion, and ballet dancers were compared in the press with lapdogs riding bicycles in the circus.**

**See Appendix 2*

\\

Справедливости ради надо сказать, что в те годы положение школы Большого тоже не было идеальным. Балет был воспринят с подозрением, а артистов балета сравнивали в прессе с собачками, которые катались на велосипедах в цирке.*

*См. Приложение 2



The Duncan School had to look for its own means of support, and it was found. A paying “parallel” group was formed to provide for the upkeep of the main contingency, from whom a “performing group” was organized. The latter was comprised of the most talented girls who were to appear at concerts held by Isadora or Irma and who would maintain a high standard, because the public would now have to pay to see them dance.

\\

Школе Дункан пришлось искать собственные средства для поддержки, и она была найдена. Была создана платная «параллельная» группа, которая обеспечивала содержание основного контингента, из которого была организована «концертная группа». Последняя состояла из самых талантливых девочек, которые должны были выступать на концертах Айседоры или Ирмы, и поддерживать высокие стандарты, потому что теперь публике приходилось платить за то, чтобы они танцевали.

Schneider also reduced the school’s staff considerably. These measures steered the school onto a more or less stable path, but there were still obstacles to overcome, some of which could not have been foreseen.

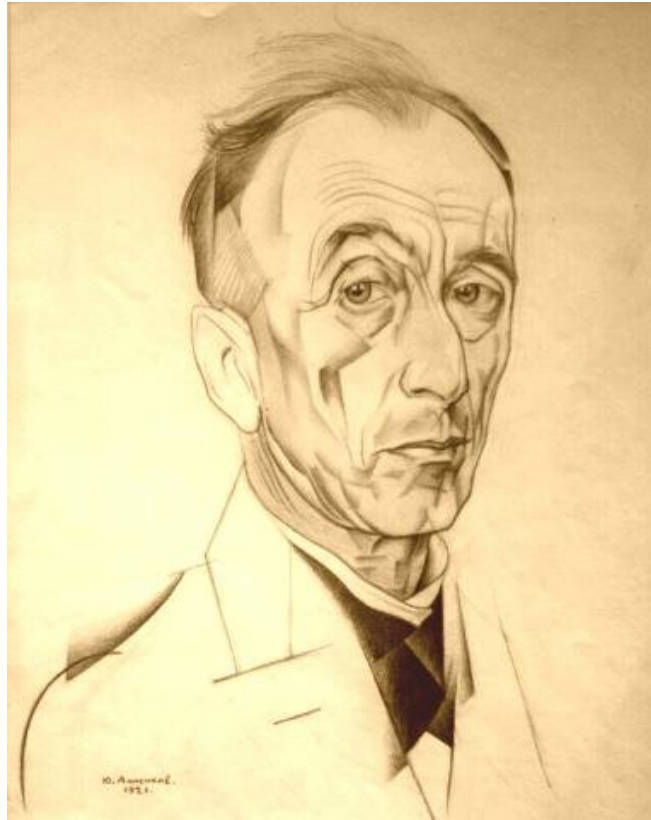
\\

Шнейдер также значительно сократил штат школы. Эти меры привели школу на более или менее устойчивый путь, но всё ещё были препятствия для преодоления, некоторые из которых нельзя было предвидеть.

[] Below: Picnic on the Sparrow Hills, summer, 1923. Front row, left to right: Elena Terentieva, Moura Babad, Evgenia Ovsiannikova. Sitting in the center, knees touching, is Maria Mysovskaya. To her left, Kyra Khachaturova. The adult girl on the left is Valia Petrichcheva, one of the Russian pupils from Isadora’s school in Bellevue. She was repatriated after World War I and taught at the Moscow school, 1922-23.

\\ Внизу: Пикник на Воробьёвых горах, лето 1923 г. Первый ряд, слева направо: Елена Терентьева, Мора Бабад, Евгения Овсянникова. Сидят в центре, соприкасающаяся коленями, это Мария Мысовская. Слева от неё, Кира Хачатурова. Взрослая девушка слева Валя Петричева, одна из русских учениц школы Айседоры в Бельвю. Она была репатриирована после Первой мировой войны и преподавала в Московской школе, 1922-23.





Although there was plenty of criticism on the part of professionals, the general press—being interested mainly in the lofty ideals pursued by the school and in the touching impression produced by dancing children—invariably printed eulogies such as: “The Duncan School demonstrated its art—simple, clear as light, giving joy, and therefore necessary. The entire demonstration breathed simplicity, innocence, and happiness. This evening was an artistic recreation and a real festival of art, which we miss to such an extent and of which there is such a need.” [16] There were many similar notices after the school’s concerts in 1922.

\\

Несмотря на то, что со стороны профессионалов было много критики, широкая пресса, заинтересованная, главным образом, высокими идеалами, которые преследует школа, и трогательным впечатлением, производимым танцующими детьми, - неизменно печатала восхваления, такие как: «Школа Дункан продемонстрировала своё искусство - простое, ясное как свет, дающий радость и, следовательно, необходимый. Вся демонстрация дышала простотой, невинностью и счастьем. Этот вечер был художественным отдыхом и настоящим фестивалем искусства, которого нам так не хватает, и в котором есть такая необходимость.» [16] Было много подобных рецензий после концертов школы в 1922 году.

This enthusiasm was not shared by Akim Volynsky (1863-1926), art scholar of merit, ballet critic, and founder of the School of Russian Ballet. Though started privately, this eventually acquired the status of “State Technicum”; however it remained quite separate from the official Theatre School. Agrippina Vaganova taught there for a short time, and Maria Romanova (mother of Galina Ulanova) taught Vera Volkova there.

\\

Этот энтузиазм не разделял Аким Волынский (1863-1926), искусствовед, балетный критик и основатель Школы русского балета. Хотя это началось в частном порядке, в конечном итоге, приобрело статус «Государственный техникум»; однако он оставался совершенно отдельным от официальной театральной школы. Агриппина Ваганова преподавала там недолго, а Мария Романова (мама Галины Улановой) преподавала там Вере Волковой.

After the 1922 concerts, Volynsky stated his unshaken respect for Isadora's "personal, colossal talent of which contemporaries can no longer form a true judgment." But he asserted that, "Duncan's pedagogical system, implemented by her disciples, is incapable of withstanding serious criticism." The doyen of Petrograd critics questioned Duncan's utopian dream ("proud but unsupported by anything tangible") of saving humanity through the beauty of new movements for the liberated body—liberated as she thinks."

\\

После концертов 1922 года, Волынский заявил о своём непоколебимом уважении к «личному, колоссальному таланту Айседоры, современники которой уже не смогут сформировать истинное суждение». Но он утверждал, что «педагогическая система Дункан, осуществляемая её учениками, не способна противостоять серьёзной критике.» Дуайен (старейшина) петроградских критиков поставил под сомнение утопическую мечту Дункан («гордую, но не поддерживаемую чем-либо осязаемым») спасти человечество красотой новых движений для освобождённого тела - освобожденного, как думает она».

He went on to say that the movements demonstrated by the Duncan School— "mannered, aristocratically pretentious, lacking temperament and almost lymphatic, monotonous in pattern, uninspired by any thought, any upsurge of will"— were absolutely incapable of serving as a ferment for new, living growth in future generations.

"Children, their hair cropped into dangling short strands, ran about the stage, emotional spots on their faces, strain reflected in their eyes, waving their thin little arms without rhyme or reason, running in one and the same scenic circle, performing the same figures, monotonous in their repetition and poor in content."

\\

Далее он сказал, что движения, продемонстрированные школой Дункан - «манерные, аристократически претенциозные, без темперамента и почти лимфатические, монотонные по рисунку, не вдохновленные какой-либо мыслью, каким-либо подъёмом воли» - абсолютно не могли служить ферментом для нового, живого роста в будущих поколениях.

«Дети, волосы которых были обрезаны в висячие короткие пряди, бегали по сцене, на их лицах появлялись эмоциональные пятна, напряжение отражалось в их глазах, размахивая своими тонкими маленькими руками, без всякой причины и разума, бегая по одному и тому же сценическому кругу, выполняя одни и те же цифры, однообразные в своём повторении, и бедные по содержанию.»

Volynsky denied these dances any educational value. He said they were incapable of "heroization of the human soul." He then gave a purely balletic, professional analysis of what he had seen:

"This senseless rushing about, these legs that have not been given form, these shapeless arches and ankles, visible in a running about with childish bustle, completely out of tune with the excellent music, these bring forth nothing but ennui. . .

\\

Волынский отрицал в этих танцах какое-либо воспитательное значение. Он сказал, что они не способны «героизировать человеческую душу». Затем он дал чисто балетный, профессиональный анализ увиденного:

«Это бессмысленное бегание, эти ноги, которые не были приданы форме, эти бесформенные своды и лодыжки, видимые в беге с детской суетой, совершенно не в ладу с превосходной музыкой, - они не вызывают ничего, кроме тоски...

The very space seemed dead. There was no interplay of space with the richness of muscular and visual sensations, so typical of classical dance in the art of ballet. . . . Space is an essential part of movement, and its absence in Duncan's class exercises ties up and deadens her entire work. The stage does not participate in the children's frolics during public performances. The children now make for different corners, then run in lines and circles toward the footlights, mark time near the long and heavy curtains, but everything around them is mute. It does not react. The space is dead. The children jostle about in the emptiness. . . .

\\

Само пространство казалось мёртвым. Не было никакого взаимодействия пространства с богатством мышечных и визуальных ощущений, столь типичных для классического танца в искусстве балета... Пространство является неотъемлемой частью движения, и его отсутствие в классных упражнениях Дункан связывает и разрушает всю её работу. Сцена не участвует в детских забавах во время публичных выступлений. Теперь дети идут по разным углам, затем бегают по линиям и кругу к прожекторам, отмечают время у длинных и тяжелых занавесок, но всё вокруг них немое. Не реагирует. Пространство мёртвое. Дети толкаются в пустоте...

Volynsky, who devoted a considerable part of his life to the study of ballet aesthetics, insisted that when audiences did not see movement with rich emotional content, they could not possibly form those responsive fluids and stimulations 'with which the public maintains the entire spectacle, when the artist's performance floats on the crest of emotional waves coming from the auditorium. Yet if no winds of motion blow from the stage, if there is no varied and multicolored idiom, then all that reigns in the theatre is silence, soulless silence. They applaud only the sweet children's faces, always pretty and touching, whatever surroundings they find themselves thrown into.' [17]

\\

Волынский, посвятивший значительную часть своей жизни изучению эстетики балета, настаивал на том, что, когда зрители не видят движения с богатым эмоциональным содержанием, они не могут формировать те отзывчивые

жидкости и стимулы, с которыми публика поддерживает весь спектакль, когда представление артиста плавает на гребне эмоциональных волн, исходящих из зала. И всё же, если со сцены не дует ветер движения, если нет разнообразной и разноцветной идиомы, то всё, что царит в театре, - это тишина, бездушная тишина. Они аплодируют только милым детским лицам, всегда красивым и трогательным, в какое бы окружение они не попали.»[17]

--18

This article (missing from all Duncan bibliographies) is worth preserving for its undeniable professionalism. Perhaps, though its criticism is very harsh, there was a degree of truth in it. In August, 1922, the children had had less than a year of training. After Isadora's departure with Essanine that fall, Irma took to working very hard to make a success of the matinee in April, 1923, at the Korsch (Commoedia) Theatre. There the girls from the performing group showed their ability to support Irma in her solos and to acquit themselves very well in small numbers suited to their age and experience.

\\

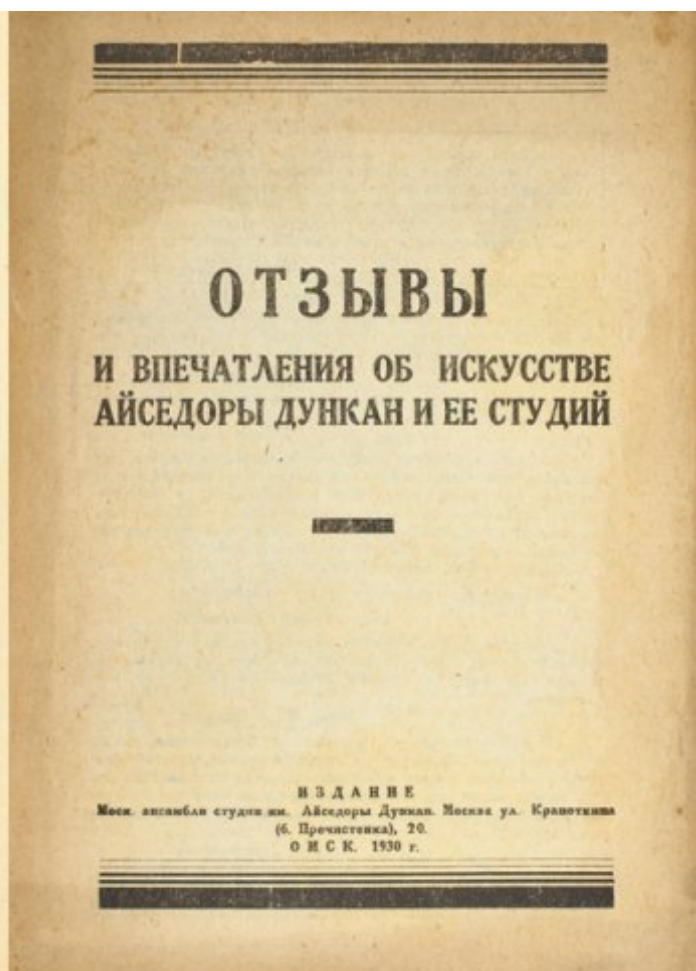
Эту статью (которая отсутствует во всех библиографиях Дункан) стоит сохранить за её несомненный профессионализм. Возможно, хотя его критика очень резкая, в ней была доля правды. В августе 1922 года у детей было меньше года обучения. Осенью, после отъезда Айседоры с Есениным, Ирма очень усердно работала над успехом утреннего представления в апреле 1923 года, в театре Корша (Коммеди). Там девушки из исполнительской группы показали свою способность поддержать Ирму в её соло, и очень хорошо проявить себя в небольших количествах, соответствующих их возрасту и опыту.

It was then that Izvestia's critic (the brief notice was signed with the initial "D") wrote: "The school's work, demonstrated on April 15, revealed a great step forward in comparison with what we saw a year ago. The children had made excellent progress under the guidance of Isadora Duncan's pupil, Irma. Their dances seem to flow from life itself, being replicas of children's games or simple running and hopping; however, they were performed with such a lack of inhibition wedded to rhythmic grace, and simultaneously with such obvious pleasure, it makes one recall H. G. Wells:

people of his happy Utopia must have been like this."[18]

\\

Именно тогда критик «Известий» (краткое уведомление было подписано начальной буквой «Д») написал: «Работа школы, продемонстрированная 15 апреля, показала большой шаг вперед по сравнению с тем, что мы видели год назад. Дети достигли отличных результатов под руководством ученицы Айседоры Дункан, Ирмы. Их танцы, кажется, вытекают из самой жизни, являясь копиями детских игр или просто бега и прыжков; однако они были исполнены с таким отсутствием торможения, которое было связано с ритмической грацией, и одновременно с таким очевидным удовольствием, что это заставляет вспомнить Х.Г. Уэллса: люди его счастливой Утопии, должно быть, были такими».[18]



Of course, one would always bear in mind Isadora's side of the question, her own aesthetics. She did not want to make performing artists out of the children. She dreamed of people moving beautifully, possessing ideally developed bodies. Lunacharsky pointed out that her theories contained a mixture of idealism and materialism.[19] He said that some of them were similar to those of Herbert Spencer, William James, and Carl Georg Lange, though she might never have suspected it. She did believe that if the body was made light and graceful, the people's conscience would improve and that, in turn, could influence their public life.

\\

Конечно, всегда нужно учитывать сторону вопроса Айседоры, её собственную эстетику. Она не хотела делать из детей артистов-исполнителей. Она мечтала, чтобы люди красиво двигались, обладали идеально развитыми телами. Луначарский отметил, что её теории содержат смесь идеализма и материализма.[19] Он сказал, что некоторые из них были похожи на Герберта Спенсера, Уильяма Джеймса и Карла Георга Ланге, хотя она никогда не подозревала об этом. Она верила, что если тело станет лёгким и изящным, совесть людей улучшится, и это, в свою очередь, может повлиять на их общественную жизнь.

At first she wanted the Moscow school to perform only as a means of propaganda. At some of the recitals at this time and for years to come, children from the audience were offered an opportunity to come up onto the stage and start learning then and there. Later in its travels, the group carried, along with its own costumes, a whole trunkful of little red tunics for such improvised lessons after recitals.

\\

Сначала она хотела, чтобы московская школа выступала только как средство пропаганды. На некоторых концертах, в это время и на долгие годы, детям из зала предлагалась возможность подняться на сцену и начать учиться тут же. Позже, в своих путешествиях, группа приносила, вместе со своими собственными костюмами, целый набор маленьких красных туник для таких импровизированных уроков после сольных концертов.

Мария Мысовская

Of necessity, the children became performing artists at a very early stage. But from the very outset, Isadora, and especially Irma who actually worked with them, saw to it that they felt the beauty of movement and repose. As Maria Mysovskaya testifies: "I think we started understanding what was wanted from us by about 1924."

\\

По необходимости, дети стали артистами на очень ранней стадии. Но, с самого начала, Айседора и особенно Ирма, которая на самом деле работала с ними, позаботились о том, чтобы они чувствовали красоту движения и покоя. Как свидетельствует Мария Мысовская: «Я думаю, что мы начали понимать, чего от нас хотели примерно к 1924 году».

Maria (Mussia) Mysovskaya was a late arrival. In the spring of 1923 Lunacharsky advised her father to place his ten-year-old daughter in the Duncan School, since she had had some music and adored dancing. The school already had several of Lunacharsky's proteges, but this time it benefited in more than one way. Besides a gifted pupil, who was to grow into an outstanding performer, it acquired in the person of her mother a first-class trained nurse, who accompanied the children on all their tours, including those to China and the United States.

\\

Мария (Мусия) Мысовская была из позднего набора. Весной 1923 года Луначарский посоветовал отцу поместить свою десятилетнюю дочь в школу Дункан, так как она любила музыку и обожала танцевать. В школе уже было несколько протеже Луначарского, но на этот раз она принесла больше пользы. Помимо одарённой ученицы, которая должна была стать выдающейся исполнительницей, она приобрела в лице своей матери первоклассную обученную медсестру, которая сопровождала детей во всех их поездках, в том числе в Китай и Соединенные Штаты.

--19

[] Below right: Maria Mysovskaya in Vladimir Bourmeister's "Grief," choreographed for the Moscow Studio named after Isadora Duncan.

\\ Внизу справа: Мария Мысовская в постановке Владимира Бурмейстера «Горе» для московской студии имени Айседоры Дункан.

[] Below left: Maria Mysovskaya.

\\ Внизу слева: Мария Мысовская.



Mussia was placed at first in the junior class, but made such progress that in the summer of that year she was already included in the group of girls accompanying Isadora and Irma to Kiev.

She recalls: "There, in one of the parks, we continued our studies. I remember how Isadora taught us to walk. It was a science and a revelation. We were told to incline our trunks slightly forward. The legs started walking from the thigh; the toes, well pointed, reached the ground first.

Isadora said: "If you thrust your body forward in the direction of the movement, you will never start walking heels down first." And how she walked herself! People in the street, having no idea who she was, never failed to halt and follow the majestically moving woman with their gaze.

\\

Сначала Муся была помещена в класс юниоров, но достигла такого прогресса, что летом того же года она уже была включена в группу девушек, сопровождающих Айседору и Ирму в Киев.

Она вспоминает: «Там, в одном из парков, мы продолжили учёбу. Я помню, как Айседора научила нас ходить. Это была наука и откровение. Нам сказали наклонить наши торсы немного вперёд. Ноги начинали идти от бедра; пальцы ног, хорошо вытянутые, достигали земли первыми.

Айседора говорила: «Если ты толкнешь своё тело вперёд в направлении движения, то ты никогда не начнёшь опускаться на пятки». И как она шла сама! Люди на улице, не имея ни малейшего представления, кто она такая, никогда не переставали останавливаться и следить за величественно движущейся женщиной своими взглядами.

“She used to teach us to swing the trunk while standing—forward, sideways, accompanied by arm movements or without them. Years later Leonid Yacobson used this ability of ours, to sway while standing as if glued to the floor, in the choreography of Zoya. The use of this unique Duncan movement was suggested to him by Elena Terentieva, who created the role of the World-War-II heroic girl-partisan. It was this idiom, then, that became a key to the entire imagery of the piece. It was most effective in the dramatic and absolutely credible picture of the heroine’s body swinging from the scaffold.

\\

«Она учила нас раскачивать туловище, стоя - вперёд, вбок, в сопровождении движений рук или без них. Спустя годы, Леонид Якобсон использовал эту нашу способность, покачиваясь, как будто приклеенный к полу, в хореографии Зои [Космодемьянской]. Использование этого уникального дункановского движения было предложено ему Еленой Терентьевой, которая создала роль героической девушки-партизанки времен Второй мировой войны. Именно эта идиома стала ключом ко всему образу произведения. Это было наиболее эффектно в драматической и абсолютно достоверной картине тела героини, качающейся на эшафоте.*

**Zoya Kosmodemlanskaya took part in the defense at Moscow. She was caught when trying to set fire to the quarters of the Germans. Who tortured her and hanged her in the presence of the peasants of the village.*

\\

*Зоя Космодемьянская принимала участие в обороне под Москвой. Она была поймана при попытке поджечь жилище немцев. Тех, кто пытал её, и повесил в присутствии крестьян деревни.

** [Зоя Космодемьянская перенесла в 1940 году острый менингит, и страдала расстройством психики. В военное время она была бойцом в/ч 9903 (Центральная разведывательно-диверсионная школа Разведывательного отдела штаба Западного фронта), где и приняла присягу. Следуя секретному Приказу Ставки Верховного Главнокомандования № 428, комсомолка-диверсантка (настоящее имя достоверно так и не установлено) поджигала крестьянские дома в подмосковных деревнях (с вероятно квартировавшимися там фашистами). Местные жители не были в восторге от того, что кто-то уничтожает их жилища. Причём, ни один нацист, в той самой деревне Петрищево, так и не замёрз и, вообще, не умер.]

--20

“In general we all had a beautifully ‘placed’ upper body. This was our greatest asset, though it does not signify that we had nothing else. It always drives me mad to hear that Duncan dancers had no technique. Perhaps it was true of other schools, but our technique as taught by Irma was quite good.

\\

«В общем, у всех нас была красивая «расставленная» верхняя часть тела. Это был наш самый большой актив, хотя это не означает, что у нас больше ничего не было. Меня всегда сводит с ума, когда я слышу, что у танцоров Дункан не

было техники. Возможно, это было верно и в отношении других школ, но наша методика, которой учила Ирма, была довольно хорошей.»

“We jumped over a string held at approximately the height of our chests. When the jump was the one called ‘scissors,’ it was even higher. A lovely picture in flight was presented by this jump, which was executed with a backward thrust of the body: the front leg, slightly bent, was stretched before landing, while the back leg—still in midair, almost touched the head—I remember feeling it with the nape of my neck.

\\

«Мы прыгали через верёвку, которая держалась примерно на высоте наших сундуков. Когда был прыжок, называемый «ножницами», то он был ещё выше. Прекрасный снимок в полёте был представлен этим прыжком, который был выполнен с обратным толчком тела: передняя нога, слегка согнутая, была вытянута до приземления, а задняя нога - всё ещё в воздухе, почти касалась головы - я помню, чувствовала это затылком.»

‘We had all kinds of turns in which I ‘specialized’ in time to come. I especially liked the one that started with a jump off the floor from the supporting leg, while the working leg was raised backward (from the hip), and then a complete turn was executed in three small steps. Done to a waltz rhythm this exercise, an essential part of many dances, could attain considerable speed.[20]

\\

«У нас были разные повороты, в которых я «специализировалась» вовремя. Особенно мне понравился тот, который начинался прыжком с пола от опорной ноги, в то время как рабочая нога была поднята в обратном направлении (от бедра), а затем полный оборот был выполнен в трёх небольших шагах. Выполненное в ритме вальса, это упражнение, неотъемлемая часть многих танцев, может достичь значительной скорости.»[20]

“Quite naturally this technique took years to develop, and some of us were better endowed for technical feats than others. Irma taught us all unswervingly. A born teacher and a person of iron will, honest beneath her severe character, she obtained results from us in a very short time. She was, beyond doubt, a talented and interesting personality and a very musical dancer.

\\

«Вполне естественно, что эта техника развивалась годами, и некоторые из нас были лучше наделены техническими навыками, чем другие. Ирма учила нас всех неуклонно. Прирожденная учительница и человек железной воли, честная, со своим суровым характером, она получила результаты от нас за очень короткое время. Несомненно, она была талантливой и интересной личностью и очень музыкальной танцовщицей.»

“Perhaps she expected too much from twelveyear-olds, but it was good for our morale to have high goals set before us. It took Irma years to actually perfect us. Our mastery of movement came later, at the age of about sixteen, after we had performed so often all over the United States and had had lots of practice. Yet even in the Moscow school, Irma obtained good results from small children by carefully explaining the why and wherefore of each dance, then polishing and rehearsing it

until she was satisfied. She 'knocked into us' all the special aspects of Isadora's choreography for Schubert's Unfinished Symphony where our performance of the scherzo was truly immaculate.

\\

«Возможно, она многого ожидала от детей в возрасте двенадцати лет, но для нашего морального духа было хорошо поставить перед собой высокие цели. Ирме понадобились годы, чтобы действительно усовершенствовать нас. Наше мастерство в движении появилось позже, в возрасте около шестнадцати лет, после того, как мы так часто выступали на всей территории Соединенных Штатов и имели много практики. Тем не менее, даже в московской школе Ирма добивалась хороших результатов от маленьких детей, тщательно объясняя задачи и причины каждого танца, затем, дорабатывая и репетируя его, пока она не была удовлетворена. Она «познакомила нас» со всеми особыми аспектами хореографии Айседоры для «Незаконченной симфонии» Шуберта, где наше исполнение скерцо было поистине безупречным.»

"Irma was clever but quite merciless when working. She drove me to tears when rehearsing a solo bit from one of Isadora's dances. Children though we were, she made us think before acting. In this case, she told me to imagine that I was trying to reach for an apple in a tree. I just could not create the impression she wanted. Then suddenly she disappeared while I was left weeping at her displeasure. She soon returned with a broom. By mechanically moving it up and down she demonstrated what was wrong with my arms, which should have been raised softly and expressively. I still remember that lesson. In the years to follow, after I had retired from the stage and was teaching dancing in a Normal School, I often resorted to Irma's methods and attained much in the development of children's artistry.

\\

«Ирма была умна, но довольно беспощадна в работе. Она довела меня до слёз, когда репетировала соло из одного из танцев Айседоры. Хотя мы были детьми, она заставляла нас думать, прежде чем действовать. В этом случае, она сказала мне представить, что я пытаюсь достать яблоко на дереве. Я просто не могла создать впечатление, которое она хотела. Затем она внезапно исчезла, а я плакала от её неудовольствия. Вскоре она вернулась с метлой. Механически двигая её вверх и вниз, она продемонстрировала, что случилось с моими руками, которые должны были быть подняты мягко и выразительно. Я до сих пор помню этот урок. В последующие годы, после того, как я ушла со сцены, и преподавала танцы в обычной школе, я часто прибегала к методам Ирмы, и многого достигла в развитии детского мастерства.»

--21

[] *Below: Valentina Boye, in Isadora Duncan's Dance-Song of the Revolution "Exhausted by Heavy Bondage."*

\\ *Внизу: Валентина Бойе в «Танцевальной песне революции» Айседоры Дункан «Измученный тяжелым рабством».*

[] *Far left: Valentina Boye.*

\\ *Крайнее слева: Валентина Бойе.*



“Isadora’s working methods were quite different, but also got much out of us. When we children were brought upstairs to rehearse under her, something seemed to ‘switch on.’ She became another person altogether. She taught by demonstration and often did not remember what she had just shown. Of course, Irma memorized it all.

\\

«Методы работы Айседоры были совсем другими, но они также сильно нас поразили. Когда мы, дети, были воспитаны наверху, чтобы репетировать с ней, что-то, казалось, «включалось». Она вообще была другим человеком. Она учила наглядно, и часто не помнила, что только что показала. Конечно, Ирма запоминала всё это.»

“How she loved dancing with us on the stage! She managed to kiss us in the course of the dance and whisper, ‘Moyee detie, moyee detie’ (my children), and we emerged into the wings with blots of lipstick on our cheeks, but didn’t we adore her!

\\

«Как она любила танцевать с нами на сцене! Ей удавалось поцеловать нас во время танца и прошептать: «Мои дети, мои дети» (my children), и мы выходили на крыльях, с пятнами помады на щеках, но разве мы её не обожали!»

“Isadora’s rehearsals were a sight to watch. She described by demonstrating. When she rehearsed the ‘Warshavianka’ dance-song with us, she did not like the way we fell on the floor from the ‘merciless volleys.’***

\\

«Репетиции Айседоры - это зрелище. Она описала это демонстрацией.* Когда она репетировала с нами танцевальную песню «Варшавянка», ей не понравилось, как мы упали на пол от «беспощадных залпов.»**

**Isadora spoke Russian badly and knew very little of it but she managed to make herself understood. If she wanted to say something very precisely to the children, she*

spoke in German to Schneider, who was usually present and translated for her. In time, Irma became very fluent in Russian.

\\

* Айседора плохо говорила по-русски и очень мало знала об этом, но ей удалось заставить себя понять. Если она хотела сказать что-то очень точно детям, она говорила по-немецки со Шнейдером, который обычно присутствовал и переводил для неё. Со временем Ирма очень хорошо стала говорить по-русски.

***“Warshavianka” was a revolutionary song, popular from 1905, with a text by the Russian revolutionary Gleb Krzyzanovsky, though the melody was of Polish origin. Isadora dedicated the dance to the heroes of 1905. She depicted the leader of falling but passing his (imagined) banner on to the next person, and so on down the line.*

\\

**«Варшавянка» была революционной песней, популярной с 1905 года, с текстом русского революционера Глеба Кржижановского, хотя мелодия была польского происхождения. Айседора посвятила танец 10-ти героям 1905 года. Она изобразила падение лидера, но с передачей его (воображаемого) знамени следующему человеку, и так далее по линии.

“Don’t you know how people die?” she asked. She then collapsed in perfect unison with the music, only to rise slowly and resolutely when coming back to life in order to join her comrades and pick up the banner from their hands.”

\\

«Разве вы не знаете, как умирают люди?» - спросила она. Затем она рухнула в полном согласии с музыкой, чтобы медленно и решительно встать, возвращаясь к жизни, чтобы присоединиться к своим товарищам и поднять знамя из их рук.»

Валентина Бойе

Valentina Boye, also one of the “old girls,” is in complete agreement with Mysovskaya about the important role played by Irma Duncan in the artistic development of the children and in their purely physical learning. But she would like to add that if the Duncan School owed much to Irma, she gained much from her stay in Soviet Russia because “here her dancing became more expressive, the body acquired greater freedom.”

\\

Валентина Бойе, также одна из «старых девочек», полностью согласна с Мысовской в том, что Ирма Дункан играла важную роль в художественном развитии детей, и в их чисто физическом воспитании. Но она хотела бы добавить, что, если дункановская школа многим обязана Ирме, она многому научилась от пребывания в Советской России, потому что «здесь её танцы стали более выразительными, тело приобрело большую свободу».

Голубая комната

Isadora was, of course, still performing herself, though in Moscow she did not dance more than once or twice a month. Rumnev saw some of her rehearsals: “She worked

with pianists Pyotr Luboshitz or Mark Meitchik, and I attended these rehearsals alone. At any rate I never saw anyone else there. It was then that I was able to get a closer knowledge of Isadora's art and to love it.

\\

Айседора, конечно же, продолжала выступать, хотя в Москве она танцевала не чаще одного-двух раз в месяц. Румнев видел некоторые из её репетиций: «Она работала с пианистами Петром Любошицем или Марком Мейчиком, и я присутствовал на этих репетициях один. Во всяком случае, я никогда не видел там никого. Тогда я смог ближе познакомиться с искусством Айседоры и полюбить его.

“In a huge room hung with curtains, a blue rug spread on the floor, Duncan, barefooted and wearing a chiton, danced Schubert, Liszt, Wagner. Her dances were like improvisations, consisting mostly of short runs and leaps with one leg thrown forward or backward. Very often she danced without moving from the spot she was standing in and merely beat time with her foot, reflecting in mime and in ‘plastique’ the mood and rhythm of the musical piece. Such, for instance, was Chopin’s ‘Lullaby’ when she nursed an imaginary child. In this case, as always at the thought of children, she had tears streaming down her face.”[21]

\\

«В огромной комнате, увешанной шторами, на полу лежал синий коврик, Дункан, босая и одетая в хитон, танцевала Шуберта, Листа, Вагнера. Её танцы походили на импровизации, состоящие в основном из коротких пробежек и прыжков с одной ногой вперёд или назад. Очень часто она танцевала, не двигаясь с места, стояла, и просто отбивала такт ногой, отражая в пантомиме и «пластике» настроение и ритм музыкального произведения. Такова, например, «Колыбельная» Шопена, когда она кормила воображаемого ребенка. В этом случае как всегда при мысли о детях, по её лицу текли слезы.»[21]

--22

Isadora's admitting Rumnev to the Blue Room was an unprecedented gesture. None of the children knew how or when she rehearsed or whether she practiced at all, since they were restricted to the use of only that part of the house allotted to them. It was against the rules to cross the stairs and cold passages leading to Isadora's quarters.

\\

Принятие Айседоры Румнева в Голубую комнату было беспрецедентным жестом. Никто из детей не знал, как и когда она репетировала или вообще занималась, поскольку они были ограничены использованием только той части дома, которая была им отведена. Было противозаконно пересекать лестницу и холодные проходы, ведущие к квартирам Айседоры.

Children, however, often know and understand much more than their seniors care to think. They would listen to sounds coming from the gay parties (Rumnev confirms that the atmosphere was very bohemian) and in the morning, coming to the Blue Room for gymnastics, they sometimes found it in disorder. Now and again they succeeded in creeping to the grand, oak-panelled dining room to admire the

remnants of last night's feast, Of course, anything like that was a feat of extreme daring and, like children of all times, they adored doing it for that very reason. On the whole they were healthy-minded, good children, who—small as they were—soon realized their exalted mission' they were destined to bring the beauty of living to their peers.

\\

Однако дети часто знают и понимают гораздо больше, чем думают их старшие. Они слушали звуки, издаваемые на весёлых вечеринках (Румнев подтверждает, что атмосфера была очень богемной), а утром, приходя в Голубую комнату для гимнастики, они иногда находили её в беспорядке. Время от времени, им удавалось проползти в большую столовую, обшитую дубовыми панелями, чтобы полюбоваться остатками вчерашнего застолья. Конечно, всё это было подвигом чрезвычайной смелости, и, как дети всех времён, они обожали делать это по этой самой причине. В целом, они были здоровыми, добрыми детьми, которые, какими бы маленькими они ни были, вскоре осознали свою возвышенную миссию - им суждено было донести красоту жизни до сверстников.

To this end, their cultural education was carefully planned. As soon as they grew a little older, visits were organized for them to attend the concerts of the Bolshoi Symphony (never the ballet). They were taken to recitals by great pianists and to dramatic performances at the Maly and Art theatres. In the latter, they always had a box awaiting them, and Stanislavski, if he was not performing himself, would come out to greet them as they proudly displayed their Sunday-best, red velvet tunics.

\\

Для этого их культурное воспитание было тщательно спланировано. Как только они подросли, для них были организованы визиты на концерты Большой симфонии (не балета). Их привозили на концерты великие пианисты, и на драматические спектакли в Малый и Художественный театры. В последнем у них всегда была ложа, ожидающая их, и Станиславский, если он не выступал сам, выходил, чтобы приветствовать их, когда они гордо демонстрировали свои лучшие воскресные красные бархатные туники.

Rumnev says that he asked Isadora to teach him. But she replied that her intention was to teach nobody but children in Russia, inasmuch as through her art and through association with beautiful music, poetry, and pictures, she would be able to cultivate in them the lofty, moral qualities worthy of a free people in a free land. She added that she never taught adults, and in any case had nothing to teach Rumnev who was already an accomplished artist.

\\

Румнев говорит, что он просил Айседору обучить его. Но она ответила, что её намерением было не учить никого, кроме детей, в России, поскольку благодаря её искусству и ассоциации с прекрасной музыкой, поэзией и картинами, она сможет воспитать в них высокие моральные качества, достойные свободных людей, на свободной земле. Она добавила, что никогда не учила взрослых, и ни в коем случае ничему не научила бы Румнева, который уже был опытным артистом.

She was not teaching boys either. Though at the beginning there were some boys in the school, the fact that the girls were strictly forbidden to tease them shows that they were in the minority. Actually, there had been exactly eleven boys, most of them American-born children of repatriated Russian parents, who had been entered in the school, not at all for the dancing, but for the advantage of living with a group of Russian children and in decent conditions.

\\

Она тоже не учила мальчиков. Хотя вначале в школе было несколько мальчиков, тот факт, что девочкам было строго запрещено дразнить их, показывает, что они были в меньшинстве. На самом деле, было ровно одиннадцать мальчиков, большинство из которых были американские дети репатриированных русских родителей, которые были зачислены в школу вовсе не для танцев, а для того, чтобы жить с группой русских детей в достойных условиях.

They presented quite a few problems, for they had to be placed in a separate dormitory. Their red tunics were worn off one shoulder to distinguish them from the girls, but there was still trouble with the distinction. To these boys, Russian was a foreign language and, unlike English, Russian is inflected. Schneider, very much a man's man and a strict disciplinarian, was nearly driven out of his senses by their saying "I went" and "I danced" with a feminine ending to the verb.

\\

Они представляли довольно много проблем, потому что они должны были быть размещены в отдельном общежитии. Их красные туники были стерты с одного плеча, чтобы отличить их от девочек, но с этим отличием всё ещё были проблемы. Для этих мальчиков русский язык был иностранным, и, в отличие от английского, русский язык имел склонения. Шнейдер, человек мужского пола, и строгий дисциплинированный, чуть не сошёл с ума, объясняя своими словами «Я пошёл» и «Я танцевал» с женским окончанием глагола.

The last problem, however, was the most serious, for it was an aesthetic one. Isadora had not foreseen any dances for men and never touched on the subject, though she did say to Alexandre Benois, as early as 1904, that with time she intended to add boys to her school.²² But the eleven boys at Prechistenka 20 did the same dances as the girls. Irma, a born teacher who—as her former pupils say, could teach a chair to dance—did tell the boys that they were not to imitate the girls but to perform all the movements in their own manly way. Yet the fact remains that the boys had no special niche in the school's curriculum and, one by one, they all disappeared.

\\

Последняя проблема, однако, была самой серьёзной, поскольку она была эстетической. Айседора не предвидела никаких танцев для мужчин, и никогда не касалась этой темы, хотя она и сказала Александру Бенуа еще в 1904 году, что со временем она собиралась добавить мальчиков в свою школу.[22] Но одиннадцать мальчиков на Пречистенке 20 выполняли те же танцы, что и девочки. Ирма, прирождённая учительница, которая, как говорят её бывшие ученики, могла бы научить танцевать на стуле, сказала мальчикам, что им нужно не подражать девочкам, а выполнять все движения по-мужски. Однако

факт остается фактом: у мальчиков не было особой ниши в школьной программе, и один за другим все они исчезли.

--23

[] Below: Irma Duncan with her pupils, Moscow, 1925. Irma is in the center with Lida Lozovaya. To her left is the senior group — among them Elizaveta Belova, Maria Toropchenova, Tamara Lobanevskaya, Yulia Vashentseva. To the left is the junior group — including Elena Terentieva, Maria Mysovskaya, Evgenia Ovsiannikova, Tamara Semenova.

\\ Внизу: Ирма Дункан со своими ученицами, Москва, 1925 год. Ирма в центре с Лидой Лозовой. Слева от неё - старшая группа - среди них Елизавета Белова, Мария Торопченко, Тамара Лобаневская, Юлия Вашенцева. Слева - группа юниоров, в которую входят Елена Терентьева, Мария Мысовская, Евгения Овсянникова, Тамара Семёнова.



Another loss was Lucy Flaxman. Though born in San Francisco, her Russian parents returned home and placed her in the Duncan School. But she remained only two years, since her family was not satisfied with the academic education offered there.

\\

Еще одной потерей была Люси Лексман. Хотя она родилась в Сан-Франциско, её русские родители вернулись домой, и поместили её в школу Дункан. Но она оставалась только два года, так как её семья не была удовлетворена академическим образованием, предлагаемым там.

As the pupils of the Isadora Duncan Moscow School matured, their repertory changed. In the early years, they danced items suited to their age, arranged in the nature of dance-games. Such was Rachmaninov's "Polka," with tiny Lidochka Lozovaya standing all alone at first in the center (in all the early pictures of the

school she is seen in Isadora's arms), and other children running out to join her in dancing merrily all around.

\\

Когда ученики Московской школы Айседоры Дункан повзрослели, их репертуар изменился. В первые годы они танцевали предметы, соответствующие их возрасту, устроенные в виде танцевальных игр. Такова была «Полька» Рахманинова с крошечной Лидочкой Лозовой, которая сначала стояла одна в центре (на всех ранних фотографиях школы, которую она видела в руках Айседоры), и другие дети выбегали, чтобы присоединиться к ней и весело танцевать вокруг.

Irma produced for them several items from Schumann's Kinderscenen that could not fail to bring back memories of her own, not-too-happy days at the Grunewald school. I especially appreciate that she saw to it that the children were always told what they were dancing about and what it meant—something she had never enjoyed from Tante Miss (Isadora's sister Elizabeth). The Grunewald and Darmstadt Kinderscenen were really improvisations by the children themselves. Now the "old girls" from the Moscow school remember Irma teaching them these Schumann pieces and, in one instance, telling them to imagine being a poor beggar girl. Perhaps Irma recreated for them her own solo, "Poor Orphan Child," that Isadora had so admired.[23] They also did "The March of the Tin Soldiers" and "Blind Man's Bluff," the latter sounding rather like a Corelli "Courante" that Irma had created and danced in 1905. She also taught them the charming "Les Petits Siciliennes."

\\

Ирма произвела для них несколько предметов из «Детского сада» Шумана, которые не могли не вспомнить её собственные, не слишком счастливые дни в школе Грюневальда. Я особенно ценю то, что она позаботилась о том, чтобы детям всегда говорили, о чём они танцуют и что это значит - то, что ей никогда не нравилось от Танте Мисс (сестра Айседоры Элизабет). Грюневальд и Дармштадт Киндерсценен были настоящими импровизациями самих детей. Теперь «старые девочки» из московской школы вспоминают, как Ирма обучала их этим произведениям Шумана и, в одном случае, рассказывала им, что они воображают себя бедной нищей. Возможно, Ирма воссоздала для них своё собственное соло «Бедное дитя-сирота», которым Айседора так восхищалась.[23] Они также сделали «Марш оловянных солдат» и «Блеф слепого», последний звучал скорее как «Бегущий» Корелли, которую Ирма создала и танцевала в 1905 году. Она также научила их очаровательному танцу «Маленькие сицилийцы».

Рославлева

In 1923 Irma arranged for the children "Leaping with the Scarf," which was, in fact, one of their exercises appearing in more scenic form to display their advanced abilities. In my "review" of the first school concert I attended that year. I wrote: ". . . they do not dance, they rather play, performing movements that are simple, healthy, and at the same time absolutely inconceivable for the contemporary child. They are joy and health incarnated!"

\\

В 1923 году Ирма организовала для детей «Прыжок с шарфом», что, по сути, было одним из их упражнений, появившихся в более живописной форме для демонстрации их продвинутых способностей. В моём «обзоре» первого школьного концерта, который я посетила в этом году. Я написала: «... они не танцуют, они скорее играют, выполнение простых, здоровых и в то же время абсолютно непостижимых движений для современного ребёнка. Они воплощают радость и здоровье!»

Almost twenty years before, on her first 1905 program, Isadora was praised by the critics for recreating all alone in Iphigenie en Aulide an entire chorus of Chalkis maidens playing at ball and knucklebones by the seashore. Now, in the 1923 concert, a whole group of children with Irma at their head danced the same piece with the beautiful play of arms so typical of Isadora.

\\

Почти двадцать лет назад в своей первой программе 1905 года, критики хвалили Айседору за воссоздание, без всякой помощи, в «Ифигении в Аулиде» целого хора девиц Халкис, играющих в мяч и костяшки на берегу моря. Теперь, на концерте 1923 года, целая группа детей с Ирмой во главе, танцевала ту же пьесу с прекрасной игрой рук, столь типичной для Айседоры.

I wrote then: "Do they have anything in their hands? But they are playing, playing! Now they throw up the bones, count them, collect them, and again throw them up to catch them once more—they do play, they are genuinely taken up by the game. Is it a ball in their hands? The hands are empty. But, together with Irma, they catch it, they run after it, merry and excited, and every child noisily tries to be first. Then they weave themselves into garlands, comprising a Greek choir for Irma's dances, and dance themselves in merry rings lit by the sun's rays, that make you forget they are provided by theatrical tricks." This is from my Glimpses, The "critic" was fifteen.

\\

Я написала тогда: «У них есть что-нибудь в руках? Но они играют, играют! Теперь они подбрасывают кости, считают их, собирают и снова подбрасывают, чтобы поймать их ещё раз - они играют, они искренне увлечены игрой. Это мяч в их руках? Руки пусты. Но вместе с Ирмой они ловят это, они бегут за этим, весёлые и взволнованные, и каждый ребенок шумно пытается быть первым. Затем они вплетаются в гирлянды, состоящие из греческого хора для танцев Ирмы, и танцуют в веселых кольцах, освещенных солнечными лучами, которые заставляют вас забыть, что им предоставляют театральные трюки». Это из моих «Проблесков», «критику» было 15-ть.

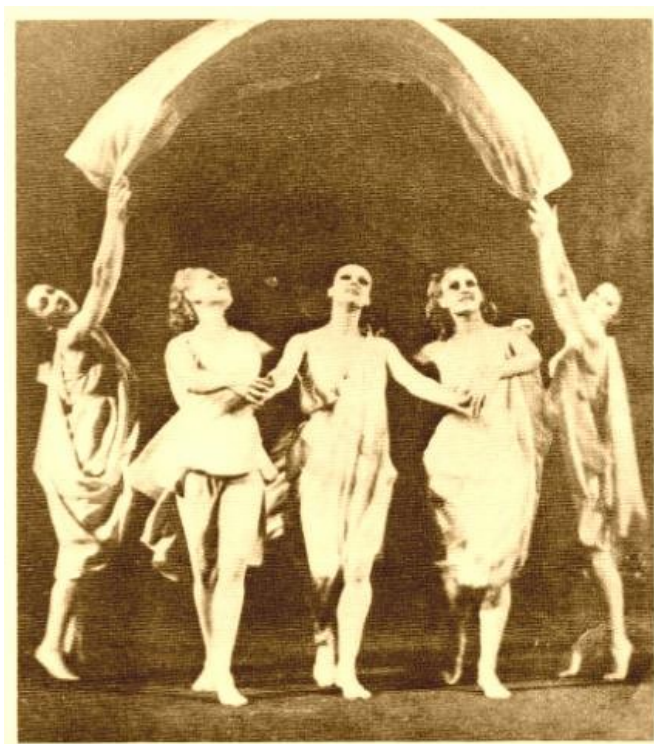
--24

[] Right: Schubert's "Waltz with a Scarf." Left to right: Elizaveta Belova, Maria Mysovskaya, Alexandra Aksenova, Elena Fedorovskaya, Evgenia Fedorova. Pictured is a performance of 1947.

\\ Справа: «Вальс с шарфом» Шуберта. Слева направо: Елизавета Белова, Мария Мысовская, Александра Аксёнова, Елена Федоровская, Евгения Фёдорова. На фото спектакль 1947 года.

[] Far right: "The Three Graces." Left to right: Valentina Boye, Tamara Lobanovskaya, Alexandra Aksenova.

\\ Крайне справа: «Три грации». Слева направо: Валентина Бойе, Тамара Лобановская, Александра Аксёнова.



Irma choreographed Alexander Grechaninov's songs, "Ai-du-du," "Ten-ten-poteten," and a "Lullaby—all very suitable for the children's repertory and sung by themselves.

\\

Ирма поставила хореографию песен Александра Гречанинова «Ай-ду-ду», «Тень-тень-плетень» и «Колыбельная песня» - все они очень подходят для репертуара детей и спеты сами по себе.

*Some other dances, like Schubert's "Waltzes," were added. The loveliest of all these, as far as I am concerned, was the one in which two dancers hold the scarf under which the rest pass in two's and three's, pausing for a moment when the gauze flies the highest to the upward pitch of the music. Later, when they had grown to be charming young girls, they danced the famous "Three Graces," also to Schubert's music. Very popular with the audiences and invariably encored was Beethoven's "Turkish March" from *The Ruins of Athens*.*

\\

Были добавлены некоторые другие танцы, такие как «Вальсы» Шуберта. Самым прекрасным из всех, насколько я понимаю, был тот, в котором два танцора держат шарф, под которым остальные проходят по два и по три, останавливаясь на мгновение, когда марля летит наивысшим к верхнему тону музыки. Позже, когда они стали очаровательными молодыми девушками, они танцевали знаменитые «Три грации», также под музыку Шуберта. Очень популярным среди зрителей и неизменно сопровождаемым был «Турецкий марш» Бетховена из «Руины Афин».

The girls danced a large number of Chopin pieces at different periods and ages. At first they would have been given tiny roles in the dances and later would be real soloists themselves. Thus, Elena Terentieva was taught the sixth and Alexandra Aksenova the seventh "Waltz" by Irma. Upon Irma's departure, the "Marche Funebre" passed on to Aksenova with Boye. The "Polonaise" was danced by the entire ensemble. "Papillon," requiring swift virtuoso technique, was always performed by Mussia Mysovskaya. Tamara Lobanovskaya, blond and beautiful, had great success in the "Mazurka."

\\

Девушки танцевали большое количество пьес Шопена в разные периоды и возраст. Сначала им давали крошечные роли в танцах, а позже самих солистов. Так, Елена Терентьева учила шестой, а Александра Аксёнова седьмой «Вальс» у Ирмы. После отъезда Ирмы, «Похоронный Марш» перешёл к Аксёновой с Бойе. «Полонез» танцевал весь ансамбль. «Папийон», требующий быстрой виртуозной техники, всегда исполняла Мусия Мысовская. Тамара Лобановская, белокурая и красивая, имела большой успех в "Мазурке".

Besides concerts in large theatres and halls, the school sometimes gave performances, occasionally for paying audiences, in its own garden. It was a truly beautiful place. The large terrace on the second floor had colonnades in the Grecian style and two semicircular staircases leading to the garden below. Hidden by very high stone walls, it was not visible from the street. Spectators could enter through a side door directly from the vestibule, which was also done in the Grecian style with marble benches and a statue of Venus.

\\

Помимо концертов в больших театрах и залах, школа время от времени давала представления, иногда для платной аудитории, в своём собственном саду. Это было действительно красивое место. Большая терраса на втором этаже имела колоннады в греческом стиле и две полукруглые лестницы, ведущие в сад вниз. Скрытый очень высокими каменными стенами, он не был виден с улицы. Зрители могли войти через боковую дверь прямо из вестибюля, что также было выполнено в греческом стиле с мраморными скамейками и статуей Венеры.

One could not wish for more appropriate surroundings when the girls, in lovely, newly- designed tunics, danced to the music of Chopin and Schumann. The girls' favorite was a Schumann dance that they named "Happiness."

\\

Нельзя было желать более подходящего окружения, когда девушки в прекрасных, недавно разработанных туниках танцевали под музыку Шопена и Шумана. Фаворитом девушек был танец Шумана, который они называли «Счастье».

Every summer the school left Moscow for some suburban former estate, the lease of which Schneider obtained with his usual ingenuity. In 1923, for instance, the children went to Litvinovo, an especially successful choice. Here they swam, played, studied French and English, and also worked, not only on their own potato field that provided food for the entire winter, but also pulled weeds on fields belonging to a neighboring state farm, for which service they were supplied with an unlimited

quantity of milk. To boot, some of the children's parents paid for this privilege. Schneider had placed an advertisement in the papers and theatrical magazines, offering a chance for any child to spend the summer in congenial surroundings, with some studies and a reasonable amount of manual work. The response replenished the school's coffers and expanded the so-called "parallel" paying group. Elena Fedorovskaya (daughter of a renowned professor of geology who had placed her in the parallel group upon its formation in 1922) still cherishes pleasant recollections of the Litvinovo summer.

\\

Каждое лето школа выезжала из Москвы в бывшее загородное поместье, аренду которого Шнейдер приобрел со своей обычной изобретательностью. Например, в 1923 году дети отправились в Литвиново, особенно удачный выбор. Здесь они плавали, играли, изучали французский и английский языки, а также работали не только на собственном картофельном поле, которое обеспечивало пищу на всю зиму, но также и рвали сорняки на полях, принадлежащих соседнему совхозу, и за такие услуги им поставляли неограниченное количество молока. Кроме того, некоторые из родителей детей заплатили за эту привилегию. Шнейдер разместил рекламу в газетах и театральных журналах, предлагая любому ребёнку возможность провести лето в приятной обстановке, с некоторыми занятиями и разумным количеством ручной работы. Ответ пополнил школьную казну и расширил, так называемую «параллельную» платёжную группу. Елена Фёдоровская (дочь известного профессора геологии, поместившего её в параллельную группу, после её образования в 1922 году) до сих пор хранит приятные воспоминания о литвиновском лете.

--25

Красный стадион

In the spring of 1924 the school decided to give up its summer of rest and volunteered to teach workers' children at the so-called Red Stadium. This belonged to the trade unions and was located not far from Prechistenka street, on the bank of the Moskva River, opposite the present Park of Culture and Rest. Posters appeared in the city, especially in the region around the school, announcing the organization of free dance studies in the sports arena of the Red Stadium. It was emphasized that preference would be given to those children whose parents worked in factories and plants. Beyond this they were asked only three things: an earnest desire and interest in the undertaking, regular attendance, and a red cotton tunic (because the school was unable to provide such a large number).

\\

Весной 1924 года, школа решила отказаться от летнего отдыха и предложила обучать детей рабочих на так называемом Красном стадионе. Он принадлежал профсоюзам и располагался недалеко от Пречистенки, на берегу Москвы-реки, напротив нынешнего Парка культуры и отдыха. В городе, особенно в районе школы, появились плакаты, в которых объявлялась организация бесплатных танцевальных занятий на спортивной арене Красного стадиона. Было подчеркнуто, что предпочтение будет отдаваться тем детям, родители которых работают на фабриках и заводах. Помимо этого им были заданы только три

вещи: искреннее желание и интерес к мероприятию, регулярное посещение и красная хлопковая туника (потому что школа не могла обеспечить такое большое количество).

Six hundred children (including plenty of boys) responded to the advertisement. Irma would not have been able, of course, to teach such a number all at once, so the school's senior children were appointed as her assistant instructors. Each got a group of newly conscripted children to initiate into the essentials of the Duncan system in which they were now quite well versed. Mussia Mysovskaya recalls: "We were no longer green and inexperienced, otherwise how could we teach other people? Moreover, we, the instructors, had to work out how to show each step and arm movement so that it would appear to our pupils in a reversed, mirrored way—that is, to demonstrate a step with the left foot, I had to use the right, and vice versa."

\\

Шестьсот детей (в том числе, много мальчиков) откликнулись на рекламу. Конечно, Ирма не смогла бы преподавать такое количество сразу, поэтому старшие дети школы были назначены её помощниками. Каждый получил группу недавно призванных детей, чтобы начать изучать основы системы Дункан, в которой они теперь достаточно хорошо разбираются. Мусья Мысовская вспоминает: «Мы больше не были зелёными и неопытными, иначе как мы могли бы учить других людей? Более того, мы, инструкторы, должны были решить, как показывать каждый шаг и движение руки, чтобы он отображался нашим ученикам в перевернутом, зеркальном виде, то есть, чтобы продемонстрировать шаг левой ногой, мне пришлось использовать правую, и наоборот».

And very good teachers they were. Last year I met, quite by accident, a pupil of Mussia Mysovskaya's group from the Red Stadium. Raisa Korzhikova, born in 1914, lived at Prechistenka 9 and therefore heard a lot about the school and was one of the first to respond to the posters. In her house there was an amateur dancing group, and she was very eager to learn more about dancing. She still mentions the name of her instructor with great respect. As a matter of fact, she did so well that in the autumn she was allowed to come to the school for practice with a small group of the more talented children. She might have remained there altogether, but her mother, hearing that it was practically necessary to give her child away to live at the school, refused to part with her daughter.

\\

И они были очень хорошими учителями. В прошлом году я совершенно случайно встретила ученицу группы Муси Мысовской с Красного стадиона. Раиса Коржикова, 1914 года рождения, жила на Пречистенке 9, и поэтому много слышала о школе и была одной из первых, кто откликнулся на плакаты. В её доме была любительская танцевальная группа, и она очень хотела узнать больше о танцах. Она до сих пор с большим уважением упоминает имя своего инструктора. На самом деле, она так успешно поступила, что осенью ей разрешили прийти в школу для практики с небольшой группой наиболее талантливых детей. Она могла бы остаться там вообще, но её мать, услышав, что ребёнка необходимо практически отдать в школу, отказалась расстаться с дочерью.

When Isadora returned from a long concert tour in 1924, Schneider brought all six hundred children to greet her. Marching in formation and carrying the school banner, "A Free Spirit Can Exist Only in a Freed Body." they were preceded by a brass band playing the "International." Traffic stopped and the Street was flooded with red tunics that appeared to Isadora on her balcony like a field of red poppies. She cried and waved her beautiful arms at them and thereafter came to the stadium daily to teach them her spacious, uninhibited movements, showing them how to open up their arms and hands in saying aloud, "Tovarishch!"

\\

Когда Айседора вернулась из долгого концертного тура в 1924 году, Шнейдер привёл всех шестьсот детей, чтобы поприветствовать её. Маршировали в форме и несли школьный баннер «Свободный дух может существовать только в свободном теле», и также им предшествовал духовой оркестр, играющий «Интернационал». Движение прекратилось, и улица была залита красными туниками, которые явились Айседоре, находящейся на балконе, похожие на поле красных маков. Она плакала и махала им своими красивыми руками, а затем ежедневно приходила на стадион, чтобы научить их своим просторным, свободным движениям, показывая им, как раскрывать руки и говорить вслух, «Товарищ!»

Almost all of the Red Stadium children were brought in trucks to the opera to participate in the final "International" that never sounded or looked greater as when danced by Isadora, with that huge mass of children bringing her special inspiration.

\\

Почти всех детей Красного стадиона, привезли на грузовиках в оперу для участия в финальном «Интернационале», который никогда не звучал и не выглядел лучше, чем в танцах Айседоры, с этой огромной массой детей, приносящих ей особое вдохновение.

Елена Федоровская

This was the memorable and profoundly tragic year in which Lenin died on January 21. The school took this as a great personal blow. Elena Fedorovskaya, the school's bard, spent a sleepless night composing a poem on the death of the great leader.

\\

Это был незабываемый и глубоко трагический год, когда 21 января умер Ленин. Это было воспринято как личный удар. Елена Федоровская, бард школы, провела бессонную ночь, сочиняя стихи о смерти великого лидера.

In the early fall of 1924. while Irma was abroad. Isadora choreographed Songs of the Revolution. These included two of Lenin's favorites, "Zamuchen tiazheloy nevoley" ("Exhausted from Hard Bondage") and "Vy zhertvoyu pall v borbe rokovy" ("You Have Fallen in Fateful Struggle"). Both had been funeral hymns for revolutionary heroes long before 1917. Isadora had the songs translated, and the children sang

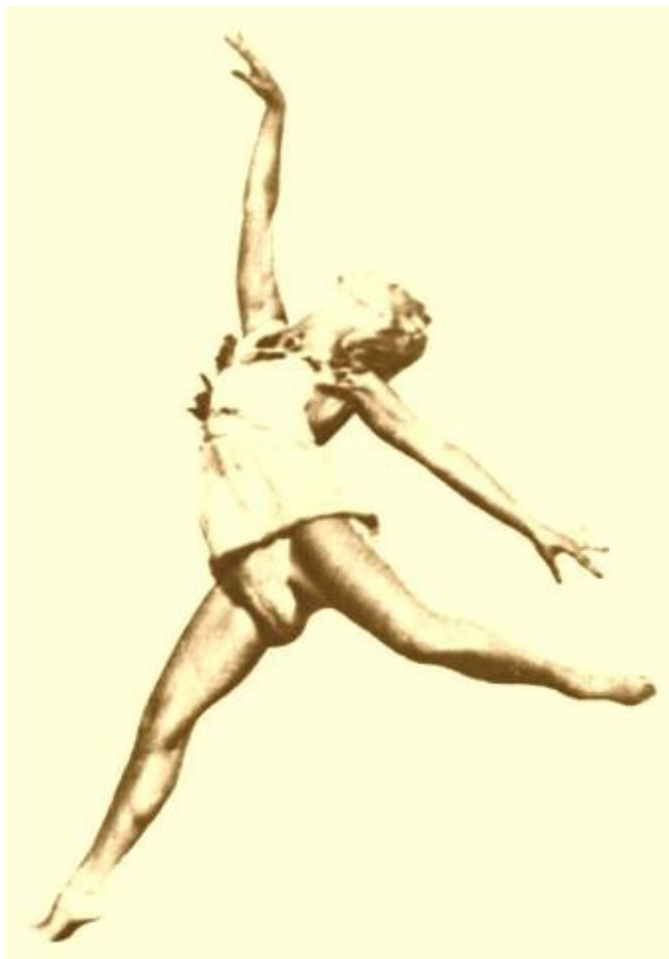
them for her at a music lesson. Then the dance-songs (or rather danced songs) were created on the spot.

\\

В начале осени 1924 г. пока Ирма была за границей. Айседора поставила «Песни революции». Среди них были две любимые ленинские вещи: «Замучен тяжёлой неволей» («Exhausted from Hard Bondage») и «Вы жертвою пали в бою роковом» («You Have Fallen in Fateful Struggle»). Оба были похоронными гимнами революционных героев, задолго до 1917 года. Айседора переводила песни, и дети пели их для неё на уроке музыки. Затем танцевальные песни (или, точнее, танцуемые песни) были созданы на месте.

[] Far left and right: Elena Fedorovskaya.

Крайне слева и справа: Елена Федоровская.



[] Left: With the workers' children at the Red Stadium. Holding the banner: Alexandra Aksenova, left, and Elizaveta Belova. Center pair: Maria Borisova and Natasha Nekrasova. Between them, Maria Toropchenova. Behind Nekrasova, Tamara Lobanovskaya. From left to right, the banners announce: "The Red Stadium of Trade Unions and the Young Communist League"; the school slogan, "A Free Spirit Can Exist Only in a Freed Body"; "Duncan School."

\\ Слева: с детьми рабочих на Красном стадионе. Держат плакат: Александра Аксенова (слева) и Елизавета Белова. Центральная пара: Мария Борисова и Наташа Некрасова. Между ними Мария Торопченко. За спиной Некрасова, Тамара Лобановская. Слева направо на плакатах: «Красный стадион профсоюзов и комсомола»; школьный лозунг «Свободный дух может существовать только в свободном теле»; «Дункановская школа».



[] Below: The Isadora Duncan School at the Red Stadium, 1924. Front row, left to right: Kyra Khachaturova, Evgenia Ovsiannikova (behind her, May Peters), Elena Fedorovskaya (Elizaveta Belova), Alexandra Aksenova, Valentina Boye (Yulia Vashentseva), tall girl — Maria Borisova (in front of her, Elena Terentieva), Maria Mysovskaya (behind her, Maria Toropchenova), Tamara Lobanovskaya, (Natasha Nekrasova). The four small girls on the right of the front line: Lida Lozovaya, Lida Shishkova, Tamara Semenova, Moura Babad. The first girl on the left in the second row remains unidentified.

\\ Внизу: школа Айседоры Дункан на Красном стадионе, 1924 год. Первый ряд, слева направо: Кира Хачатурова, Евгения Овсянникова (позади неё, Май Петерс), Елена Федоровская (Елизавета Белова), Александра Аксёнова, Валентина Бойе (Юлия Вашенцева), высокая девушка - Мария Борисова (перед ней Елена Терентьева), Мария Мысовская (позади неё Мария Торопченко), Тамара Лобановская (Наташа Некрасова). Справа от линии фронта четыре маленьких девочки: Лида Лозовая, Лида Шишкова, Тамара Семёнова, Мора Бабад. Первая девушка слева во втором ряду остаётся неопознанной.



--28

[] Right: Vera Golovina, the only girl among the Red Stadium children who was accepted into the main school.

\\ Справа: Вера Головина, единственная девушка среди детей Красного стадиона, которая была принята в основную школу.



Варшавянка

[] For right: The finale of the "Warshavianka." The picture was taken in the school in 1927-28.

\ \ Справа: финал «Варшавянки». Снимок сделан в школе в 1927–28 годах.



The two songs in memory of Lenin received the title of "Civil Requiem" and were danced as a unit. Of the other songs, first and foremost was the "Warshavianka," dedicated to the victims of "Bloody Sunday," January 9, 1905 (Old Style). It has now been definitely established, both through the contemporary press and through Isadora's letters to Gordon Craig from Petersburg, that she arrived there (and for the second, not the first time as she tried to make out in My Life) just eleven days after "Bloody Sunday." Probably she heard many descriptions of that massacre of innocent people from the Russian intelligentsia. Obviously they left a deep impression on her, for twenty years later she was now dedicating this "Warshavianka" to these heroes.

\ \

Две песни в память о Ленине получили название «Гражданский реквием» и танцевались как единое целое. Из других песен в первую очередь была «Варшавянка», посвященная жертвам «Кровавого воскресенья» 9 января 1905 года (по старому стилю). В настоящее время определённо установлено, как в современной прессе, так и в письмах Айседоры Гордону Крейгу из Петербурга, что она прибыла туда (уже во второй, а не в первый раз, как она пыталась разобраться в книге «Моя жизнь») всего одиннадцать дней спустя «Кровавого воскресенья». Вероятно, она слышала много описаний этой резни невинных людей из русской интеллигенции. Очевидно, они произвели на неё глубокое впечатление: двадцать лет спустя она посвятила «Варшавянку» этим героям.

In the beginning of the dance one girl ran out and fell; the next one ran out and seized the banner from her hands; then girls came on in two's and three's, and the tempo increased crescendo until all fell. The leader (when Irma returned, she danced this role) would rise first, crawl to the banner (there were no actual props), and

stretch her body to its full height as a symbol of the eternal life of the Revolution. Then all the other girls rose, too.

\\

В начале танца одна девушка выбежала и падала; следующая выбежала и хватала знамя из её рук; затем девушки приходили по два и по три, а темп увеличивался крещендо, пока все не падали. Лидер (когда Ирма вернулась, она танцевала эту роль) вставала первой, подползала к знамени (фактических реквизитов не было), и вытягивала своё тело на полную высоту, как символ вечной жизни Революции. Потом все остальные девушки тоже вставали.

This was the best of all the dance-songs, having invariably enormous success. But the rest, in a lighter vein, were very charming and rhythmically catching: "We are smiths of our own happiness," a song of the young Pioneers [like Girl Scouts], and particularly "One, Two, Three, We Are Pioneers," in which Doda Ozhegova, very small of stature, was particularly charming as she intoned the jolly refrain.

\\

Это была лучшая из всех танцевальных песен, имевшая неизменно огромный успех. Но остальные, в более лёгком ключе, так же были очень обаятельны и ритмичны: «Мы - кузнецы нашего собственного счастья», песня молодых пионеров (например, «Девочек-скаутов»), и, особенно, «Раз, два, три, мы пионеры», в которой Дода Ожегова, очень маленького роста, была особенно очаровательна, когда она произносила весёлый рефрен.

--30

[] Below: "The Volga Boatmen" choreographed by Isadora in 1924. Irma is at the left.

\\ Внизу: «Бурлаки на Волге», хореография Айседоры в 1924 году. Ирма слева.



[] Far right: The pupils just before their departure for China. The girls are in uniform, though some are wearing their winter coats while, others are dressed for spring. Ilya Schneider is with them. Front row of girls, left to right: Maria Mysovskaya, Lily Diakovskaya, Tamara Semenova, Elena Terentieva, Tamara

Lobanevskaya, Maria Borisova, Alexandra Aksenova. Second row: Valentiiria Boye, Elizaveta Belova, Doda Ozhegova, Yulia Vashentseva, Maria Toropchenova.

\\ Крайне правое: Ученики, непосредственно, перед отъездом в Китай. Девушки в форме, хотя некоторые одеты в зимние пальто, другие одеты по-весеннему. Илья Шнейдер с ними. Первый ряд девушек, слева направо: Мария Мысовская, Лилия Диковская, Тамара Семёнова, Елена Терентьева, Тамара Лобаневская, Мария Борисова, Александра Аксёнова. Второй ряд: Валенсия Бойе, Елизавета Белова, Дода Ожегова, Юлия Вашенцева, Мария Торопченко.



On September 27 and 28, 1924, Songs of the Revolution was first performed in its entirety at the Kamerny Theatre, Moscow, in Isadora's last set of concerts there. The program included Songs of the Irish Revolution, danced in the form of an Irish jig by a large group holding green branches in their hands; Songs of the French Revolution, represented by the "Carmagnole" sung by the pupils in perfect French; Songs at the Russian Revolution came last.

\\

27 и 28 сентября 1924 года, «Песни революции» впервые прозвучали в полном объеме в Камерном театре в Москве, на последнем концерте Айседоры. Программа включала в себя «Песни ирландской революции», станцованную в форме ирландской джиги большой группой, с зелёными ветками в руках; «Песни Французской революции», представленные «Карманьолой» в исполнении учеников на совершенном французском языке; «Песни русской революции» были последними.

The concert had a tremendous success. All the audience rose in surprise as a poet, Zubkov—who was commissioned to write a poem for the occasion—asked from the stage in verse: "Who are the children of the Future?" And the children from the

school and the Red Stadium, suddenly flooding all the aisles, replied, ‘We!’ and mounted the stage. A storm of applause greeted them, and many spectators were moved to tears.

\\

Концерт имел огромный успех. Все зрители удивились, когда поэт Зубков, которому поручили написать стихотворение по этому случаю, спросил со сцены в стихах: «Кто дети будущего?» И дети из школы и Красного стадиона, внезапно затопив все проходы, ответил: «Мы!» и поднялись на сцену. Бурные аплодисменты приветствовали их, и многие зрители были тронуты до слёз.

Among other songs choreographed by Isadora was “Dubinushka,” (“The Volga Boatmen”), which also came to be very popular. Irma herself added several dance-songs to the suite, and in 1930 Maria Borisova choreographed the “Red Army Song” to a scenario by Ilya Schneider.

\\

Среди других песен, поставленных Айседорой, была «Дубинушка», которая также стала очень популярной. Сама Ирма добавила несколько танцевальных песен в сюиту, и в 1930 году Мария Борисова поставила «Песню Красной Армии» по сценарию Ильи Шнейдера.

Isadora’s final concert at the Bolshoi Theatre was also a veritable triumph, But so, as a matter of fact, had been that summer with its achievements of free lessons for hundreds of children, starting pale and feeble but emerging—after only a couple of months—healthy, strong, and graceful. The Isadora Duncan Moscow School had approached Isadora’s initial goal to the highest degree.

\\

Последний концерт Айседоры в Большом театре также был настоящим триумфом. Но, по сути, это было тем летом, когда она добилась бесплатных уроков для сотен детей, начинавших бледными и слабыми, но появившихся - всего через пару месяцев - здоровыми, сильными и грациозными. Московская школа Айседоры Дункан достигла начальной цели Айседоры в высшей степени.

Юлия Вашенцева

She soon left for Berlin, promising to return in the near future. She did return—the next day—her plane having undergone a forced landing. The children had already been put to bed, recalls Yulia Vashentseva, when the door of the “Chinese” dormitory opened suddenly, and in came Isadora!

\\

Вскоре она уехала в Берлин, пообещав вернуться в ближайшее время. Она вернулась - на следующий день - её самолет подвергся вынужденной посадке. Детей уже уложили спать, вспоминает Юлия Вашенцева, когда дверь «китайского» общежития неожиданно открылась, и пришла Айседора!

“We children jumped out of our beds, running to her in our night clothes. We surrounded Isadora, stretching out our arms, lovingly touching her clothes. She embraced us, several at a time, and laughed and cried, saying as usual, ‘My children, my children.’”

\\

«Мы, дети, выпрыгнули из наших кроватей и побежали к ней в нашей ночной одежде. Мы окружили Айседору, протягивая наши руки, с любовью касаясь её одежды. Она обняла нас по несколько раз, смеялась и плакала, как обычно, говоря: «Мои дети, мои дети».

Isadora’s voice still rings in Yulia Vashentseva’s ears because, quieting them down and sitting on a tiny bed, petting and embracing them, looking her most beautiful, she said in a mixture of languages that was perfectly understood by the girls: “When you grow up, I shall tell you all about my life.”

And that was the last they ever saw of her.

\\

Голос Айседоры до сих пор звучит в ушах Юлии Вашенцевой, потому что, успокаивая их, и сидя на крошечной кровати, лаская и обнимая их, выглядящая самой красивой, она сказала на смеси языков, которые девушки прекрасно понимали: «Когда вы вырастаете, я расскажу вам всё о моей жизни.» И это был последний раз, когда они видели её.

Первое школьное турне



Isadora's protracted absence brought about some changes in the school's routine. There were no more funds and no immediate hope of income from Isadora's tours. So in the summer of 1925 the school again gave up its vacation to tour along the Volga, headed, of course, by Irma. At this time the posters were changed to read: "The Moscow Studio Named After Isadora Duncan." For who wanted to pay money to see a school performance? Now the dancers were professionals, obliged to earn enough to keep the school going. That neither the standards nor the principles were forsaken, goes without saying. The tour had a tremendous, unprecedented success, particularly rewarding since Isadora's recitals along the same route a year earlier had resulted in a complete fiasco.

\\

Длительное отсутствие Айседоры привело к некоторым изменениям в распорядке школы. Больше не было средств, и не было никакой надежды получить доход от туров Айседоры. Итак, летом 1925 года, школа снова отказалась от каникул, чтобы совершить поездку по Волге, которую возглавила, конечно же, Ирма. В это время плакаты были заменены следующим образом: «Московская студия имени Айседоры Дункан». Кто бы хотел платить деньги, чтобы посмотреть школьное представление? Теперь танцоры были профессионалами, которые должны были зарабатывать достаточно, чтобы поддерживать школу. То, что ни стандарты, ни принципы не были оставлены, само собой разумеется. Тур имел огромный, беспрецедентный успех, особенно полезный, поскольку сольные концерты Айседоры по тому же маршруту, годом ранее, привели к полному провалу.

--32

[] *Below: From a Chinese, program of 1927: Tamara Lobanovskaya, Valentina Boye, Alexandra Aksenova, Elixaveta Belova.*

\\ *Внизу: Из Китая, программа 1927 года: Тамара Лобановская, Валентина Бойе, Александра Аксёнова, Елизавета Белова.*



[] Far right: Cover of the program used after the tour to China. Irma is shown with her pupils. The quotation from Lunacharsky states: "The State Moscow Duncan Studio, just returned from a tour of revolutionary China that had exceptional success and great significance, is one of the most valuable and interesting artistic institutions in the U.S.S.R."

\\ Справа: обложка программы, используемой после тура в Китай. Ирму показывают со своими учениками. В цитате Луначарский говорится: «Государственная московская студия Дункан, только что вернувшаяся из тура по революционному Китаю, который имел исключительный успех и большое значение, является одним из самых ценных и интересных художественных заведений в СССР».



That first school tour had been far from easy to organize. At that time there were no special concert organizations that now have whole seasons planned and billed in advance all over the Soviet Union. On this occasion Schneider had to send an advance man to each town, preparing living quarters (most often in school buildings unoccupied for the summer) and scouting for possible audience interest. The latter was boosted upon arrival by a very impressive procedure. The boat (chartered free, thanks to Podvoysky) would moor at one of the modest Volga wharfs. Then the entire school, dressed in red tunics, carrying their traditional banner, "A Free Spirit Can Exist Only In a Freed Body," and accompanied by a tattoo beaten out by a small drum, marched in formation through the streets of the city, large or small, to their appointed quarters. This usually roused considerable interest and resulted in good box office. Some people, of course, reading the word "school" on the banner and seeing no artists or circus, but only marching youngsters, lost interest. But there were many who wanted to come.

\\

Это первое школьное турне было нелегко организовать. В то время не было специальных концертных организаций, которые бы планировали и выставляли счета заранее, по всему Советскому Союзу. В этом случае, Шнейдер должен был послать в каждый город заранее подготовленного человека, готовившего жилые помещения (чаще всего, в школьных зданиях, не занятых на лето), и разыскивавшего места в плане возможного интереса аудитории. Последнее было усилено по прибытии, очень впечатляющей процедурой. Лодка (зафрахтованная бесплатно, благодаря Подвойскому) швартовалась у одного из скромных причалов Волги. Затем вся школа, одетая в красные туники, с традиционным знаменем «Свободный дух может существовать только в свободном теле», и в сопровождении боя, выбитого небольшим барабаном, шла маршем по улицам города, большим или маленьким, в назначенные им помещения. Это обычно вызывало значительный интерес, и приводило к хорошей кассе. Некоторые люди, конечно, читая слово «школа» на баннере и не видя артистов или цирка, а только марширующих молодых людей, теряли интерес. Но было много желающих прийти на представление.

The Volga tour ended in Astrakhan, where the group was happy to see Stanislavski, who was taking a cruise. Schneider then decided to prolong the route, extending it to Baku and Tiflis. So on they went, and their triumphs were overwhelming. Baku especially "took" to the girls and, following a recital for oil workers, the trade union ruled that ten girls from Baku should be sent to study at the Moscow Duncan School, eventually to become instructors for Azerbaijan children. Somehow they never arrived, though the school was ready to have them.

\\

Тур по Волге завершился в Астрахани, где группа была рада видеть Станиславского, который отправлялся в круиз. Затем Шнейдер решил продолжить маршрут, продлив его до Баку и Тифлиса. Так продолжалось шествие, и их победы были ошеломляющими. Баку особенно «принимал» девочек, и после концерта для нефтяников, профсоюз постановил, что десять девочек из Баку должны быть отправлены учиться в московскую школу Дункан, чтобы в конечном итоге, стать инструкторами для азербайджанских детей. Каким-то образом они так и не появились, хотя школа была готова принять их.

It is important to realize that none of the tours was designed solely to earn the wherewithal on which the school depended. Propaganda for the lofty ideals set before them by Isadora was carried out on all possible occasions. All the concerts and demonstrations were preceded by Schneider's lecture on Isadora Duncan and what the school- studio stood for.

\\

Важно понимать, что ни один из туров не был предназначен исключительно для того, чтобы заработать средства, от которых зависела школа. Пропаганда за высокие идеалы, поставленные перед ними Айседорой, проводилась во всех возможных случаях. Всем концертам и демонстрациям предшествовала лекция Шнейдера об Айседоре Дункан и о том, за что стояла школьная студия.

The year 1927 was an eventful one. After the group returned from China,[24] the school underwent many painful organizational troubles. Then, while the girls were in the Don Basin, they heard the dreadful news of Isadora's tragic death.

\\

1927 год был насыщенным. После того, как группа вернулась из Китая,[24] школа пережила много болезненных организационных проблем. Затем, пока девушки были в бассейне Дона, они услышали ужасные новости о трагической смерти Айседоры.

Виктор Айвинг

The obituary published in Izvestia two days later was signed by ballet critic Victor Iving. Somewhat playing her down as a dancer, he wrote that, "She deliberately restricted the dancer's role to a mere interpretation of music" and emphasized the "greater social role of her educational plans. Isadora lived throughout her life with the beautiful dream of creating a new harmonious Man through special upbringing."

\\

Опубликованный через два дня в «Известиях» некролог, подписал балетный критик Виктор Айвинг. Несколько отыгрывая её как танцовщицу, он писал: «Она намеренно ограничивала роль танцовщицы простой интерпретацией музыки» и подчеркивала «большую социальную роль её образовательных планов». Айседора всю свою жизнь жила прекрасной мечтой о создании нового гармоничного Человека через особое воспитание».

--33

Iving went on to describe the story of the formation of the school and, mentioning that only forty children could be taken because of the hardships of the period, concluded: "Duncan was not interested in the idea of creating artists out of children, however remarkable they were. She wanted to raise an entire generation in an atmosphere of beauty from the child's first conscious steps, implanting in it a feeling of rhythm and understanding of beauty, thus reinstating nature's own rights and bringing art closer to life." [25]

\\

Далее Айвинг описал историю создания школы и, упомянув, что из-за трудностей этого периода, можно было взять только сорок детей, заключил: «Дункан не интересовала идея создания артистов из детей, какими бы замечательными они ни были. Она хотела воспитать целое поколение в атмосфере красоты с первых сознательных шагов ребенка, привив ему чувство ритма и понимания красоты, таким образом восстанавливая собственные права природы и приближая искусство к жизни».[25]

That such a staunch supporter of the classical ballet as Iving should penetrate the very essence of Isadora's credo bespeaks the very serious attitude toward her art shown by all Russian critics and art lovers as a whole, who deeply mourned the great dancer's demise.

\\

То, что такой верный сторонник классического балета как Айвинг должен проникнуть в самую суть кредо Айседоры, говорит о том, что очень серьёзное отношение к её искусству проявляют все русские критики и любители искусства в целом, которые глубоко оплакивали кончину великой танцовщицы.

A commemorative commission was formed immediately. For various reasons, the actual memorial evening did not take place until a year later, marking the first anniversary of her death. On October 1, 1928, the well-known art scholars Professor Pavel Novitsky and Professor (now Fellow of the Academy of Sciences of the USSR) Alexei Sidorov spoke on her significance to the general development of dance.

\\

Мемориальная комиссия была сформирована немедленно. По разным причинам фактический вечер памяти состоялся только через год, в честь первой годовщины её смерти. 1 октября 1928 года известные искусствоведы - профессор Павел Новицкий и профессор (ныне член Академии наук СССР) Алексей Сидоров рассказали о её значении для общего развития танца.

--34

[] Below: Schubert's "March." Alexandra Aksenova, Maria Mysovskaya, Tamara Lobanovskaya, Elena Terentieva, Maria Toropchenova, Valentina Boye.

\\ Внизу: «Марш» Шуберта. Александра Аксёнова, Мария Мысовская, Тамара Лобановская, Елена Терентьева, Мария Торопченова, Валентина Бойе.



Following a brief newsreel, "Isadora Duncan's Last Days in Nice," the Moscow school with Irma at its head performed Isadora's dances. Iving praised Irma for her dancing of the last movement of Tchaikovsky's "Sixth Symphony," saying: "In the tragic adagio Irma Duncan created almost a replica of Isadora in the sense of mime. Irma Duncan's mime is more expressive and stronger than that of Isadora and, especially, it is free from that slightly sentimental emotion that at times was resorted to by Isadora." Iving added that the very best items danced by the students were the Schubert pieces: the "Unfinished Symphony," the "Waltzes," and the "Ecosaise," all "choreographed with the idea of presenting external youthful charm and lightness in the movement of a young, slim body seen to its best advantage." [26]

\\

После короткой кинохроники «Последние дни Айседоры Дункан в Ницце», Московская школа с Ирмой во главе исполнила танцы Айседоры. Айвинг похвалил Ирму за её танец последней части «Шестой симфонии» Чайковского, сказав: «В трагическом адажио Ирма Дункан создала почти точную копию Айседоры, в смысле мимики. Мим Ирмы Дункан является более выразительным и более сильным, чем у Айседоры, и, особенно, он свободен от тех слегка сентиментальных эмоций, к которым иногда прибегала Айседора». Айвинг добавил, что самыми лучшими вещами, представленными танцующими учениками, были пьесы Шуберта: «Незаконченная симфония», «Вальсы» и «Экосессия» - все они «поставлены с идеей представления внешнего юношеского очарования и лёгкости в движении молодого, стройного тела, замеченного в его лучшем преимуществе».[26]

In a small item published in its “Chronicle of Events” section, Izvestia of the same date informed its readers that the “Studio Named After Isadora Duncan” was leaving, with the permission of Glaviskusstvo (the state organization in charge of the arts), on a tour of America.

\\

В небольшом материале, опубликованном в разделе «Хроника событий», «Известия», в ту же дату, в своём издании сообщили своим читателям о том, что «Студия имени Исадоры Дункан» покидает страну, с разрешения Главискусства (государственной организации, отвечающей за искусство), в тур по Америке.

The important matter to note here is the new name of the school. Protracted absence of the main performing group, of Irma and of Schneider, lack of proper order at Prechistenka 20 while they were away, and Isadora’s death all attracted attention to the school. Soon a whole avalanche of commissions was trying to decide what to do with it. Since it was an altogether unusual phenomenon, the question arose: Who should supervise it? Under whose jurisdiction should it fall—the Glavprofobr (chief administration for occupational education) or the Glavnauka (the one for scientific education)? The latter prevailed for a while, and Schneider suddenly found himself appointed dean of an Institute, with students who had not completed the requisite course of intermediate school. So the next move was to deem it an ordinary school. But this was when the real trouble began. No one could understand that it was an institution of artistic education. The Isadora Duncan School was to be like any other in Moscow. No more concerts, no more performing groups. A new director was appointed, while Irma’s position was to be reduced from artistic director to ordinary instructor.

\\

Здесь важно отметить новое название школы. Длительное отсутствие главной исполнительской группы, Ирмы и Шнейдера, отсутствие надлежащего порядка на Пречистенке 20, пока они отсутствовали, и смерть Айседоры - всё это привлекло внимание к школе. Вскоре целая лавина комиссий пыталась решить, что с этим делать. Поскольку это было совершенно необычное явление, возник вопрос: кто должен его контролировать? Под чьей юрисдикцией он должен находиться - Главпрофобр (главное управление по профессиональному образованию) или Главнаука (по научному образованию)? Последнее некоторое

время преобладало, и Шнейдер внезапно оказался назначенным деканом института со студентами, которые не закончили необходимый курс средней школы. Таким образом, следующий шаг должен был считать это обычной школой. Но тогда начались настоящие неприятности. Никто не мог понять, что это был институт художественного образования. Школа Айседоры Дункан должна была быть как любая другая в Москве. Нет больше концертов, больше нет выступающих групп. Был назначен новый директор, а должность Ирмы должна была быть уменьшена с художественного руководителя до обычного инструктора.

--35

[/] *Right: Daily gymnastics, posed by Elena Fedorovskaya.*

\\ *Справа: Ежедневная гимнастика Елены Федоровской.*



[] “Labor.” Maria Toropchenova, Alexandra Aksenova, Valentina Boye, Elena Terentieva.

\ \ «Труд». Мария Торопченова, Александра Аксенова, Валентина Бойе, Елена Терентьева.



Then Schneider pulled a tremendous coup de theatre. The girls, having by this time completed the seven-year course of elementary education, were graduated as the first instructors trained by the school. Then he signed up with Posredrabis (known as rabis [art workers]), an organization uniting all variety artists, traveling ballet companies, musicians, and other free-lance performers. On June 2, 1928, he registered the principal group of former pupils under the name of “The Moscow Ensemble-Studio Named After Isadora Duncan.” [27]

\ \

Затем Шнейдер совершил грандиозный толчок театра. Девочки, закончив к этому времени семилетний курс начального образования, были выпущены в качестве первых инструкторов, подготовленных в школе. Затем он вступил в ПОСРЕДРАБИС (известную как РАБИС [Сорабис, с 1924 года Всерабис]), организацию, объединяющую всех артистов эстрады, гастролирующие балетные труппы, музыкантов и других внештатных исполнителей. 2 июня 1928 года он зарегистрировал основную группу бывших учеников под названием «Московский ансамбль-студия имени Айседоры Дункан».[27]



Irma remained as artistic director, while Schneider was the director in charge of management. But her work in this capacity was extremely short-lived, for she and the eleven girls chosen to go on the American tour were busy rehearsing. The Isadora Duncan Studio remained in the United States and Canada from December 10, 1928, to January 24, 1930. In that period, the girls from the studio appeared in seventy-eight cities, giving 456 concerts. Irma Duncan has described that tour in detail in her autobiography, but she has not given the full names of the girls who made those successes possible. Many of these lovely dancers are no longer living. Others have grandchildren older than they were when they went to America. It is time to give their full names: Tamara Lobanovskaya, Alexandra (Shura) Aksenova, Maria (Marussia) Borisova, Elizaveta (Liza) Belova, Elena (Lyola) Terentieva, Vera Golovina, Maria (Mania) Toropchenova, Valentina (Valia) Boye, Lily Dikovskaya, Maria (Mussia) Mysovskaya, and Tamara Semenova.

\\

Ирма осталась художественным руководителем, а Шнейдер был директором по управлению. Но её работа в этом качестве была чрезвычайно недолгой, поскольку она и одиннадцать девушек, выбранных для участия в американском туре, были заняты репетициями. Студия Айседоры Дункан оставалась в Соединенных Штатах и Канаде с 10 декабря 1928 года по 24 января 1930 года. В этот период девушки из студии появились в семидесяти восьми городах, дав 456 концертов. Ирма Дункан подробно описала этот тур в своей автобиографии, но она не дала полных имён девушек, которые сделали эти успехи возможными. Многие из этих прекрасных танцоров уже нет в живых. У других есть внуки старше, чем они были, когда уезжали в Америку. Настало время назвать их полные имена: Тамара Лобановская, Александра (Шура) Аксёнова, Мария (Маруся) Борисова, Елизавета (Лиза) Белова, Елена (Лёля) Терентьева, Вера Головина, Мария (Маня) Торопченко, Валентина (Валя) Бойе, Лилия Диковская, Мария (Мусия) Мысовская, и Тамара Семёнова.

Мария Борисова

Maria Borisova, a strong dramatic dancer, returned to the Soviet Union after a stay of only six months in the United States. Together with Schneider, she invited some former pupils of the school and those dancers at the studio who did not go on the American tour to form a new group, which included Elena Fedorovskaya, Doda Ozhegova, Yulia Vashentseva, and others. They toured the country with great success under the auspices of Posredrabis and the managerial talents of Schneider. When the remaining ten girls returned from America, two performing groups existed for a while, but in time they merged into one.

\\

Мария Борисова, сильная драматическая танцовщица, вернулась в Советский Союз после всего шести месяцев пребывания в Соединенных Штатах. Вместе со Шнейдером она пригласила в студию некоторых бывших учениц школы и тех танцоров, которые не поехали в американское турне, сформировать новую группу, в которую вошли Елена Федоровская, Дода Ожегова, Юлия Вашенцева и другие. Они с большим успехом гастролировали по стране под покровительством Посредрабиса и управленческих талантов Шнейдера. Когда

оставшиеся десять девушек вернулись из Америки, некоторое время существовали две группы, но со временем они слились в одну.

--37

[] *Below and far right: Scenes from Impressions of Modern Russia. "The Volga Boatmen."* Top row: Vera Golovina, Elena Terentieva, Marie Toropchenova, Tamara Lobanovskaya, Alexandra Aksenova.

Lower row: Lily Dikovskoya, Tamara Semenova, Elixaveta Belova, Maria Mysovskaya.

\\ Внизу и справа: Сцены из «Впечатлений современной России». «Бурлаки на Волге».

Верхний ряд: Вера Головина, Елена Терентьева, Мария Торопченко, Тамара Лобановская, Александра Аксенова.

Нижний ряд: Лилия Дьяковской, Тамара Семёнова, Эликсавета Белова, Мария Мысовская.



The entire pre-war decade was spent by the Isadora Duncan Studio in performances all over the country. The artistic standards were kept very high. The girls danced Isadora's compositions to excellent music, in good costumes, to lighting carried out with taste by their own directorship. They all worked unsparingly, often appearing in every item of a concert in the course of an evening.

\\

Всё довоенное десятилетие было проведено студией Айседоры Дункан в спектаклях по всей стране. Художественные стандарты были очень высокими. Девушки танцевали композиции Айседоры под отличную музыку, в хороших

костюмах, под освещением, которое со вкусом выполняло их собственное руководство. Все они работали без сбоев, часто появляясь на каждом концерте в течение вечера.

--38

[/] *Right: Maria Mysovskaya and Alexandra Aksenova.*

\\ *Справа - Мария Мысовская и Александра Аксёнова.*



[/] *Below: Alexandra Aksenova and Tamara Lobanovskaya.*

\\ *Внизу: Александра Аксёнова и Тамара Лобановская.*



[] Opposite above: Maria Torepchenova, Elizaveta Belova, Elena Terentieva, Lily Dikovskaya, Maria Mysovskaya, Tamara Lobanovskaya.

\\ Напротив выше: Мария Торепченко, Елизавета Белова, Елена Терентьева, Лилия Диковская, Мария Мысовская, Тамара Лобановская.

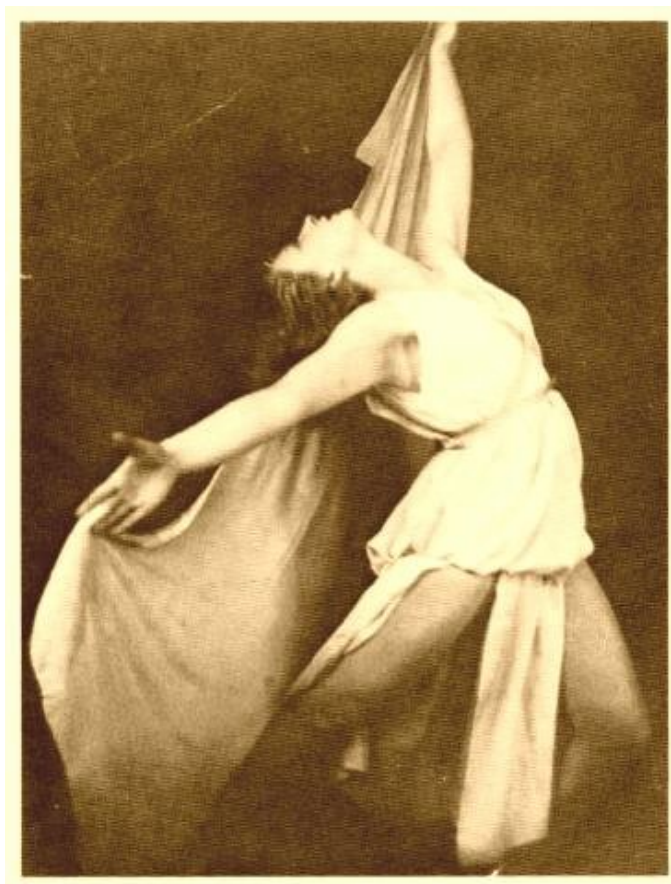
[] Opposite below: Valentina Boye, Alexandra Aksenova, Tamara Lobanovskaya.

\\ Напротив внизу: Валентина Бойе, Александра Аксёнова, Тамара Лобановская.



[] Above: Maria Mysovskaya in Medtner's "Impulse," 1937.

\ \ Вверху: Мария Мысовская в Метнеровском «Импульсе», 1937.



ВГКО

After a brief interval caused by evacuation of the artists and their families in the first years of World War II, the studio resumed its activity in December, 1943, under the auspices of the VGKO, the State Concert Organization, that had long ago replaced the now unnecessary Posredrabis. During the war years and immediately after, the studio performed on numerous occasions in cities just liberated from the fascist invaders, in military hospitals, and at times for the army itself.

\ \

После небольшого перерыва, вызванного эвакуацией артистов и их семей в первые годы Второй мировой войны, студия возобновила свою деятельность в декабре, 1943, под эгидой ВГКО, Государственной Концертной Организации, которая давно заменила ненужного Посредрабиса. В годы войны и сразу после неё, студия неоднократно выступала в городах, освобожденных от фашистских захватчиков, в военных госпиталях, а иногда и для самой армии.

The year 1946 marked two important anniversaries: twenty-five years since the formation of the Isadora Duncan State Moscow School and twenty years since the founding of the studio (Schneider counts this date from the year in which the school first put the name "studio" on its posters). The jubilee was actually celebrated on January 13, 1947, with a gala concert at the Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Lyric Theatre.

\\

1946 год ознаменовался двумя важными годовщинами: двадцать пять лет с момента образования Государственной московской школы имени Айседоры Дункан и двадцать лет с момента основания студии (Шнейдер считает эту дату с того года, когда школа впервые присвоила название «студия» на своих афишах). Юбилей был отмечен 13 января 1947 года гала-концертом в Лирическом театре им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Over the years Schneider had been very much concerned with the expansion of the studio's repertory to make it more consonant with the times. In the 1930s he had asked Lev Lukin, a gifted choreographer in the "plastique" style, to create some new dances using the idiom and technique preserved intact by the studio. Now Schneider initiated a collaboration with Vladimir Bourmeister, the Stanislavski Theatre's principal choreographer. The choice was well thought-out, for Bourmeister, formerly of the Nina Gremina "Dramatic Ballet," had always showed an interest in "plastique." After working with Schneider on possible themes and carefully studying the dance imagery with which he could work, he choreographed several numbers: Rachmaninov's "Elegy" and "Prelude" and Glazunov's "Concert Waltz," titled "Festival," the latter danced by the entire ensemble. Lukin made the heroic twelfth "Etude" of Scriabin, inspired by the dramatic abilities of Maria Borisova, and "Impetus" to music by Medtner, a passionate and striking dance created on and for Elena Terentieva. The rest of the evening was devoted entirely to Isadora's creations, opening with Schubert's "Waltz with the Scarf."

\\

На протяжении многих лет Шнейдер был очень обеспокоен расширением репертуара студии, чтобы сделать его более созвучным со временем. В 1930-х годах он попросил Льва Лукина, талантливого хореографа в стиле «пластика», создать несколько новых танцев, используя идиому и технику, сохранённую в студии. Теперь Шнейдер начал сотрудничество с Владимиром Бурмейстером, главным хореографом театра им. Станиславского. Выбор был хорошо продуман, и Бурмейстер, ранее работавшего над «Драматическим балетом» Нины Греминой, всегда проявлял интерес к «пластике». Поработав со Шнейдером на возможные темы, и тщательно изучив танцевальные образы, с которыми он мог работать, он поставил несколько номеров: «Элегия» Рахманинова, «Прелюдия» и «Концертный вальс» Глазунова под названием «Фестиваль», последний танцевал весь ансамбль. Лукин сделал героический двенадцатый «Этюд» Скрябина, вдохновлённый драматическими способностями Марии Борисовой, и «Импетус» на музыку Метнера, страстного и яркого танца, созданного на и для Елены Терентьевой. Остальная часть вечера была полностью посвящена творчеству Айседоры, начиная с «Вальса с шарфом» Шуберта.

--41

[] *Far right, left to right: Maria Mysovskaya, Elena Fedorovskaya, Valentina Boye, Tamara Lobanovskaya, 1936.*

\\ Крайне справа, слева направо: Мария Мысовская, Елена Федоровская, Валентина Бойе, Тамара Лобановская, 1936.



*The climax came after the interval with the performance of Tchaikovsky's "Sixth Symphony," revived by Elena Terentieva. Isadora had danced all of the opus; Irma danced the second, third, and fourth movements. This time the first movement was played by the orchestra under Leonid Piatigorsky, while the studio danced only the second and third movements. Alexandra Aksenova, the one who most resembled Isadora both spiritually and in amplitude of gesture, danced the lovely reverie of youthful love created by Isadora to the second movement. The main theme of the third was struggle, represented by powerful leaps and victorious runs so suited to those early, post-war years. This was impressively performed by the ensemble led by Terentieva. In the finale Aksenova stood center-stage with the other girls stretching their arms toward her. At the end the entire orchestra stood, applauding the Isadora Duncan Studio for making Tchaikovsky's music visible.**

** The second and third movements of the "Sixth symphony" were danced for me while I was working on this monograph by Mmes Terentieva. Boye, Vashentseva, Fedorovskaya, Golovina, and Gicheva—all had participated in the 1947 revival. The fourth movement was used for Zoya.*

\\

Кульминация наступила после перерыва, с исполнением «Шестой симфонии» Чайковского, возрожденной Еленой Терентьевой. Айседора танцевала весь опус; Ирма танцевала второе, третье и четвертое движения. На этот раз первое движение исполнил оркестр под управлением Леонида Пятигорского, в то время как студия танцевала только второе и третье движения. Александра Аксёнова, которая больше всего напоминала Айседору и по духу, и по амплитуде жеста, танцевала прекрасную задумчивость юношеской любви, созданную Айседорой, во втором движении. Главной темой третьей была борьба, представленная мощными прыжками и победными пробежками, столь подходящими для тех первых, послевоенных лет. Это было впечатляюще

исполнено ансамблем под руководством Терентьевой. В финале Аксёнова стояла в центре внимания, другие девушки протягивали к ней руки. В конце концов, весь оркестр встал, аплодируя студии Айседоры Дункан за то, что она сделала музыку Чайковского зримой.*

* Вторая и третья части «Шестой симфонии» танцевались миссис Терентьевой для меня, пока я писала эту монографию. Бойе, Вашентцева, Федоровская, Головина и Гичева - все участвовали в возрождении 1947 года. Четвёртое движение использовалось для «Зои».

--42

[] Above: Alexandra Aksenova in Chopin's seventh "Waltz."

\\ Вверху: Александра Аксёнова в седьмом «Вальсе» Шопена.



In 1948 the studio produced an entirely new program to a scenario worked out by Schneider. His concern about the repertory is understandable. The studio could no longer survive on Duncan pieces alone. It was Leonid Yacobson who penetrated with the deepest insight into the style needed by the Duncan Studio. His "Parade Finale," to Chopin's "Valse Brillante," cleverly made use of movements taken from Isadora's Chopin pieces. He also created many completely new dances:

\\

В 1948 году студия выпустила совершенно новую программу для сценария, разработанного Шнейдером. Его забота о репертуаре понятна. Студия больше не могла выживать только на кусочках Дункан. Именно Леонид Якобсон

глубоко вник в стиль, необходимый для студии Дункан. Его «Парадный финал» к «Вальсе Бриллианте» Шопена, ловко использовал движения Айседоры, взятые из произведений Шопена. Он также создал много совершенно новых танцев:

“Podvig” (“Heroic Deed”) to a prelude of Chopin, “Mother” to Scriabin, and Zoya. The last was really a revelation when I saw it. Terentieva walked alone across the stage, her arms seemingly tied behind her back, conveying the tortures she had suffered. Later, the girls as peasants carried her tiny body high up with their own arms and hands. The audience was deeply moved by the eerie impression of the body swaying on the scaffold, but they were moved, not only by memories of their own experiences of war, but by the art of the choreographer and the dancer.

\\

«Подвиг» («Heroic Deed») на прелюдию Шопена, «Мать» по Скрябину, и «Зоя». Последнее было действительно откровением, когда я это увидела. Терентьева шла одна через сцену, её руки, казалось, были связаны за спиной, передавая перенесённые ею пытки. Позже, девушки, как простые крестьяне, высоко несли её крошечное тело своими руками. Публика была глубоко тронута жутким впечатлением от тела, покачивающегося на эшафоте, но они были тронуты не только воспоминаниями о собственном военном опыте, но и искусством хореографа и танцора.

The studio also had in its repertory dances to music by Russian composers expressing subjects close to the Russian people at the time of war— “Bravery,” “Oath,” “Shooting,” and “Victory.” These formed a suite reflecting the sentiments of the audience.

\\

В репертуаре студии были и музыкальные произведения русских композиторов, выразивших предметы, близкие русским во время войны: «Храбрость», «Клятва», «Стрельба» и «Победа». Они сформировали сюиту, отражающую чувства аудитории.

In the season of 1948-49 the studio gave many recitals at the spacious Tchaikovsky Concert Hall where it acquired its own audience. Bolshoi Ballet dancers were always present in the auditorium. I remember sitting next to Alexei Yermolayev, who was deeply interested, though he expressed surprise at the paucity of the dance idiom.

\\

В сезоне 1948-49 студия дала много концертов в просторном Концертном зале имени Чайковского, где приобрела собственную аудиторию. Артисты балета Большого театра всегда присутствовали в зрительном зале. Я помню, как сидела рядом с Алексеем Ермолаевым, который был глубоко заинтересован, хотя и выражал удивление по поводу недостатка танцевальной идиомы.

--43

The dancers had their special fans: Aksenova and Mysovskaya were the public’s particular favorites and had to take many curtain calls, sometimes when the lights were all but out. The former excelled in both tragic and lyric parts, possessing a rare

personal magnetism. Essanine had adored her, giving her the name of Kapelka (Little Drop). I have a program for the studio's very last concert, given at the Tchaikovsky Hall on April 7, 1949. There was only one dance by Isadora: her "Irish Jig," danced in green tunics to music of Schubert.

\\

У танцоров были свои особые поклонники: Аксёнова и Мысовская были фаворитками публики, и им приходилось принимать много вызовов, иногда, когда свет был почти выключен. Первая отличалась как трагической, так и лирической частями, обладая редким личным магнетизмом. Есенин обожал её, дав ей имя Капелька (Little Drop). У меня есть программа последнего концерта студии, данного в зале Чайковского, 7 апреля 1949 года. Исполнили только один танец от Айседоры: её «Ирландскую джигу», станцованную в зелёных туниках под музыку Шуберта.

Советские танцоры

The fact that the studio was closed as a performing unit did not signify the end of the Duncan dancers. They continued performing numbers from their own repertory, including those of Isadora, until well into the early 1950s when it was time to retire. Like any other Soviet dancers, they received pensions. Many of them taught in schools and for "artistic gymnastics" events.

\\

Тот факт, что студия была закрыта как исполнительская единица, не означала конец танцоров Дункан. Они продолжали исполнять номера из своего репертуара, в том числе из Айседоры, вплоть до начала 1950-х годов, когда пришло время уходить на пенсию. Как и любые другие советские танцоры, они получали пенсии. Многие из них преподавали в школах, и участвовали в мероприятиях по «художественной гимнастике».

The latter is a sphere in which the Duncan Studio has made a considerable investment. When, around 1947, this type of sports movement began to be formed, Duncan "plastique" served to a great extent as a basis for the gradually developing system. In 1947 former Duncan pupils were awarded first and second places (both at the same time) at the first "Artistic Gymnastic" events held in Tallinn. Since then this movement has acquired nation-wide proportions and a technique bordering on acrobatics. Nevertheless, even when performing the most difficult feats, Soviet gymnasts (I have in mind such champions as Olga Korbut, Lyudmila Turishcheva, and a whole legion more) maintain a grace and expressiveness of the entire body that can be traced straight back to Isadora Duncan.

\\

Последнее является сферой, в которую студия Дункан внесла значительный вклад. Когда, примерно в 1947 году, этот вид спортивного движения начал формироваться, «пластика» Дункан, в значительной степени, послужила основой для постепенно развивающейся системы. В 1947 году, бывшие ученицы Дункан были награждены первым и вторым местами (оба одновременно) на первых мероприятиях «Художественной гимнастики», проходивших в Таллине. С тех пор это движение приобрело общенациональные масштабы и технику, граничащую с акробатикой. Тем не менее, даже выполняя

самые сложные трюки, советские гимнастки (я имею в виду таких чемпионки, как Ольга Корбут, Людмила Турищева и ещё целый легион), сохраняют изящество и выразительность всего тела, которые можно проследить прямо к Айседоре Дункан.

[] Far right: After a concert at the Central Army Club in the season of 1947-48. Nikolai Podvoysky, who had known the dancers as children, asked to be photographed with them. K. is seated in the front row, fourth from the left. Ilya Schneider stands in the second row, second from the right. Among the women are: Alexandra Aksenova, Elena Terentieva, Elizaveta Belova, Elena Fedorovskaya, Yulia Vashentseva. Tenth from the left in the second row is their student Lydia Gicheva.
\\ Крайнее справа: После концерта в Центральном армейском клубе в сезоне 1947-48 годов. Николай Подвойский, который знал танцоров как детей, попросил их сфотографироваться. К. сидит в первом ряду, четвёртый слева. Илья Шнейдер стоит во втором ряду, второй справа. Среди женщин: Александра Аксёнова, Елена Терентьева, Елизавета Белова, Елена Федоровская, Юлия Вашенцева. Десятой слева во втором ряду является их ученица Лидия Гичева.



--44

[] Above and right: Lydia Gicheva, who came during the studio period and remained with the group till the end of its performing days.

\\ Вверху и справа: Лидия Гичева, пришедшая в студийный период, и остававшаяся в группе до конца её выступлений.



--45

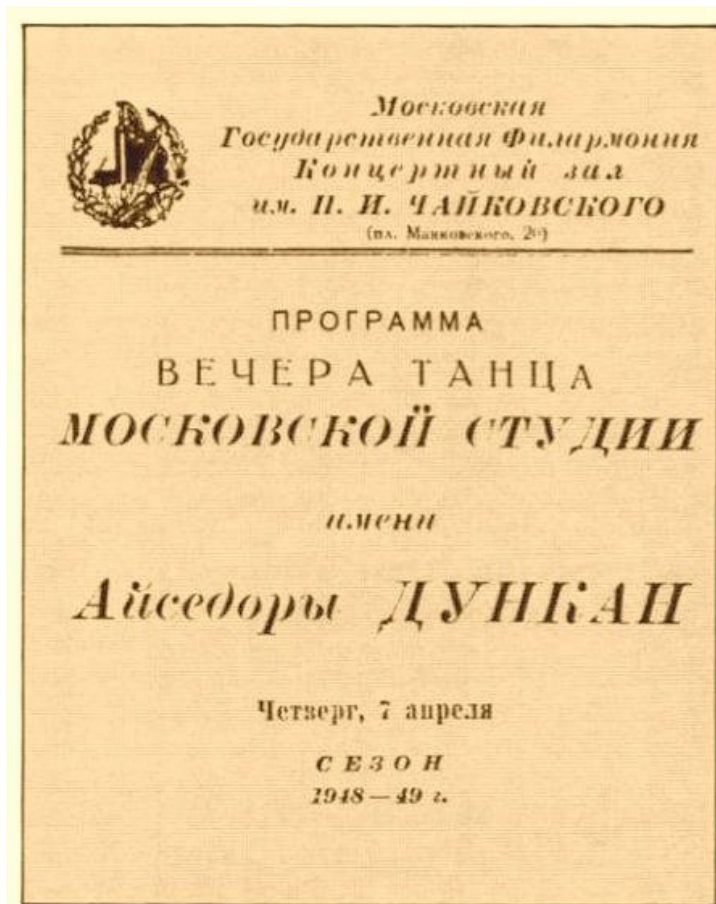
[] Opposite above, "Victorious Banners" from the last concert given by the Studio named after Isadora Duncan, Elena Terentieva, Maria Mysovskaya, Yulia Vashentseva. The music was Tchaikovsky's First Piano Concerto and the choreography was by Leonid Yacobson.

\\ Напротив, «Победные знамёна» с последнего концерта, который дала Студия имени Айседоры Дункан, Елена Терентьева, Мария Мысовская, Юлия Вашенцева. Музыка: Первый Концерт для фортепиано с оркестром Чайковского, и хореография Леонида Якобсона.



[] *Opposite below: Program of the last performance of the studio at the Tchaikovsky Hall, Moscow, April 7, 1949.*

\ \ *Напротив внизу: Программа последнего выступления студии в зале Чайковского, Москва, 7 апреля 1949 года.*



Her efforts and her perhaps-too-vaguely shaped dreams have come to life in the millions of youth filling stadiums all over the country when whole arenas create the impression of dancing flowers, waving flags, swaying trees that Isadora envisaged when she worked with those children from the Red Stadium.

\ \

Её усилия и, возможно, её, слишком смутные мечты, воплотились в жизнь, на миллионах молодёжных стадионов по всей стране, когда целые арены создают впечатление танцующих цветов, и, размахивая флагами, качающиеся деревья, которые Айседора предвидела, когда работала с этими детьми с Красного стадиона.

As always, Isadora was ahead of her time. After her death, Lunacharsky published a tribute containing a remarkable analysis of her art and especially of its philosophy. In "Reminiscences of Isadora Duncan," he wrote that had the more quiet and more luxurious times, needed for the support of Isadora's noble intentions, arrived some ten to fifteen years earlier: "I think that Isadora would have played a very important role, not merely in our aesthetic culture, but in our physical culture as a whole. Unfortunately, we are not presently in a position to set the problem of applying Isadora's ethical choreography within certain limits. I think this will come. But in those times—when Isadora Duncan wanted to give us all her forces, all her life, and

tried to assemble thousands of workers' children to teach them freedom of movement, grace, and the expression of exalted human feelings—all we could do was to thank her platonically, render her paltry help, and in the end, sadly shrugging our shoulders, just tell her that our circumstances were too severe for us to work on such problems.”[28]

\\

Как всегда, Айседора опередила своё время. После её смерти, Луначарский опубликовал признательную статью, содержащую замечательный анализ её искусства и особенно её философии. В «Воспоминания об Айседоре Дункан» [напечатанных в сборнике «Гул земли» (Л., изд. «Красной газ.», 1928, с. 37–40)] он писал, что более спокойные и роскошные времена, необходимые для поддержки благородных намерений Айседоры, наступили десять-пятнадцать лет назад: «Я думаю, что Айседора сыграла бы очень важную роль, не только в нашей эстетической культуре, но и в нашей физической культуре в целом. К сожалению, в настоящее время, мы не в состоянии поставить проблему применения этической хореографии Айседоры в определённых пределах. Я думаю, что это придёт. Но в те времена, когда Айседора Дункан хотела отдать нам все свои силы, всю свою жизнь, и пыталась собрать тысячи детей рабочих, чтобы научить их свободе передвижения, изяществу и выражению возвышенных человеческих чувств - всё, что мы могли сделать, должны были поблагодарить её платонически, оказать ей ничтожную помощь, и, в конце концов, печально пожав плечами, просто сказать ей, что наши обстоятельства были слишком суровыми для нас, чтобы работать над такими проблемами».[28]

So can one say that Duncan's pioneering work was wasted? I only hope that for her centennial all her former pupils will join forces to make some serious and lasting record of her dances and system with the help of dance notation, film, and video-tape, preferably teaching these dances to a group of girls as young and beautiful as they were in those happy years when they were dancers of the Isadora Duncan Moscow School and Studio.

\\

Можно ли сказать, что новаторская работа Дункан была напрасной? Я только надеюсь, что к её столетию, все её бывшие ученики объединят свои усилия, чтобы сделать серьёзные и длительные записи о её танцах и системе, с помощью танцевальной записи, фильма и видеокассеты, предпочтительно, обучая этим танцам группы девочек, таких же молодых и красивых, какими они сами были в те счастливые годы, когда были танцовщицами Московской школы и студии Айседоры Дункан.

Appendix 1

The Performing Group of the Isadora Duncan Moscow School

*Maria Borisova, 1910-
Elizaveta Belova, 1910-
Yulia Vashentseva, 1911-
Valentina Boye, 1912-
Elena Terentieva, 1913-
Lily Dikovskaya, 1913-
Maria Mysovskaya, 1913-
Tamara Semenova, 1913-*

In Memoriam

*Tamara Lobanovskaya, 1912-1939
Maria Toropchenova, 1911-1943
Doda Ozhegova, 1910-1948
Alexandra Aksenova, 1911-1958*

Later additions:

*Vera Golovina, 1912-; accepted 1926 from former Red Stadium pupils
Elena Fedorovskaya, 1913-; joined parallel group 1922.*

Boye remained with the studio until 1940.

Lobanovskaya was artistic director of the studio from 1930 to 1939; the last artistic director was Terentieva.

Opposite above: Anna Pavlova in "The Night." From a painting by H. Thomas Maybank.



Appendix 2

Isadora Duncan and the Bolshoi Ballet School Айседора Дункан и балетная школа Большого

In those difficult years at the Bolshoi Ballet School it was Vassily Tikhomirov, Alexander Gorsky, and Yekaterina Geltser who spared no energy in the task of safeguarding this important fount of Russian dance heritage. In 1918 the school had been officially closed and a military evacuation hospital installed in its classrooms. But the big rehearsal hall on the top floor remained unoccupied. Tikhomirov came there every morning and, sitting in his fur coat and warm galoshes, taught a class to girls whose graduation class was interrupted by the wartime chaos. It goes without saying that he got no remuneration for his teaching.

\\

В те трудные годы, в Большом хореографическом училище, Василий Тихомиров, Александр Горский и Екатерина Гельцер не жалели сил для сохранения этого важного источника русского танцевального наследия. В 1918 году школа была официально закрыта, и в её классных комнатах был установлен военно-эвакуационный госпиталь. Но большой репетиционный зал на верхнем этаже оставался незанятым. Тихомиров приходил туда каждое утро и, сидя в своей шубе и тёплых галошах, вёл урок для девочек, выпускной класс которых был прерван хаосом военного времени. Само собой разумеется, что он не получил вознаграждение за своё преподавание.

Simultaneously he and Gorsky incessantly addressed appropriate organizations with requests to re-open the school, emphasizing that without it the Bolshoi Theatre would be deprived of its constant supply of professional dancers. Lunacharsky asked that the arguments be put on paper by July 16, 1919, in a “project for the organization of the Theatre School.” [29] This was done in the spring of 1920, and the new statute of the State Ballet School was approved by the Commissariat for Education; while in the fall the school, reformed according to the unified programs for intermediate education, opened its doors.

\\

Одновременно, он и Горский, непрерывно обращались в соответствующие организации с просьбой вновь открыть школу, подчеркивая, что без этого Большой театр будет лишён постоянного запаса профессиональных танцоров. Луначарский попросил, чтобы аргументы были изложены на бумаге до 16 июля 1919 года в «проекте по организации театрального училища». [29] Это было сделано весной 1920 года, и новый устав Государственной балетной школы был принят и утвержден Комиссариатом по образованию; в то время как осенью школа, реформированная в соответствии с едиными программами среднего образования, открыла свои двери.

But one had to be fired with plenty of enthusiasm to attend it. The four-story building was unheated. Long, black pipes from temporary stoves, known as bourgeoulkas, stretched all over the staircases, dripping liquid soot. The pupils had to come to class in warm blouses, shawls, and gloves, removing them one by one during the warm-up. High felt boots (valenki) were donned immediately after the lesson, while shawls

were returned to cover the shoulders for fear of colds. Yet under these conditions the children studied willingly and with inspiration instilled in them by Tikhomirov. He was genuinely fond of children and concerned about their welfare. It took him many trips to the Commissariat of Education to prove that children, studying in ballet class during the day and participating in Bolshoi Theatre performances at night, needed some additional food, but he got it for them.

\\

Но нужно было обладать большим энтузиазмом, чтобы посещать это заведение. Четырёхэтажное здание не отапливалось. Длинные чёрные трубы из временных печей, известных как «буржуйки», тянулись по лестницам, капая жидкой сажей. Ученики должны были приходиться на занятия в тёплых блузках, платках и перчатках, снимая их один за другим во время разминки. Сразу после урока надевали высокие валенки (high felt boots), а платки возвращались, чтобы прикрыть плечи от простуды. И всё же, в этих условиях, дети учились охотно и с вдохновением, которые внушал им Тихомиров. Он искренне любил детей, и заботился об их благополучии. Ему потребовалось много поездок в Комиссариат просвещения, чтобы доказать, что детям, которые учились в балетном классе днём, и участвовали в спектаклях Большого театра ночью, требовалось дополнительное питание, и он, в результате, получил его для них.

--47

Perhaps it is a pity that the two schools did not maintain any contact. But Isadora was herself, in no small measure, responsible for this. In that first Russian article, "Art for the Masses," she not only pronounced a diatribe against ballet as a whole, but made a rather unfortunate statement to the effect that men in ballet were effeminate. And she said this of the Bolshoi, which has produced male dancers that were the personification of manliness and where the masculine traditions are being both developed and multiplied.

\\

Возможно, очень жаль, что две школы не поддерживали никаких контактов. Но Айседора была в немалой степени ответственна за это. В той первой русской статье «Искусство для масс», она не только произнесла диатрибу (морально-философская проповедь, резкая желчная критика) против балета в целом, но и сделала довольно неудачное заявление о том, что мужчины в балете были женоподобны. И она сказала это о Большом театре, который создал танцоров мужского пола, которые были олицетворением мужественности, и где мужские традиции развивались и умножались.

Isadora also implied in her article that, inasmuch as Russian ballet had undergone a reform brought about by her ideas, it would be only just that she "stand at the head of a new school, new in every sense of the word." This was too much for Tikhomirov. When preparing his archive for publication, I found a draft of a letter that he may, or may not, actually have sent to Izvestia in reply to Isadora's statement. This is how it started:

\\

Айседора также намекала в своей статье, что, поскольку русский балет претерпел реформу, вызванную её идеями, будет в итоге лишь то, что она

«встанет во главе новой школы, новой во всех смыслах этого слова». Это было уже слишком для Тихомирова. При подготовке его архива к публикации, я обнаружила черновик письма, которое он, может быть, отправил, а может, и нет, в «Известия», в ответ на заявление Айседоры. Вот как оно началось:

“Isn’t it surprising that an actress who says today that she has nothing in common with ballet, tomorrow is ready to admit that her influence may be found in every dancer and that ballet is most closely tied to her, and therefore she should be put at the head of the Russian choreographic school, for which purpose the Soviet government is obliged to provide considerable sums for the satisfaction of her fantasy.” [31]

\\

«Разве не удивительно, что актриса, которая говорит сегодня, что она не имеет ничего общего с балетом, завтра готова признать, что её влияние может быть найдено в каждом танцоре, и что балет наиболее тесно связан с ней, и поэтому она должна быть поставлена во главе русской хореографической школы, для чего советское правительство обязано предоставить значительные суммы для удовлетворения её фантазии.» [31]

Tikhomirov went on to say that while he and his colleagues had given due recognition to all that was valuable in Duncan’s art ever since her first appearance in Russia, he never experienced her influence and never used her “fantasies.” The venerable master could have spoken only on his own behalf. Disciple of Christian Johansson and Pavel Gerdt that he was, he remained true to classical ballet (of the Russian school) to the end.

\\

Далее Тихомиров сказал, что, хотя он и его коллеги должным образом признали всё, что было ценно в искусстве Дункан, с момента её первого появления в России, он никогда не испытывал её влияния, и никогда не использовал её «фантазии». Почтенный мастер мог говорить только от своего имени. Ученик Кристиана Йоханссона и Павла Гердта, которым он был, он оставался верным классическому балету (русской школы) до конца.

But others of the Bolshoi Ballet did not remain untouched. Gorsky’s entire course changed after he saw Duncan dance. Not only was he inspired with her ideas (and those of Stanislavski too) but, being less inventive than Fokine, he actually copied her typical steps. The “skip,” that in ballet language would be a hop with the working leg en tire-bouchon, recurred in many of his dances. Moscow ballerinas, like Vera Karalli, started dancing “a la Duncan” after Isadora’s second visit to Moscow in 1908. This was direct copying. But Isadora was right when she said that every dancer, perhaps unconsciously, introduced her ideas. Anna Pavlova, who was never overly enthusiastic about Isadora, started dancing differently after Isadora’s Petersburg appearances. Suffice it to look at Pavlova in her dance titled “Night” to music by Rubinstein.

\\

Но другие балетные Большого театра не остались незатронутыми. Весь курс Горского изменился после того, как он увидел танец Дункан. Он был не только вдохновлен её идеями (и идеями Станиславского), но и, будучи менее

изобретательным, чем Фокин, он фактически скопировал её типичные шаги. «Подскок», который на балетном языке был бы прыжком с рабочей ногой в «штопор» (тир-бушон, en tire-bouchon), повторялся во многих его танцах. Московские балерины, как и Вера Каралли, начали танцевать «а ля Дункан» после второго визита Айседоры в Москву в 1908 году. Это было прямое копирование. Но Айседора была права, когда сказала, что каждый танцор, возможно, неосознанно, представил её идеи. Анна Павлова, которая никогда не была в восторге от Айседоры [ложь!], начала танцевать по-другому, после появления Айседоры в Петербурге. Достаточно взглянуть на Павлову в её танце под названием «Ночь» на музыку Рубинштейна.

--48

Notes

1. Aisedora Duncan, "Iskusstvo dlia mass" ("Art for the Masses"), *Izvestia*, November 23, 1921, No. 263.
2. Natalia Roslavieva, "Stanislavski and the Ballet," *Dance Perspectives* 23, 1965, p. 16.
3. *Ranrieye Utro* (Early Morning), Moscow, January 9, 1908, No. 42.
4. *Den* (Day), Petersburg, January 11, 1913, No. 9.
5. O Komissarzhevskoy. *Vospominania, Stat'i, Pis'ma* (About Komissarzhevskaya. Reminiscences, Articles, Letters). Moscow: VTO, 1965, p. 267.
6. *Den*, Petrograd, September 8, 1916, No. 247.
7. A. V. Lunacharsky, "Tri Vstrechi" ("Three Encounters"), *O Teatre i Dramaturgii* (On Theatre and Dramaturgy). Moscow: Iskusstvo, 1958, II, 586.
8. Sim Dreyden, "Lenin Smotrit International" ("Lenin Sees the International"), *Musikalnaya Zhizn* (Musical Life), Moscow, 1965, No. 21.
9. See also Ilya Ilyich Schneider, *Isadora Duncan, The Russian Years*. Tr. David Magarshack. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
10. Dreyden, O. Cit.
11. Uniel [Osaf Litovsky], "O konzerte Aisedori Duncan v Bolshom Teatre" ("On Isadora Duncan's Concert at the Bolshoi Theatre"), *Izvestia*, November 9, 1921. Also included in his *Glazami Sovremennika* (With a Contemporary's Eyes). Moscow: Sovietsky Pisatel, 1963.
12. Alexander Rumnev's unpublished reminiscences are quoted with permission of his sister, Madame Nadine Levonovitch, keeper of his estate.
13. Leonid Shikhmatov, *Ot Studii k Teatru* (From the Studio to the Theatre). Moscow: VTO, 1970, p. 144.
14. Many of the exercises described by Terentieva may be found in Irma Duncan's *The Technique of Isadora Duncan*, New York: Kamin [1937], Reprint: Dance Horizons. Terentieva, however, based these descriptions on her own teaching. None of the former Duncan pupils knew of Irma's book.
15. *Zrelishcha* (Performing Arts), Moscow, 1923, No. 60, p. 13.
16. *Poslednye Novosti* (Latest News), Petrograd, August 20, 1922, No. 6.
17. *Zhizn Iskusstva* (Life of Art), Petrograd, September 5, 1922, No. 35.
18. *Izvestia*, April 17, 1923, No. 83.

19. A. V. Lunacharsky, "Vospominania ob Aisedore Duncan" ("Reminiscences of Isadora Duncan"), *Goal Zemli (Voice of Earth)*. Leningrad: Krasriaya Gazeta, 1928, pp. 37-40.
20. See also Irma Duncan, *Technique*, pp. 26-27.
21. Rumnev, op. cit.
22. Alexandre Benois, "Muzika i Plastika" ("Music and Plastique"), *Slovo (Word)*, Petersburg, December 23, 1904.
23. Irma Duncan, *Duncan Dancer: An Autobiography*. Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1966, p. 48.
24. See *Ibid.* for the story of the tour to China. I will not use space for these events that have already been well described in English.
25. *Izvestia*, September 17, 1927, No. 212.
26. "Večer pamiati Aisedori Duncan" ("An Evening in Memory of Isadora Duncan"), *Izvestia*, October 3, 1928, No. 230.
27. Tsentralny Gosudarstvenny Arkhiv Literaturi i iskusstva (TSGALI) (Central State Archives for Literature and Arts), Fund 645, register 1, item 186, p. 66. Documents pertaining to the studio.
28. Lunacharsky, *Goal Zemli*, op. cit.
29. Natalia Roslavleva, Vassily Dmitrievitch Tikhomirov. *Yego Zhizn, Yego Dielo (His Life and His Cause)*. Moscow: Izkusstvo, 1971, p. 72.
30. *Izvestia*, November 23, 1921, No. 263.
31. Roslaveleva, Tikhomirov, op. cit. p. 128. Readers will also be especially interested now in two chapters in Isadora Duncan's *The Art of the Dance* (New York: Theatre Arts Books, 1971): "Moscow Impressions" and "Reflections After Moscow." (Ed.)

Пер. с англ. А.Панов.



Список имён

Валентина Бойе
Вера Головина
Елена Терентьева
Елена Федоровская
Лидия Гичева
Мария Мысовская
Юлия Вашенцева

17

Below: Picnic on the Sparrow Hills, summer, 1923.

Front row, left to right:

*Elena Terentieva,
Moura Babad,
Evgenia Ovsiannikova.*

Sitting in the center, knees touching, is Maria Mysovskaya.

*To her left,
Kyra Khachaturova.*

The adult girl on the left is Valia Petrishcheva, one of the Russian pupils from Isadora's school in Bellevue. She was re-patriated after World War 1 and taught at the Moscow school, 1922-23.

\\

Внизу: Пикник на Воробьевых горах, летом 1923 года.

В первом ряду, слева направо:

Елена Терентьева,
Моура Бабад,
Евгения Овсянникова.

Сидит в центре, колени трогательно,
Мария Мысовская.

Слева от нее,
Кира Хачатурова.

Взрослые девушки на левой стороне
Валя Петричева, одна из русских
учениц из школы Айседоры в Белью.
Она была репатрирована после
Первой мировой войны и
преподавала в Московской школе,
1922-23.

23

Below: Irma Duncan with her pupils, Moscow, 1925. Irma is in the center with

Lida Lozovaya.

To her left is the senior group - among them

*Elizaveta Belova,
Maria Toropchenova,
Tamara Lobanovskaya,
Yulia Vashentseva.*

To the left is the junior group - including

*Elena Terentieva,
Maria Mysovskaya,
Evgenia Ovsiannikova,
Tamara Semenova.*

\\

Внизу: Ирма Дункан со своими учениками, Москва, 1925 год. Ирма находится в центре с Лидой Лозовой.

Слева от нее старшая группа - среди них

Елизавета Белова,
Мария Торопченко,
Тамара Лобановская,
Юлия Вашенцева.

Слева младшая группа - в том числе

Елена Терентьева,
Мария Мысовская,
Евгения Овсянникова,
Тамара Семенова.

24

*Right: Schubert's "Waltz with a Scarf".
Left to right:*

*Elizaveta Belova,
Maria Mysovskaya,
Alexandra Aksenova,
Elena Fedorovskaya,
Evgenia Fedorova.*

Pictured is a performance of 1947.

\\

Справа: "Вальс с шарфом" Шуберта.

Слева направо:

Елизавета Белова,
Мария Мысовская,
Александра Аксенова,
Елена Федоровская,
Евгения Федорова.

Изображение сделано в 1947.

25

Far right: "The Three Graces". Left to right:

*Valentina Boye,
Tamara Lobancvskaya,
Alexandra Aksenova.*

\\

Справа: "Три грации". Слева направо:

Валентина Бойе,
Тамара Лобановская,
Александра Аксенова.

27

Far left and right:

Elena Fedorovskaya.

Left: With the workers' children at the Red Stadium. Holding the banner:

*Alexandra Aksenova, left, and
Elizaveta Belova.*

Center pair:

*Maria Borisova and
Natasha Nekrasova.*

Between them,

Maria Toropchenova.

Behind Nekrasova,

Tamara Lobancvskaya.

From left to right, the banners announce: "The Red Stadium of Trade Unions and the Young Communist League"; the school slogan, "A Free Spirit Can Exist Only in a Freed Body"; "Duncan School".

\\

На краю слева и справа:

Елена Федоровская.

Слева: С детьми рабочих на Красном стадионе. Держащие баннер:

Александра Аксенова, слева и
Елизавета Белова.

Средняя пара:

Мария Борисова и
Натasha Некрасова.

Между ними

Мария Торопченова.

За Некрасовой,

Тамара Лобановская.

Слева направо, баннеры: "Ово по

СТР. МЕЖД. КРАСНОГО
СТАДИОНА ПРОФСОЮЗОВ И
КОМСОМОЛА»; лозунг школы
"СВОБОДНЫЙ ДУХ МОЖЕТ
БЫТЬ ТОЛЬКО В
ОСВОБОЖДЁННОМ ТЕЛЕ",
"ШКОЛА ДУНКАН».

Below: The Isadora Duncan School at the Red Stadium, 1924. Front row, left to right:

Kyra Khachaturova,

*Evgenia Ovsiannikova (behind her,
May Peters),*

*Elena Fedorovskaya (Elizaveta
Belova),*

Alexandra Aksenova,

*Valentina Boye (Yulia Vashentseva),
tall girl -*

*Maria Borisova (in front of her,
Elena Terentieva),*

*Maria Mysovskaya (behind her,
Maria Toropchenova),*

*Tamara Lobancvskaya, (Natasha
Nekrasova).*

*The four small girls on the right of the
front line:*

Lida Lozovaya,

Lida Shishkova,

Tamara Semenova,

Moura Babad.

*The first girl on the left in the second
row remains unidentified.*

\\

Внизу: Школа Айседоры Дункан на Красном стадионе, 1924. В первом ряду, слева направо:
 Кира Хачатурова,
 Евгения Овсянникова (позади нее, Май Петерс),
 Елена Федоровская (Елизавета Белова),
 Александра Аксенова,
 Валентина Бойе (Юлия Вашенцева),
 высокая девушка -
 Мария Борисова (перед ней, Елена Терентьева),
 Мария Мысовская (позади нее, Мария Торопченова),
 Тамара Лобановская, (Наташа Некрасова).
 Четыре маленькие девочки на правой части передней линии:
 Лида Лозовая,
 Лида Шишкова,
 Тамара Семенова,
 Моура Бабад.
 Первая девушка слева во втором ряду остается неопознанной.

31

Far right: The pupils just before their departure for China. The girls are in uniform, though some are wearing their winter coats while others are dressed for spring. Ilya Schneider is with them.

Front row of girls, left to right:

*Maria Mysovskaya,
 Lily Dikovskaya,
 Tamara Semenova,
 Elena Terentieva,
 Tamara Lobanovskaya,
 Mario Borisova,
 Alexandra Aksenova.*

Second row:

*Valentina Boye,
 Elizaveta Belova,
 Doda Ozhegova,
 Yulia Vashentseva,
 Maria Toropchenova*

\\

Справа: Ученики перед их отправлением в Китай. Девушки в военной форме, хотя некоторые из них одеты в зимние пальто, а другие одеты по весеннему. Илья Шнайдер с ними.

Передний ряд девушек, слева направо:

Мария Мысовская,
 Лили Диковская,
 Тамара Семенова,
 Елена Терентьева,
 Тамара Лобановская,
 Марио Борисова,
 Александра Аксенова.

Второй ряд:

Валентина Бойе,
 Елизавета Белова,
 Дода Ожегова,
 Юлия Вашенцева,
 Мария Торопченова

47

The Performing Group of the Isadora Duncan Moscow School

*Maria Borisova, 1910-
 Elizaveta Belova, 1910-
 Yulia Vashentseva, 1911-
 Valentina Boye, 1912-
 Elena Terentieva, 1913-
 Lily Dikovskaya, 1913-
 Maria Mysovskaya, 1913-
 Tamara Semenova, 1913-*

In Memoriam

*Tamara Lobanovskaya, 1912-1939
 Maria Toropchenova, 1911-1943
 Doda Ozhegova, 1910-1948
 Alexandra Aksenova, 1911-1958*

Later additions:

*Vera Golovina, 1912-; accepted 1926
 from former Red Stadium pupils
 Elena Fedorovskaya, 1913-; joined
 parallel group 1922.
 Boye remained with the studio until
 1940.*

Lobanovskaya was artistic director of the studio from 1930 to 1939; the last artistic director was Terentieva.

\\

Концертная группа Московской школы Айседоры Дункан
Мария Борисова, 1910 -
Елизавета Белова, 1910 -
Юлия Вашенцева, 1911 -
Валентина Бойе, 1912 -
Елена Терентьева, 1913 -
Лили Диковская, 1913 -
Мария Мысовская, 1913 -
Тамара Семенова, 1913 -
В памяти
Тамара Лобановская, 1912-1939

Мария Горопченова, 1911-1943
Дода Ожегова, 1910-1948
Александра Аксенова, 1911-1958
Присоединились позже:
Вера Головина, 1912-; принята в 1926 из бывших учеников Красного стадиона
Елена Федоровская, 1913 -;
присоединилась из параллельной группы 1922 года.
Бойе оставась в студии до 1940 года.
Лобановская был художественным руководителем студии с 1930 по 1939;
Последним художественным руководителем была Терентьева.



Пречистенка 20: Школа Айседоры Дункан в Москве. / Рославлева Наталия Петровна; Пер. с англ. А.Панов; Под ред. О.Труль. С илл. - Санкт-Петербург : Изд. "Классика-Модерн" Культурный Центр Чистых Искусств имени Айседоры Дункан [Дункан-Центр], 2019.

\\

Prechistenka 20. The Isadora Duncan School in Moscow. / Natalia Petrovna Roslavleva; Translation from English by A.Panov; Edited by O.Troul. Illustrated. - St. Petersburg: ClassicA-Modern Edition, Isadora Duncan Cultural Center for Pure Arts [Duncan Center], 2019.