

THE DANCE



BY

ISADORA DUNCAN



AUTHORIZED
EDITION

. *Танец / Айседора Дункан; Duncan, Isadora. The Dance (1903). Выдержки из книги. Предисл. Мари Фантон Робертс. - Санкт-Петербург: Изд. "Классика-Модерн" Культурный Центр Чистых Искусств имени Айседоры Дункан [Дункан-Центр], 2016.*

Айседора Дункан. Танец. - СПб.: Изд. Дункан-Центр, 2016.

**АЙСЕДОРА ДУНКАН
ТАНЕЦ [БУДУЩЕГО]
АВТОРИЗИРОВАННОЕ ИЗДАНИЕ**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Это было достаточно давно, в глубине веков, что некоторый дух являлся, когда Айседора Дункан танцевала; раньше тому назад, к самому утру мира, когда величие души нашло свободное выражение в красоте тела; когда ритм движения соответствовал ритму звука; когда движения человеческого тела были едины с ветром и морем; когда жест руки женщины был как распускающийся лепесток розы - и давление её ноги на почву было как плавное падение листа на землю.

Утром мира, когда являлась большая простая радость жизни, - радость солнцу, ветру и дождю, в движении деревьев и волн, в красоте синих вершин и ароматных цветов, которая нашла свое выражение, как было задумано с самого начала, - и это было неизбежно, что там должна была быть радость в каждом движении, был ли смысл её экстазом, нежностью, сожалением, печалью, благоговением или отречением, которые выразили наибольшую красоту к которой человеческая душа была способна. Когда человек и Вселенная двигаются в ритмической гармонии, и всем пылом религии, любви, патриотизма, жертвенности и страсти, выражавших себя тактами кифары, арфы или бубна, тамбурина или тимпана; когда мужчины и женщины в религиозном экстазе танцевали перед своими богами у каменных плит домашнего очага, или в лесах, или на берегу моря, следуя радости жизни, которая была в них, то так оно должно было быть, когда каждый сильный, большой или положительный импульс человеческой души лился из духа в тело в совершенном согласии с ритмом Вселенной.

Греки, возможно, больше, чем любая другая из древних рас, знали и выразили эти замечательные секреты универсального ритма. В том, что у нас осталось от греческой живописи и скульптуры нельзя избежать чувства близкого понимания тайны движения, которую Природа утаивала от несмыслящего и незрящего разума во все времена; и греческие танцоры, сознательно или бессознательно, всегда двигались в этой прекрасной совершенной гармонии в соответствии со схемой движения Природы. Проанализируйте, если сомневаетесь, греческую скульптуру, которую можно увидеть на фризе любого старого храма, или пристально всмотритесь, и не единожды, а много раз, в позы танцующих фигур, нарисованных на греческой вазе, и вы увидите, что там никогда не было никакой ошибки в ритме. В детских фигурах движения также совершенны, и они такие, которые выражают чувства ребенка; картины

греческой молодежи снова есть движение, которое свойственно молодости и весёлости; более взрослые фигуры, изящные и сильные, также являются другим развитием жизни, но все они имеют абсолютную ритмическую последовательность, в которой сама Природа никогда не изменяется.

Таким образом, греческий танец, - и это мисс Дункан скажет вам, - это не национальное или индивидуальное выражение ритма. Это танец всех времен, прошлого и будущего. Это превносит в движение знание о правилах Природы и путях достижения совершенства физического развития человека. Это танец всех людей и всех возрастов - или не только кого-то одного - так как все расы людей открывают свои души для законов Природы и живут по её правилам, воплощая её красоту и её истину.

Такой танец, как он выглядит в своих лучших проявлениях, в солнечном свете, с арфой, флейтой и деревянными духовым инструментами; и так здесь велика магия танца Айседоры Дункан, что даже в современном театре она заставляет вас забыть, что вы окружены изгородью дурацких стен, и вместе с музыкой и движением она несет вас с собой, обратно к диким лесам и к богу Пану с его флейтой и танцующими нимфами, которые обезумели от солнца, ветра и любви.

С того момента как оркестр начинает играть и складываются части зеленого занавеса, и фигура, одетая в марлю, освещенная цветом солнца или серых лунных лучей, или лазурью всполохов бледного рассвета, движется мимо фона, который дает эффект мягкой бледной облачной гряды, тогда "повседневные унылые мысли" уходят прочь, и видение заполняется великой, величественной, простой красавицей в рассвете лет. Если бы Крылатая Победа могла бы раскачиваться и изгибаться относительно её высокого пьедестала в Лувре, движение её было бы, несомненно, таким же как и то, которое мисс Дункан показывает нам в серии танцев по мотивам "Ифигения в Авлиде", которые она создала на музыку Глюка. И хотя танец греческий по сути, потому что мы приучены думать о самом прекрасном танце как о греческом, и потому что нет таких прекрасных фриз языческих Афин, которые не напоминали бы это, - это истинно естественный танец мира. Есть такое изобилие и великолепие красоты в каждом новом движении, которое суть плодородная сила самой Земли, культ всех богов, нежная радость всех детских сердец, там радостное приветствие всех влюбленных. Ваше сердце бьется и ваши глаза влажные, и вы знаете, что такие прекрасные моменты случаются в редкие годы, даже в самых счастливых жизнях. А потом эта фигура тает обратно через зеленые складки, и вы помните, что, когда Айседора Дункан танцевала в Париже, великие художники и поэты, не боясь слез, плакали и поздравляли друг друга с такой редкой радостью. Это является самым необычным - впечатление как эта женщина остается с вами, даже когда танец закончен и сцена пуста! Вы представляете себе синий купол, выгибающийся над головой, с мерцающими звездами, стараетесь поймать её глаза и те ласковые ветры, развевающие все её драпировки, и цветы, растущие так густо для настолько легкой ноги, чтобы [можно было] идти [по ним].



() Winged Victory of Samothrace, Крылатая Победа, Ника Самофракийская — древнегреческая мраморная скульптура богини Ники, найденная на острове Самофраки на территории святилища кабиров в апреле 1863 года французским консулом и археологом-любителем Шарлем Шампуазо.*

Вам не нужно запоминать ни одного "шага" из всего танца, - для этой женщины достижением не являются "трюк", который нужно помнить и повторять. И нет пока имитаторов Айседоры Дункан, потому как, пока ещё не было никаких других женщин, готовых отдать всю свою жизнь чистому наблюдению за тем, какими средствами [созидается] красота, чтобы искать это искренне, чтобы отказаться от всего, что не находится в простой гармонии с природой, чтобы идти по пути самосовершенствования. Мисс Дункан танцует, как она себя чувствует, и, получается так, чтобы подражать её танцу, потребовался бы, прежде всего, самоотверженный труд и кропотливые исследования, которые позволили бы приобрести её качества спокойной, ясной мысли и безмятежного духа, что означает, например, не следует ожидать всеобщего признания после только лишь непродолжительного курса обучения.

Многие не раз слышали про Айседору Дункан, как она впервые станцевала в Нью-Йорке десять лет назад в студии Этелберта Невина в Карнеги-Холл. Тогда она получила признание у нескольких благодарных зрителей за исполнение редких и красивых вещей, но полное творческое значение её работы не было понято. Её танцы считались очень симпатичными в своем стиле, как Карменсита была в другом стиле, и так далее, но не так, что Карменсита - это страстный восторг, но это уже совсем другая история. Затем, с её лоскутами розовой и серой марли, с её идеалами и её смелостью, она отплыла прочь в Германию. Там она, так вышло, однажды ночью танцевала в студии популярного художника - Франца Штука, я думаю, - и немедленно мир

искусства Мюнхена обезумел от её работы. Гений - редкая вещь, даже в Мюнхене, и очень высоко ценимый там, и художники не замедлили признать искусство, столь большое, что оно простиралась назад к Фидию и обращалось [вперед] ко всей вечности.

Именно в Мюнхене танец мисс Дункан был принят как определенное, значимое искусство; также в Германии она приобрела уверенность в своей работе, которая позволила ей учредить свою школу и начать готовить монографию "Танец будущего", перейти к непосредственному созиданию своего искусства, которое она уже основала и развивала. И, если должен быть танец будущего, достойный приветствия как великое искусство, то, безусловно, он должен возникнуть из этого здравого возврата к простоте, красоте и правде. Поскольку мисс Дункан сказала в своих лекциях: "Все другие виды искусства признали, что великое искусство должно быть обнаженным искусством. Один только танец боялся обнаженной фигуры." И все же, танец не смущался погружаться на низменные глубины в предложении обнаженной фигуры, и в непристойных намеках на неё. В самом деле, многие из нас зашли так далеко, - особенно в танце, - [далеко] от всей правды и чистоты, которую мы ищем для вульгарности через обнаженную фигуру, вместо того, чтобы признать обнаженность одним из великих элементов всего высшего пластического искусства. Полагая это, и как это делали греки, мисс Дункан осмелилась настаивать на включении этого элемента в её искусство, и так, вопреки террору скромниц и ханжей, и [нездоровому] интересу простолюдинов, она танцует с голыми конечностями и с незатянутым в корсет телом, драпированным только в развевающуюся марлю, которая, когда она движется, открывает все изысканные эмоции, которые она научилась изображать.

До какой степени я буду неправильно понята, — но ни в коем случае не мисс Дункан, — если здесь я скажу прямо, что, за исключением её танца, я знаю, на Западе, по крайней мере, не может быть [другого] вполне спонтанного выражения танцевального импульса, кроме как подлинный рэгтайм нашей собственной страны? Здесь, опять же, тот танец, который простые люди сделали выражением самых первозданных эмоций, и когда это было сделано самими неграми, оно обрело полноту грации всех естественных природных вещей. Это истинное и ритмичное выражение того, как эти люди ощущают жизнь, и поэтому это имеет существенную красоту, так что такая экспрессия никогда не перестает держать.

В течение пяти лет мисс Дункан изучала Симфонию Бетховена в фа мажор [Симфония № 6 фа мажор, ор. 68 («Пасторальная») — *Symphony Nr. 6 (F-Dur) op. 68 „Pastorale“*], прежде чем рискнуть представить её публике. Это интересное совпадение, что Вагнер в его работе "Произведении искусства будущего" сказал относительно этой Симфонии Бетховена, что это есть "Апофеоз Танца", и то, что мисс Дункан должна была танцевать Симфонию впервые перед фрау Козимой Вагнер. Настолько волнующий, настолько проникающий пульс этого танца, который совсем не трудно понять, тогда однажды ночью, когда мисс Дункан танцевала в Лондоне, Эллен Терри, которая наблюдала за работой впервые, вдруг вскочила на ноги, высокая и красивая, повернулась к аудитории, и воскликнула с драматической серьезностью: "Вы понимаете, что вы смотрите? Понимаете ли вы, что это самый несравнимо

красивый танец в мире? Вы цените то, что эта женщина делает для вас? - Возвращение утраченной красоты искусства старого мира?" Именно таким образом эти две великие художницы встретились, и так началась их искренняя, длительная дружба.



И это было сравнимо с тем, что каждый [зритель] ощущал в Нью-Йорке, когда, в течение первой недели этого "несравнимого танца", аудитория зевала и насмеялась, и была печаль у дам в блесках, увлекающих своих безголовых любовников. То, что для артиста было возможно танцевать через такую стену неестественных стандартов и вульгарных чувств - то была высокая дань качествам мисс Дункан, её мужества и целеустремленности. Конечно, такая ситуация не была бы возможна в Нью-Йорке в середине зимы, когда наши поэты, живописцы, скульпторы и писатели находятся в городе на работе и на отдыхе. Но представьте себе справедливое негодование человека, который теплым вечером пошел [на представление] в бродвейском опереточном настроении, но которого встретили Глюком и Бетховеном, и представлением красоты, столь простой, что это, так или иначе, казалось довольно банальным. Позже, к концу столкновения [со зрителями], казалось, всё походило на личный триумф сочинителя, и когда мисс Дункан наконец добилась овации от этой самой аудитории, которая, со слезами на глазах, не могла покинуть театр, вызывая на бис раз за разом, требуя больше Шопена, больше Бетховена, больше, снова и снова, больше музыки в союзе с величайшим танцем, который когда-либо знал Нью-Йорк.

Мари Фантон Робертс (1864-1956)

АЙСЕДОРА ДУНКАН

ТАНЕЦ

ВВЕДЕНИЕ

Меня просят говорить о "Танце будущего" — но как это возможно? В пятьдесят лет я возможно смогу что-то сказать. Кроме того, я всегда считала это нескромным для себя, чтобы говорить о моем танце. Люди, которые симпатизируют мне, понимают, что я пытаюсь добиться большего успеха, чем у меня сейчас; люди, которые не симпатизируют, понимают лучше, чем я, почему они не [симпатизируют].

Айседора Дункан.
ТАНЕЦ БУДУЩЕГО.

Меня просили, чтобы я высказалась о танце будущего. Но как мне сделать это? Мне кажется, еще не пришло мое время; лет в пятьдесят я, возможно, сумею сказать что-нибудь по этому вопросу. Кроме того, я не представляю себе, что могу я сказать о своем танце. Люди, симпатизирующие моей деятельности, верно, лучше меня самой понимают, чего я собственно хочу, к чему стремлюсь; а симпатизирующие ей, я уверена, знают лучше меня почему.

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

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

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

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

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

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

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

Движения, которым учит школа балета наших дней, движения, которые тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии, как с движениями, так и с формами, созданными природой, — эти движения по существу своему бесплодны, то есть не рождают с неизбежной необходимостью новых будущих форм, но умирают так же, как и произошли. Выражение, которое танец нашел себе в балете, где действия всегда внезапно обрываются и в самих себе находят свою смерть, где ни движение, ни поза, ни ритм не рождаются в причинной связи из предыдущего и в свою очередь неспособны дать импульс причинно-следственному действию, — есть выражение дегенерации всего живого. Все движения современной балетной школы — бесплодные движения, ибо они противоестественны, ибо они стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют. Первоначальные, или основные, движения нового искусства танца должны нести в себе зародыш, из которого могли бы развиваться все последующие движения, а те в свою очередь рождали бы в бесконечном совершенствовании все высшие и высшие формы, выражение высших идей и мотивов.

Тем же, кто все еще черпает удовольствие в движениях современной балетной школы, тем, кто еще уверен, что современный балет может быть оправдан какими-либо историческими, хореографическими или иными мотивами, тем я скажу, что они не способны видеть дальше балетной юбочки и трико. Если бы взор их мог проникнуть глубже, они бы увидели, что под юбочками и трико движутся противоестественно обезображенные мышцы; а если мы заглянем еще глубже, то под мышцами мы увидим такие же обезображенные кости: уродливое тело и искривленный скелет пляшет перед нами! Их изуродовало неестественное платье и неестественные движения — результат учения и

воспитания, а для современного балета это неизбежно. Ведь он на том и зиждется, что обезображивает от природы красивое тело женщины! Никакие исторические, хореографические и прочие основания не могут оправдать этого. Далее, задача всякого искусства — служить выражением высших и лучших идеалов человека. Скажите, какие же идеалы выражает балет?

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

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

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

Принято думать, что танец должен быть только ритмичен, а фигура и сложение танцора не имеют никакого значения; но это неверно: одно должно вполне соответствовать другому. Греки глубоко чувствовали это. Возьмем хотя бы танец Эроса. Это танец ребенка. Движения его маленьких толстеньких рученок

вполне отвечают своей форме. Подошва одной ноги спокойно опирается на основание — поза, которая была бы некрасива в развитом теле: такое движение было бы неестественным и вынужденным. Танец сатира на следующем рисунке носит совершенно иной характер. Его движения — движения зрелого и мускулистого мужчины, они удивительно гармонируют с его телосложением.

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

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

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

Ради этого будущего танца я и намерена работать. Хотя не знаю, обладаю ли я нужными для того качествами. Может быть, у меня нет не только гениальности, но и таланта, и темперамента; зато я знаю: у меня есть одно — воля. Энергия и воля подчас могущественней гениальности, таланта и темперамента.

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

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

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

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

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

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

Боги рассмеялись.

Я же смело смотрела вверх сквозь стеклянную крышу и сказала: «О бессмертные боги, живущие на Олимпе и питающиеся амброзией и медовыми пряниками, вам не нужно платить за квартиру и по счетам из булочной, не осуждайте меня так презрительно! Правда, о Афина, я не мудра, и голова моя

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

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

Вот в таком направлении я и намерена работать, и если бы я в своих танцах могла бы найти хоть немного, хотя бы одну только позу, которую скульптор мог бы перенести на мрамор так, чтобы она сохранилась и обогатила бы его искусство, то мои труды не были бы напрасны. Эта единственная форма уже была бы победой, была бы первым шагом к будущему. Со временем я намерена создать театр, открыть школу, в которой 100 маленьких девочек изучали бы мое искусство и впоследствии самостоятельно совершенствовались. В моей школе я не буду учить детей рабски подражать моим движениям. Я научу их собственным движениям. Вообще я не стану принуждать их заучивать определенные формы, напротив, я буду стремиться развить в них те движения, которые свойственны им. Кто постоянно видел движения совсем маленького ребенка, не станет отрицать, что они прекрасны. Они прекрасны именно потому, что естественно соответствуют ребенку.

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

Все это можно счесть за неважный вопрос, вопрос о различии взглядов на балет и на новый танец. На самом же деле проблема эта гораздо важнее. Дело не только в том, что есть истинное и неистинное искусство, — нет, это вопрос, касающийся будущности целой расы. Я говорю о развитии женского тела в красоте и здоровье, о возврате к первобытной силе и естественным движениям. Я говорю о развитии совершенных матерей и о рождении здоровых детей.

Будущая школа танца должна будет развить идеальный женский стан. Равным образом она должна стать музеем красоты своей эпохи.

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

Идеал красоты человеческого тела не может меняться сообразно моде, он может лишь следовать за развитием. Вспомните рассказ о прекрасной скульптуре молодой римлянки, которая была найдена при папе Иннокентии VIII и своей красотой произвела такую сенсацию, что люди буквально ломались посмотреть на нее, предпринимали далекие путешествия, как к святой реликвии, так что папа, обеспокоенный этим возбуждением, велел ее снова зарыть. Здесь я хочу разъяснить одно относящееся сюда недоразумение. Из всего сказанного мною, вероятно, можно заключить, что цель моя — вернуться к древнегреческим танцам и будто я думаю, что танец будущего будет возрождением танцев древних греков или даже танцев диких племен. Нет, танец будущего будет совершенно новым движением, он будет плодом всего того развития, которое человечество имеет за собой. Возвратиться к греческим танцам так же невозможно, как и бесполезно: мы не греки и не можем танцевать, как они. Но будущий танец действительно станет высокорелигиозным искусством, каким он был у греков. Ибо искусство без религиозного благоговения — не искусство, а рыночный товар. Танцовщица будущего будет женщиной, тело и душа которой разовьются в такой гармонии, что движения тела станут естественным проявлением ее души.

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

наготы, которая уже не будет стоять в противоречии с его духом, а сольется с ним навеки в величественной гармонии.

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

1906 г.

Авторизованный перевод Я. Яковлева.

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

Айседора Дункан.

ТАНЕЦ БУДУЩЕГО.

ОДНА ЖЕНЩИНА однажды спросил меня, почему я танцую с босыми ногами, и я ответил: "Мадам, я верю в религию красоты человеческой стопы." Дама ответила, "Но я не делаю [так]", и я сказала: "Но вы должны [делать так], мадам, для самовыражения и интеллекта человеческая стопа является одним из величайших триумфов эволюции человека." "Но," сказала дама, "Я не верю в эволюцию человека". На что я сказала: "Моя задача заключена в конечном результате. Вас же я отсылаю к моим самым почитаемым учителям, г-ну Чарльзу Дарвину и г-ну Эрнсту Геккелю". "Но," сказала дама, "Я не верю в Дарвина и Геккеля". В этот момент я не смогла придумать более, о чем ещё сказать. Итак, вы видите, чтобы убедить людей, я несу мало пользы, и вообще не должна говорить. Но сейчас я появилась из тиши своего кабинета, дрожа и заикаясь перед публикой, и теперь прочитаю вам лекцию о танце будущего.

Если мы ищем реальный источник танца, если мы идем к природе, мы находим, что танец будущего является танцем прошлого, танцем вечности, и был, и всегда будет тем же самым.

Движение волн, ветров, земли находится, так или иначе, в той же самой прочной гармонии. Мы не стоим на берегу и не спрашиваем у океана, что было его движением в прошлом, и каково будет его движением в будущем. Мы понимаем, что движение, специфично его природе, вечно к его природе. Движение свободных животных и птиц всегда остается в соответствии с их природой, остается предметом первичной необходимости, и хочет той природы, и её соответствия земной природе. Только, когда вы подвергаете свободных животных ложным ограничениям, они теряют силу перемещения в гармонии с

природой, и принимают движения, выражающие ограничения, налагаемые на них.

Так было с цивилизованным человеком. Движения дикаря, который жил на свободе в постоянном контакте с Природой, были неограниченными, естественными и красивыми. Только движения голого тела могут быть совершенно естественными. Человек, прибывая к концу цивилизации, должен будет возвратиться к наготе, но не к бессознательной наготе дикаря, а к сознательной и признанной наготе зрелого Человека, чье тело будет гармоничным выражением его духовного существа.

И движения этого Человека будут естественными и красивыми, подобно другим свободным живым существам.

..
Движение Вселенной, концентрируясь в человеке, становится тем, что называют воля; например, движение Земли, будучи концентрацией окружающих сил, дает Земле свою индивидуальность, свою волю движения. Таким образом, живые существа, творения земли, принимая в свою очередь эти концентрирующие силы в их различных соотношениях, как передано им через их предков, и тех, кто живёт на Земле, сами по себе развивают движение людей, которое называют воля.

Танец должен быть простым, тогда [будет действовать] естественное тяготение этой воли человека, которое, в конце концов, не больше и не меньше, чем человеческая ретрансляция и преобразование гравитации Вселенной.

Школа балета сегодня, снова тщетно борясь против естественных законов гравитации или естественной воли человека, и работая в своей форме и движении в разладе с формой и движением природы, производит бесплодное движение, которое не дает рождение будущего движения, но которое умирает, как только оно сделано.

Выражение современной школы балета, в которой каждое действие является концом, и никакое движение, поза или ритм не последовательны или могут быть сделаны, чтобы развить последующее действие, является выражением вырождения и дегенерации, живой смерти. Все движения нашей современной балетной школы являются бесплодными движениями, потому что они являются неестественными: их цель состоит в том, чтобы создать иллюзию, что закон всемирного тяготения не существует для них.

Первичные или фундаментальные движения новой школы танца должны иметь в себе семена, из которых будут развиваться все другие движения, каждое в свою очередь, чтобы дать рождение другим в бесконечной последовательности до более высокой и более полной выразительности, до более высоких мыслей и идей.

Тем, кто, тем не менее, все ещё наслаждается [балетными] движениями, по историческим или хореографическим или какими бы то ни было другим причинам, тем, я отвечаю: Они не видят дальше, чем юбки и трико. Но посмотрите - под юбками, под трико танцуют деформированные мышцы. Посмотрите ещё дальше - под мышцами деформированные кости. Деформированный скелет танцует перед вами. Эта деформация вследствие неправильного платья и неправильного движения - результат обучения, необходимого для балета.

Балет приговаривает себя, осуществляя деформацию красивого женского тела! Никакие исторические, никакие хореографические причины не могут преобладать против этого!

Это миссия всякого искусства, - выразить самые высокие и самые красивые идеалы человека. Какой идеал выражает балет?

Нет, танец когда-то был самым благородным из всех искусств; и это должно быть снова. С большой глубины, на которую он упал, он должен быть поднят. Танцор будущего должен достичь столь большой высоты, что всем другим видам искусства должна будет оказана помощь таким образом.

Для того, чтобы выразить то, что является самым нравственным, здоровым и красивым в искусстве - это миссия танцора, и этому я посвящаю свою жизнь.

..

Перевод: А.Панов.

Айседора Дункан

МОЯ ЖИЗНЬ

ВВЕДЕНИЕ

Сознаюсь, меня охватил ужас, когда мне впервые предложили написать книгу. Я пришла в ужас не потому, что жизнь моя менее интересна, чем любой роман, или в ней меньше приключений, чем в фильме, не потому, что моя книга, даже хорошо написанная, не явилась бы сенсацией эпохи, но просто потому, что предстояло ее написать!

Мне понадобились годы исканий, борьбы и тяжелого труда, чтобы научиться сделать один только жест, и я достаточно знаю искусство письма, чтобы понять, что мне потребуется столько же лет сосредоточенных усилий для создания одной простой, но красивой фразы. Сколько раз мне приходилось повторять, что можно проложить себе дорогу к экватору, проявить чудеса храбрости в схватках со львами и тиграми, пытаться написать об этом книгу и потерпеть неудачу, и в то же время можно, не покидая веранды, написать книгу об охоте на тигров в джунглях так увлекательно, что читатели поверят в правдивость автора, будут вместе с ним переживать его страдания и тревоги, чувствовать запах хищников и ощущать страх приближения гремучей змеи. Казалось, будто все существует только в воображении и что удивительные события, случившиеся со мной, потеряют свою остроту только потому, что я не обладаю пером Сервантеса или даже Казановы.

Далее. Как можем мы написать правду о самом себе? Да и знаем ли мы ее? Существует множество представлений о нас: наше собственное, мнение наших друзей, любовника и, наконец, врагов. У меня есть основательные причины это знать: вместе с кофе мне подавали по утрам газетные рецензии, из которых я узнавала, что я красива, как богиня, и гениальна; еще не перестав радостно улыбаться, я брала другой лист и узнавала, что я бесталанна, плохо сложена и настоящая ехидна.

Я скоро перестала читать критику своей работы. Я не могла требовать, чтобы мне доставляли только хорошие отзывы, а дурные слишком расстраивали и пробуждали скверные инстинкты. В Берлине один критик осыпал меня

оскорблениями, утверждая, между прочим, что я совершенно немзыкальна. Я написала ему, умоляя посетить меня и выражая безусловную уверенность, что мне удастся убедить его в противном. Он пришел, и я, сидя по другую сторону стола, полтора часа толковала ему о своих теориях зрительного движения, созданного музыкой. Я заметила, что господин этот очень солиден и прозаичен, но каково было мое удивление, когда он вытащил из кармана слуховую трубку и сообщил мне, что совершенно глух и даже через рожок почти не слышит оркестра, хотя и сидит в первом ряду кресел! Вот каким оказался человек, взгляды которого мучили меня в течение нескольких ночей...

Как же описать себя в книге, если посторонние с разных точек зрения видят в нас различных людей? Описать ли себя в виде целомудренной Мадонны, Мессалины, Магдалины или Синего Чулка? Где мне найти образ женщины, пережившей все мои приключения?

Женщина или мужчина, которые напишут правду о своей жизни, создадут величайшее произведение. Но истину о своей жизни никто не осмеливается написать. Жан-Жак Руссо принес человечеству эту величайшую жертву и сдернул завесу с тайников своей души, со своих самых сокровенных дум и мыслей, в результате чего и родилась великая книга. Уотт Уитман открыл правду Америке. Его книга была одно время запрещена как «безнравственная». Выражение это кажется нам теперь нелепым. Ни одна женщина никогда не сказала полной правды о своей жизни. Автобиографии знаменитых женщин являются чисто внешним отчетом, полным мелких деталей и анекдотов, которые не дают никакого понятия об истинной жизни. Они странно замалчивают великие минуты радости или страдания.

Мое искусство – попытка выразить в жесте и движении правду о моем Существо. На глазах у публики, толпившейся на моих спектаклях, я не смущалась. Я открывала ей самые сокровенные движения души. С самого начала жизни я танцевала. Ребенком я выражала в танце порывистую радость роста; подростком – радость, переходящую в страх при первом ощущении подводных течений, страх безжалостной жестокости и уничтожающего поступательного хода жизни.

В возрасте шестнадцати лет мне случилось танцевать перед публикой без музыки. В конце танца кто-то из зрителей крикнул: «Это – Девушка и Смерть», и с тех пор танец стал называться «Девушка и Смерть». Но я не это хотела изобразить, я только пыталась выразить пробуждающееся сознание того, что под каждым радостным явлением лежит трагическая подкладка. Танец этот, как я его понимала, должен был называться «Девушка и Жизнь». Позже я начала изображать свою борьбу с Жизнью, которую публика называла Смертью, и мои попытки вырвать у нее призрачные радости.

Что может быть дальше от действительной жизненной личности, чем герой или героиня заурядной кинематографической пьесы или романа? Обычно наделенные всеми качествами, они не были бы способны совершить дурного поступка. Он наделяется благородством, храбростью, смелостью и т. д., и т. д. Она – непорочностью, добротой и т. д. Все худшие свойства и грехи созданы для злодея и «дурной женщины», в то время, как в действительности, как нам известно, не бывает ни плохих, ни хороших людей. Не все преступают десять заповедей, но способны на это безусловно все. Внутри нас скрывается

нарушитель законов, готовый проявиться при первом удобном случае. Добродетельные люди только те, кто не имел достаточно соблазнов, потому что живут растительной жизнью, или те, кто до такой степени устремляют свои помыслы в одном направлении, что не имеют времени взглянуть вокруг себя.

Я однажды смотрела удивительную картину, названную «Рельсы», созданную на тему о том, что жизнь человеческих существ подобна паровозу, идущему по определенному пути. Если паровоз сходит с рельс или встречает непреодолимое препятствие, происходит катастрофа. Счастлив тот машинист, который, увидя перед собой крутой спуск, не чувствует дьявольского желания пренебречь тормозами и ринуться к гибели.

Меня иногда спрашивали, считаю ли я любовь выше искусства, и я отвечала, что не могу их разделять, так как художник – единственный настоящий любовник, у него одного чистый взгляд на красоту, а любовь – это взгляд души, когда ей дана возможность смотреть на бессмертную красоту.

Одной из самых замечательных личностей нашего времени является, может быть, Габриэль д'Аннунцио, хотя он невысок ростом и может быть назван красивым только тогда, когда его лицо освещается внутренним огнем. Но, обращаясь к той, кого любит, он становится настоящим Фебом-Аполлоном и добивается любви самых великих и прекрасных женщин наших дней. Когда д'Аннунцио любит женщину, он поднимает ее дух до божественных высот, где витает Беатриче. Он превращает каждую женщину в часть божественной сущности и уносит ее ввысь, пока она не проникается верой, что находится с Беатриче, о которой Данте спел свои бессмертные строфы. В Париже было время, когда культ д'Аннунцио достиг такой высоты, что он был любим самыми знаменитыми красавицами. Он облакал тогда каждую избранницу по очереди в блестящее покрывало. Она поднималась над головами простых смертных и шествовала, окруженная чудным сиянием. Но каприз поэта проходил, покрывало спадало, сияние меркло, и женщина снова превращалась в обыкновенное существо. Не отдавая себе отчета в том, что собственно случилось, она лишь сознавала, что внезапно вернулась на землю и, оглядываясь на свой образ, перевоплощенный любовью д'Аннунцио, начинала понимать, что никогда в жизни не найдет больше гения любви. Оплакивая свою судьбу, она приходила все в большее и большее отчаяние, пока люди, глядя на нее, не начинали говорить: «Как мог д'Аннунцио любить такую заурядную заплаканную женщину?» Габриэль д'Аннунцио был таким великим любовником, что мог на мгновение придать облик небесного существа самой обыкновенной смертной.

Только одна женщина в жизни поэта могла выдержать такое испытание. Она сама была перевоплощением божественной Беатриче, и д'Аннунцио не надо было набрасывать на нее покрывало. Я всегда считала, что Элеонора Дузе – истинное перевоплощение дантовской Беатриче и поэтому, преклоняясь перед ней, д'Аннунцио мог только пасть на колени. Во всех других женщинах он находил то, что давал сам; одна Элеонора парила над ним, вселяя в него божественное вдохновение...

Как мало знают люди о силе тонкой лести! Волшебная похвала д'Аннунцио по-моему то же для современной женщины, чем был для Евы голос змея в раю. Д'Аннунцио может каждую женщину заставить чувствовать себя центром

вселенной. Мне вспоминается одна замечательная прогулка с ним в Форэ. Мы остановились и замолчали. Вдруг д'Аннунцио вскричал: «О, Айседора, с одной вами можно вступать в общение с Природой. Рядом с другими женщинами Природа исчезает, вы одна становитесь частью Ее». (Какая женщина могла бы устоять перед такой оценкой?) «Вы составляете часть зелени и неба, вы – верховная богиня Природы...» В этом заключался гений д'Аннунцио: он убеждал каждую женщину, что она богиня того или иного мира.

Лежа здесь, на кровати в Негреско, я пытаюсь определить то, что называется памятью. Я чувствую, как печет южное солнце. Я слышу голоса детей, играющих в соседнем парке, я ощущаю теплоту собственного тела. Я гляжу на свои обнаженные ноги и вытягиваю их, на нежную грудь, на руки, которые никогда не бывают спокойны, а мягко и волнообразно движутся, и вдруг сознаю, что уже двенадцать лет я утомлена, в груди таится непрекращающаяся боль, на руках лежит печать грусти, и, когда я одна, глаза редко бывают сухи. Слезы льются уже двенадцать лет, с того дня, когда меня, спящую на другом ложе, разбудил громкий крик. Я обернулась и увидела Л., который казался тяжело раненым: «Дети убиты...»

Помню, меня охватило странное болезненное состояние; в горле жгло, будто я проглотила раскаленный уголь. Я не могла понять; я нежно заговорила с ним, пыталась успокоить, сказала, что это не может быть правдой. Затем вошли другие, но я не могла воспринять происшедшего. Появился человек с темной бородой, доктор, как мне сказали. «Это неправда, – сказал он, – я их спасу».

Я ему поверила, хотела пойти вместе с ним, но меня удержали. Впоследствии я узнала, что меня не пускали, так как не хотели, чтобы я знала, что надежды нет. Боялись, что удар лишит меня рассудка, но в то время я была в странно приподнятом состоянии. Все вокруг меня плакали, но мои глаза были сухи, и я испытывала огромное желание утешать других. Обращаясь к прошлому, мне трудно понять свое необыкновенное настроение. Была ли я действительно в состоянии ясновидения, сознавая, что смерти не существует, и что эти две маленькие холодные восковые фигурки – не мои дети, а только их сброшенные покровы? Что души моих детей живут в сиянии и будут вечно жить? Только два раза раздается крик матери, который она слышит будто со стороны: при рождении и при смерти ребенка. Когда я почувствовала в своих руках эти холодные ручки, которые никогда больше не пожмут моих, я услышала мой крик – тот же крик, который я слышала при родах. Почему тот же – один раз крик высшей Радости, другой – Печали? Не знаю почему, но знаю, что тот же. Может быть, во всей Вселенной существует всего один Вопль, Вопль Печали, Радости, Упоения, Страдания, Вопль Космоса?

*

Дункан А. Танец будущего. Плюс рекламный проспект от 1921 года.
Прижизненное издание. Издательство: Из-во Заря. 1908 г. 31 стр. Переплет:
Мягкий. Формат: Уменьшенный.
Перевод с немецкого под редакцией Я. Мацкевича. Год издания на книге не
указан. / АЙСЕДОРА ДУНКАН (англ. Isadora Duncan, 1877—1927 урождённая
Dora Angela Duncan) - американская танцовщица, считается
основоположницей свободного танца - предтечи танца модерн. Использовала
древнегреческую пластику, хитон вместо балетного костюма, отсутствие
обуви. В 1921—1924 жила в России, организовала студию в Москве. В 1922 г.
вышла замуж за Сергея Есенина и приняла российское гражданство. В 1924 г.
вернулась в США. 14 сентября 1927 во Франции Дункан погибла в результате
несчастного случая: ее длинный шарф запутался в колесе автомобиля, в
котором ехала танцовщица, и удушил ее.

• THE ART OF THE DANCE == ИСКУССТВО ТАНЦА •

*The Dance, by Isadora Duncan. With an introduction by Mary Fanton Roberts.
Edition : New York : The Forest press, cop. 1909. Note : Dans : The Tonchstone.
October 1917. Material description : 1 vol. (28 p.)*

THE DANCE [OF THE FUTURE]

BY ISADORA DUNCAN

AUTHORIZED EDITION

INTRODUCTION

IT is far back, deep down the centuries, that one's spirit passes when Isadora Duncan dances; back to the very morning of the world, when the greatness of the soul found free expression in the beauty of the body; when rhythm of motion corresponded with rhythm of sound; when the movements of the human body were one with the wind and the sea; when the gesture of a woman's arm was as the unfolding of a rose petal, — the pressure of her foot upon the sod as the drifting of a leaf to earth.

The morning of the world when the great primitive joy of living, — joy in the sun, the wind and the rain, in the motion of trees and waves, in the beauty of blue hilltops and fragrant flowers, found the expression it was meant to have from the beginning, it was inevitable that there should be a joy in every movement, whether its meaning was ecstasy, tenderness, regret, sorrow, reverence or renunciation, that expressed the greatest beauty of which the human soul was capable. When man and the universe moved together in rhythmic harmony, and all the fervor of religion, of love, of patriotism, sacrifice or passion expressed itself to the measures of the cythara, the harp or the timbrel; when men and women danced before their gods and their hearthstones in religious ecstasy, or out in the forests, and by the sea, because of the joy of life that was in them, it had to be that every strong, great or good impulse of the human soul poured from the spirit to the body in perfect accord with the rhythm of the universe.

The Greeks, perhaps more than any other of the ancient races, knew and expressed these wonderful secrets of universal rhythm. In what we have left of Greek painting and sculpture one cannot escape the sense of an intimate understanding of the mysteries of motion, which Nature has withheld from the unthinking and the unseeing of all time; and the Greek dancers, consciously or unconsciously, moved always in this perfect harmony with the scheme of Nature's movements. Study, if you question this, the Greek sculpture as shown in the frieze of any old temple, or note, not once but many times, the pose of the dancing figures painted on a Greek vase, and you will find that there is never any mistake in rhythm. In the childish figures, the movements, however perfect, are those that express the child feeling; the paintings of Greek youth have again the motion that belongs to youth and joyousness; the older figures, graceful and strong, are still another development of life, and all have the absolute rhythmical sequence from which Nature herself never varies.

Thus the Greek dance, — and this Miss Duncan will tell you, — is not a national or an individual expression of rhythm. It is the dance of all times, of the past and of the future. It is putting into motion a knowledge of Nature's ways and of the perfection of human physical attainment. It is the dance of all people and all ages — or of none — as the races of men open their souls to Nature's laws and live in her ways, embodying her beauty and her truth.

Such dancing as this is at its best out in the sunlight, with harp and flute and woodwind strains; yet so great is the magic of Isadora Duncan's dancing that, even in a modern theatre, she makes you forget that you are hedged in by foolish walls, and with music and motion she carries you with her back to wild woods and the god Pan, with his flute and dancing nymphs, mad with the sun and the wind and love.

From the moment the orchestra begins and the folds of a green curtain part, and a figure clad in gauze of a sunlit hue or the gray of moonbeams or the azure of pale dawn blows past a background that gives the effect of a soft pale cloud-bank, "the dull thoughts of today" drop away and the vision is filled with the great, majestic, simple beauty of the dawn of years. If the Winged Victory could sway and bend from her high pedestal in the Louvre, the motion would be surely the same as that which Miss Duncan shows us in the series of dances picturing "Iphigenie en Aulide," which she has created for the music of Gluck. And though Greek in effect, because we are accustomed to think of the most perfect dancing as Greek, and because there is no lovely frieze of pagan Athens that is not recalled, it is truly the natural dance of the world. There is such abundance and splendor of beauty in each different movement that the fecund strength of Earth herself, the worship of all gods, the gentle joy of all childish hearts, the glad welcome of all lovers, is there. Your heart beats and your eyes are moist, and you know that such perfect moments are years apart, even in happy lives. And then the figure melts back through the green folds and you remember that when Isadora Duncan danced in Paris the great artists and poets, unafraid of tears, wept and congratulated each other for such rare joy. It is most extraordinary — the impression this woman leaves with you even when the dance is over and the stage empty! You fancy a blue dome arching overhead, with glimmering stars to catch her eyes and sweet winds blowing all her draperies and flowers growing thickly for so light a foot to tread.

You do not recall a single "step" of all the dancing, for this woman of the hilltops has no practiced "stunt" to remember and repeat. And there are no imitators of

Isadora Duncan, because, as yet, there have been no other women to give their whole lives to seeing clearly what beauty means, to seeking it sincerely, to relinquish all that is not in harmony with Nature's simple, perfect ways. Miss Duncan dances as she feels, and so to imitate her dancing would necessitate first of all the work and study that would enable one to acquire her quality of calm, lucid thought and serene spirit, for one does not put on greatness with a smile after a term of lessons.

One has heard much of Isadora Duncan since she first danced in New York ten years ago in Ethelbert Nevin's studio at Carnegie Hall. Then she was acclaimed by a few appreciative people as doing rare and lovely things, but the full creative significance of her work was not realized. Her dances were thought pretty in her way, as Carmencita's were in another, and so on, — not but what Carmencita is a passionate delight, but that is another story. Then, with her bits of rose and gray gauze, her ideals and her courage, she sailed away to Germany. There, she chanced one night to dance in the studio of a popular artist, — Franz Stuck's, I think, — and instantly the art world of Munich went wild over her work. Genius is a rare thing, even in Munich, and much appreciated there, and the artists were not slow to recognize an art so great that it stretched back to Phidias and reached out to all eternity.

It was in Munich that Miss Duncan's dancing was established as a definite, significant art; it was also in Germany that she acquired the confidence in her work which enabled her to start her school and prepare to perpetuate in "The Dance of the Future" the art she had already created and developed. And, if there is to be a dance of the future, worthy to be acclaimed as a great art, it must surely spring from this sane return to simplicity, beauty and truth. As Miss Duncan has said in her lectures: "All other arts have recognized that great art must be nude art. Dancing alone has feared the nude." And yet, dancing has not hesitated to sink into pitiable depths in suggesting the nude and in obscene allusions to it. Indeed, many of us have gone so far, — especially in dancing, — from all truth and purity that we seek for vulgarity through the nude instead of recognizing it as one of the great elements of all supreme plastic art. Believing this, as did the Greeks, Miss Duncan has dared to insist upon incorporating this element into her art, and so, to the terror of the prude and the interest of the vulgar, she dances with limbs bare and uncorseted body draped only with blowing gauze, which reveals when she moves every exquisite emotion she has trained herself to portray.

To what extent shall I be misunderstood, — but certainly not by Miss Duncan, — if right here I say that, with the exception of her dancing, I know, in the Occident at least, no wholly spontaneous expression of the dance impulse except the genuine ragtime of our own country? Here, again, is the dance of a simple people made an expression of the most primitive emotions, and when done by the negroes themselves it is full of the grace of all natural things. It is the true and rhythmic expression of the way these people feel about life, and so it has the essential beauty that such an expression never fails to hold.

For five years Miss Duncan studied Beethoven's Symphony in F before venturing to present it to the public. It is an interesting coincidence that Wagner in his "Art-work of the Future" has said of this Symphony of Beethoven that it is "the Apotheosis of Dance," and that Miss Duncan should have danced the Symphony for the first time before Frau Cosima Wagner. So thrilling, so penetrating is the pulse of this dance that it is not difficult to understand how one night when Miss Duncan was dancing in

London, Ellen Terry, who was watching the performance for the first time, suddenly sprang to her feet, tall and beautiful, turned around to the audience, and exclaimed with dramatic earnestness: "Do you realize what you are looking at? Do you understand that this is the most incomparably beautiful dancing in the world? Do you appreciate what this woman is doing for you — bringing back the lost beauty of the old world of art?" It was thus that these two great artists met and that a sincere, lasting friendship began.

And it was even thus that one felt in New York, when, during the first week of this "incomparable dancing," the audience yawned and sneered and mourned for ladies in spangles calling for lovers. That it was possible for an artist to dance through such a wall of artificial standards and vulgar feeling is a high tribute to the quality of Miss Duncan's courage and intention. Of course, such a situation would not have been possible in New York in midwinter, when our poets, painters, sculptors and writers are in town at work and play. But fancy the righteous indignation of the person who went forth on a warm evening in a Broadway-comic-opera frame of mind to be greeted with Gluck and Beethoven and a presentation of beauty so simple that it somehow seemed to become quite subtle. Later, toward the end of the engagement, it seemed like a personal triumph to the writer when Miss Duncan finally secured an ovation from this very audience who, with tears in their eyes, would not leave the theatre without encore after encore, more Chopin, more Beethoven, more, again and again, of great music allied to the greatest dancing New York has ever known.

MARY FANTON ROBERTS

THE DANCE BY ISADORA DUNCAN

I AM asked to speak upon the "Dance of the Future," — yet how is it possible? In fifty years I may have something to say. Besides I have always found it indiscreet for me to speak on my dance. The people who are in sympathy with me understand what I am trying to do better than myself; the people who are not in sympathy understand better than I why they are not.

Duncan, Isadora.

THE DANCE OF THE FUTURE.

pp. 54-63.

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

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

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

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

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

..

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

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

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

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

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

To those who nevertheless still enjoy the movements, for historical or choreographic or whatever other reasons, to those I answer: They see no farther than the skirts and tricots. But look - under the skirts, under the tricots are dancing deformed muscles. Look still farther - underneath the muscles are deformed bones. A deformed skeleton

is dancing before you. This deformation through incorrect dress and incorrect movement is the result of the training necessary to the ballet.

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

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

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

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

..

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

..

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

As an example of this, we might take the pose of the Hermes of the Greeks. He is represented as flying on the wind. If the artist had pleased to pose his foot in a vertical position, he might have done so, as the God, flying on the wind, is not touching the earth; but realizing that no movement is true unless suggesting sequence of movements, the sculptor placed the Hermes with the ball of his foot resting on the wind, giving the movement an eternal quality.

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

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

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

People have thought that so long as one danced in rhythm, the form and design did not matter; but no, one must perfectly correspond to the other. The Greeks understood this very well. There is a statuette that shows a dancing cupid. It is a child's dance. The movements of the plump little feet and arms are perfectly suited to its form. The

sole of the foot rests flat on the ground, a position which might be ugly in a more developed person, but is natural in a child trying to keep its balance. One of the legs is half raised; if it were outstretched it would irritate us, because the movement would be unnatural. There is also a statue of a satyr in a dance that is quite different from that of the cupid. His movements are those of a ripe and muscular man. They are in perfect harmony with the structure of his body.

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

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

..

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

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

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

..

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

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

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

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

aside my sandals that my feet may touch your life-giving earth more reverently, and I have had your sacred Hymn sung before the present day Barbarians, and I have made them to listen and to find it good.

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

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

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

Then came the voice of Zeus, the Thunderer:

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

..

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

..

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

Travellers coming into a country and seeing the dancers should find in them that country's ideal of the beauty of form and movement. But strangers who today come to any country, and there see the dancers of the ballet school, would get a strange notion indeed of the ideal of beauty in that country. More than this, dancing like any

art of any time should reflect the highest point the spirit of mankind has reached in that special period. Does anybody think that the present day ballet school expresses this?

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

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

And here I want to avoid a misunderstanding that might easily arise. From what I have said you might conclude that my intention is to return to the dances of the old Greeks, or that I think that the dance of the future will be a revival of the antique dances or even of those of the primitive tribes. No, the dance of the future will be a new movement, a consequence of the entire evolution which mankind has passed through. To return to the dances of the Greeks would be as impossible as it is unnecessary. We are not Greeks and therefore cannot dance Greek dances.

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

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

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

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

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

1902 or 1903. © 1909.

Modern Dance

ISADORA DUNCAN

THE DANCE OF

THE FUTURE

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

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

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

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

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

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

The expression of the modern school of ballet, wherein each action is an end, and no movement, pose or rhythm is successive or can be made to evolve succeeding action,

is an expression of degeneration, of living death. All the movements of our modern ballet school are sterile movements because they are unnatural: their purpose is to create the delusion that the law of gravitation does not exist for them.

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

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

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

My intention is, in due time, to found a school, to build a theatre where a hundred little girls shall be trained in my art, which they, in their turn, will better. In this school I shall not teach the children to imitate my movements, but to make their own. I shall not force them to study certain definite movements;

I shall help them to develop those movements which are natural to them. Whosoever sees the movements of an untaught little child cannot deny that its movements are beautiful. They are beautiful because they are natural to the child. Even so the movements of the human body may be beautiful in every stage of development so long as they are in harmony with that stage and degree of maturity which the body has attained, There will always be movements which are the perfect expression of that individual body and that individual soul; so we must not force it to make movements which are not natural to it but which belong to a school. An intelligent child must be astonished to find that in the ballet school it is taught movements contrary to all those movements which it would make of its own accord.

This may seem a question of little importance, a question of differirrg opinions on the ballet and the new dance. But it is a great question. It is not only a question of true art, it is a question of race, of the development of the female sex to beauty and health1 of the return to the original strength and to natural movements of woman's body. It is a question of the development of perfect mothers and the birth of the healthy and beautiful children. The dancing school of the future is to develop and to show the ideal form of woman....

(1902 or 1903)

Isadora Duncan “The Dance of the Future”

I confess that when it was first proposed to me I had a terror of writing this book. Not that my life has not been more interesting than any novel and more adventurous than any cinema and, if really well written, would not be an epoch-making recital, but there's the rub—the writing of it!

It has taken me years of struggle, hard work and research to learn to make one simple gesture, and I know enough about the Art of writing to realise that it would

take me again just so many years of concentrated effort to write one simple, beautiful sentence. How often have I contended that although one man might toil to the Equator and have tremendous exploits with lions and tigers, and try to write about it, yet fail, whereas another, who never left his verandah, might write of the killing of tigers in their jungles in a way to make his readers feel that he was actually there, until they can suffer his agony and apprehension, smell lions and hear the fearful approach of the rattle-snake. Nothing seems to exist save in the imagination, and all the marvellous things that have happened to me may lose their savour because I do not possess the pen of a Cervantes or even of a Casanova.

Then another thing. How can we write the truth about ourselves? Do we even know it? There is the vision our friends have of us; the vision we have of ourselves, and the vision our lover has of us. Also the vision our enemies have of us-and all these visions are different. I have good reason to know this, because I have had served to me with my morning coffee newspaper criticisms that declared I was beautiful as a goddess, and that I was a genius, and hardly had I finished smiling contentedly over this, than I picked up the next paper and read that I was without any talent, badly shaped and a perfect harpy.

I soon gave up reading criticisms of my work. I could not stipulate that I should only be given the good ones, and the bad were too depressing and provocatively homicidal. There was a critic in Berlin who pursued me with insults. Among other things he said that I was profoundly unmusical. One day I wrote imploring him to come and see me and I would convince him of his errors. He came and as he sat there, across the tea-table, I harangued him for an hour and a half about my theories of visional movement created from music. I noticed that he seemed most prosaic and stolid, but what was my uproarious dismay when he produced from his pocket a deafaphone and informed me he was quite deaf and even with his instrument could hardly hear the orchestra; although he sat in the first row of the stalls! This was the man whose views on myself had kept me awake at night!

So, if at each point of view others see in us a different person how are we to find in ourselves yet another personality of whom to write in this book? Is it to be the Chaste Madonna, or the Messalina, or the Magdalen, or the Blue Stocking? Where can I find the woman of all these adventures? It seems to me there was not one, but hundreds-and my soul soaring aloft, not really affected by any of them.

It has been well said that the first essential in writing about anything is that the writer should have no experience of the matter. To write of what one has actually experienced in words, is to find that they become most evasive. Memories are less tangible than dreams. Indeed, many dreams I have had seem more vivid than my actual memories. Life is a dream, and it is well that it is so, or who could survive some of its experiences? Such, for instance, as the sinking of the Lusitania. An experience like that should leave forever an expression of horror upon the faces of the men and women who went through it, whereas we meet them everywhere smiling and happy. It is only in romances that people undergo a sudden metamorphosis. In real life, even after the most terrible experiences, the main character remains exactly the same. Witness the number of Russian princes who, after losing everything they possessed, can be seen any evening at Montmartre supping as gaily as ever with chorus girls, just as they did before the war.

Any woman or man who would write the truth of their lives would write a great work. But no one has dared to write the truth of their lives. Jean-Jacques Rousseau made this supreme sacrifice for Humanity-to unveil the truth of his soul, his most intimate actions and thoughts. The result is a great book. Walt Whitman gave his truth to America. At one time his book was forbidden to the mails as an "immoral book." This term seems absurd to us now. No woman has ever told the whole truth of her life. The autobiographies of most famous women are a series of accounts of the outward existence, of petty details and anecdotes which give no realisation of their real life. For the great moments of joy or agony they remain strangely silent.

My Art is just an effort to express the truth of my Being in gesture and movement. It has taken me long years to find even one absolutely true movement. Words have a different meaning. Before the public which has thronged my representations I have had no hesitation. I have given them the most secret impulses of my soul. From the first I have only danced my life. As a child I danced the spontaneous joy of growing things. As an adolescent, I danced with joy turning to apprehension of the first realisation of tragic undercurrents; apprehension of the pitiless brutality and crushing progress of life.

When I was sixteen I danced before an audience without music. At the end some one suddenly cried from the audience, "It is Death and the Maiden," and the dance was always afterwards called "Death and the Maiden." But that was not my intention, I was only endeavouring to express my first knowledge of the underlying tragedy in all seemingly joyous manifestation. The dance, according to my comprehension, should have been called "Life and the Maiden."

Later on I danced my struggle with this same life, which the audience had called death, and my wresting from it its ephemeral joys.

Nothing is further from the actual truth of a personality than the hero or heroine of the average cinema play or novel. Endowed generally with all the virtues, it would be impossible for them to commit a wrong action. Nobility, courage, fortitude, etc. ... etc. ...; for him. Purity, sweet temper, etc. ... for her. All the meaner qualities and sins for the villain of the plot and for the "Bad Woman," whereas in reality we know that no one is either good or bad. We may not all break the Ten Commandments, but we are certainly all capable of it. Within us lurks the breaker of all laws, ready to spring out at the first real opportunity. Virtuous people are simply those who have either not been tempted sufficiently, because they live in a vegetative state, or because their purposes are so concentrated in one direction that they have not had the leisure to glance around them.

I once saw a wonderful film called "The Rail." The theme was that the lives of human beings are all as the engine running on a set track. And if the engine jumps the track or finds an insurmountable object in its way, there comes disaster. Happy those drivers who, seeing a steep descent before them, are not inspired with a diabolical impulse to take off all brakes and dash to destruction.

I have sometimes been asked whether I consider love higher than art, and I have replied that I cannot separate them, for the artist is the only lover, he alone has the pure vision of beauty, and love is the vision of the soul when it is permitted to gaze upon immortal beauty.

Perhaps one of the most wonderful personalities of our times is Gabriel d'Annunzio, and yet he is small and, except when his face lights up, can hardly be called beautiful.

But when he talks to one he loves, he is transformed to the likeness of Phoebus Apollo himself, and he has won the love of some of the greatest and most beautiful women of the day. When D'Annunzio loves a woman, he lifts her spirit from this earth to the divine region where Beatrice moves and shines. In turn he transforms each woman to a part of the divine essence, he carries her aloft until she believes herself really with Beatrice, of whom Dante has sung in immortal strophes. There was an epoch in Paris when the cult of D'Annunzio rose to such a height that he was loved by all the most famous beauties. At that time he flung over each favourite in turn a shining veil. She rose above the heads of ordinary mortals and walked surrounded by a strange radiance. But when the caprice of the poet ended, this veil vanished, the radiance was eclipsed, and the woman turned again to common clay. She herself did not know what had happened to her, but she was conscious of a sudden descent to earth, and looking back to the transformation of herself when adored by D'Annunzio, she realised that in all her life she would never again find this genius of love. Lamenting her fate, she became more and more desolate, until people, looking at her, said, "How could D'Annunzio love this commonplace and red-eyed woman?" So great a lover was Gabriel d'Annunzio that he could transform the most commonplace mortal to the momentary appearance of a celestial being.

Only one woman in the life of the poet withstood this test. She was the re-incarnation of the divine Beatrice herself, and over her D'Annunzio needed to throw no veil. For I have always believed that Eleanora Duse was the actual Beatrice of Dante re-incarnated in our days, and so before her D'Annunzio could only fall upon his knees in adoration, which was the unique and beatific experience of his life. In all other women he found the material which he himself transmitted; only Eleanora soared above him, revealing to him the divine inspiration.

How little do people know of the power of subtle flattery! To hear oneself praised with that magic peculiar to D'Annunzio is, I imagine, something like the experience of Eve when she heard the voice of the serpent in Paradise. D'Annunzio can make any woman feel that she is the centre of the universe.

I remember a wonderful walk I had with him in the Forêt. We stopped in our walk and there was silence. Then D'Annunzio exclaimed, "Oh, Isadora, it is only possible to be alone with you in Nature. All other women destroy the landscape, you alone become part of it." (Could any woman resist such homage?) "You are part of the trees, the sky, you are the dominating goddess of Nature."

That was the genius of D'Annunzio. He made each woman feel she was a goddess in a different domain.

Lying here on my bed at the Negresco, I try to analyse this thing that they call memory. I feel the heat of the sun of the Midi. I hear the voices of children playing in a neighbouring park. I feel the warmth of my own body. I look down on my bare legs-stretching them out. The softness of my breasts, my arms that are never still but continually waving about in soft undulations, and I realise that for twelve years I have been weary, this breast has harboured a never-ending ache, these hands before me have been marked with sorrow, and when I am alone these eyes are seldom dry. The tears have flowed for twelve years, since that day, twelve years ago, when, lying on another couch, I was suddenly awakened by a great cry and, turning, saw L. like a man wounded: "The children have been killed."

I remember a strange illness came upon me, only in my throat I felt a burning as if I had swallowed some live coals. But I could not understand. I spoke to him very softly; I tried to calm him; I told him it could not be true. Then other people came, but I could not conceive what had happened. Then entered a man with a dark beard. I was told he was a Doctor. "It is not true," he said, "I will save them."

I believed him. I wanted to go with him but people held me back. I know since that this was because they did not wish me to know that there was indeed no hope. They feared the shock would make me insane, but I was, at that time, lifted to a state of exaltation. I saw every one about me weeping, but I did not weep. On the contrary I felt an immense desire to console every one. Looking back, it is difficult for me to understand my strange state of mind. Was it that I was really in a state of clairvoyance, and that I knew that death does not exist-that those two little cold images of wax were not my children, but merely their cast-off garments? That the souls of my children lived on in radiance, but always lived? Only twice comes that cry of the mother which one hears as without one's self-at Birth and at Death-for when I felt in mine those little cold hands that would never again press mine in return I heard my cries-the same cries as I had heard at their births. Why the same-since one is the cry of supreme joy and the other of Sorrow? I do not know why but I know they are the same. Is it that in all the Universe there is but one Great Cry containing Sorrow, Joy, Ecstasy, Agony, the Mother Cry of Creation?

SOURCES

Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future): Eine Vorlesung. Trans. Karl Federn. Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.

Isadora Duncan, The Dance of the Future. Leipzig: Eugen Diederichs, 1903.

speech, given in Berlin, lecture, which was published as a pamphlet; it became the manifesto of Modern Dance

Duncan 1902/3 Isadora Duncan, The Dance of the Future. In Roger Copeland & Marshall Cohen (eds), What Is Dance? pp 262-264, Oxford 1983

Duncan 1927 Isadora Duncan, I see America Dancing. In Roger Copeland & Marshall Cohen (eds), What Is Dance?, pp 264-265, Oxford 1983

*

FIRST PROGRAMME
ISADORA DUNCAN AND WALTER DAM ROSCH
WITH THE NEW YORK SYMPHONY ORCHESTRA

Part I

SYMPHONY No. 7 IN A Beethoven

I. Poco sostenuto; Vivace

II. Allegretto

III. Presto

IV. Allegro con brio

Miss Duncan dances the second, third and fourth movements.

This symphony is the Apotheosis of Dance herself; it is the Dance in highest aspect, as it were the loftiest deed of bodily motion incorporated an ideal mould of tone Melody and Harmony unite around the sturdy bones of Rhythm to firm and fleshy human shapes which now with giant limbs agility and now with soft, elastic pliance, almost before our very eyes, close up the supple teeming ranks the while now gently, now with daring, now serious, now wanton, now pensive and again exulting, the deathless strain sounds forth and forth, until in the whirl of delight a kiss of triumph seals the last embrace.

And yet these happy dancers were merely shadowed forth in tones — mere sounds that imitated men! Like a second Prometheus, who fashioned men of clay (Thon), Beethoven had sought to fashion men of tone. Yet not from “Thon” or Tone, but from both substances together, must man, image of life-giving Zeus be made. Were Prometheus’ mouldings only offered to the eye so were those of Beethoven only offered to the ear. But only where eye and ear confirm each other’s sentience of him is the whole artistic man at hand.

RICHARD WAGNER

in his "Art-work of the Future"

() In Greek mythology named Thon is a known Egyptian king, who hosted the Menelaus and Helen when returning from Troy. The Herodotus writes (B 113) that Thon was garrison officer during the reign of King Proteus.*

--

Мисс Дункан танцует вторые, третьи и четвертые части.

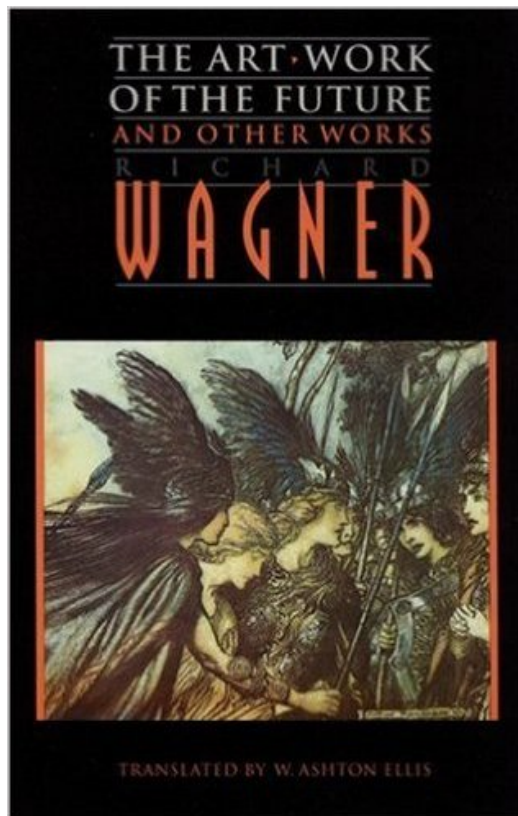
Эта симфония является Апофеозом самого Танца; это Танец в самом высоком аспекте, как бы возвышенный акт телесного движения включил идеальную форму тона Мелодии и Гармонии, объединенных вокруг крепкого каркаса Ритма в твердые и мясистые человеческие формы, которые теперь с гигантской ловкостью конечностей и с мягкой, упругой гибкостью, почти на наших глазах, накрывают податливые многолюдные массы, и то теперь мягко, теперь со смелостью, теперь серьезно, теперь экстравагантно, теперь задумчиво, и снова ликование, бессмертные звуки напряжения дальше и дальше, пока в вихре восторга поцелуй триумфа не запечатывает последнее объятие.

И все же эти счастливые танцоры были просто затенены дальше в тонах - простые звуки, которые подражали людям! Подобно второму Прометею, который вылепил людей из глины (Thon), Бетховен попытался вылепить людей из тона. Тем не менее, не от "Thon" или Тона, а от обоих субстанций вместе, должен быть сделан человек, образ живительного Зевса. Были лепные

украшения Прометея, доступны только для глаз, так же были подобные у Бетховена, только предлагаемые уху. Но только там, где глаз и ухо подкрепляют друг друга, духовная жизнь есть весь художественный образ человека в целом.

Рихард Вагнер
в его "Арт-работы будущего"

() В греческой мифологии Тхон - известный египетский царь, который принимал Менелая и Елену при возвращении из Трои. Геродот пишет, что Тхон был офицером гарнизона во время правления короля Протеуса.*



Part II
Espana—Rhapsody Lalo
ORCHESTRA
Andante—Cantabile for Strings Tschaikowsky
Preludes—A major—E minor Chopin
Valse—G flat major Chopin
Мазурка—D major Chopin

SECOND PROGRAMME

SCENES FROM IPHIGENIA IN AULIS
By CHRISTOPHER GLUCK
INTERPRETED BY
ISADORA DUNCAN AND WALTER DAMROSCH
WITH THE NEW YORK SYMPHONY ORCHESTRA

Part I
1. OVERTURE Orchestra

2. (a) Air Gai

(b) Lento

The greeting to Iphigenia upon her arrival in Aulis.

3. Air Gai Orchestra

4. (a) Moderato

(b) Allegro

The maidens of Chalkis play at ball and knucklebones by the seashore.

5. Menuetto Orchestra

6. (a) Allegretto

(b) Menuetto

(c) Andante

(d) Passe Pied

(e) Air Gai

The maidens see the Greek fleet in the distance and dance for joy at the sight.

Part II

7. (a) Moderato NON-LENTO

(b) Danse des Esclaves) Orchestra

(c) Tambourin

Part III

8. (a) Passacaglia) Orchestra

(b) Gavotte

9. Choeur des Pretresses

10. Danses des Scythes

11. Musette

12. (a) Sicilienne

(b) BACHANNALE

PROGRAMME NOTE FOR IPHIGENIA IN AULIS BY FELIX BOROWSKI

The dances which Gluck wrote for his “Iphigenia in Aulis” were not the fruit of haphazard inspiration, but were composed with a special view to their suitability to Greek tragedy. During the rehearsals of the opera, Gaetan Vestris, famous alike for his conceit as for his dancing, deplored the fact that no chaconne had been placed at the conclusion of the work. “A chaconne!” cried Gluck, “whenever did the Greeks dance a chaconne!” “Did they not?” said Vestris “then so much the worse for them!”

The number of ballets in “Iphigenia” was at least justified by the importance of dancing in Greek drama. The Greeks employed this art to interpret and heighten the vividness of the story. Every choral song in the drama was accompanied with dancing, but it must be remembered that this art meant much more to the Greeks than movements of the feet. For it included every kind of gesture, motion, posture, that could illustrate the poetry, and the greatest poets — Sophocles, for instance — appeared as dancers in the dramas which they wrote.

--

Танцы, которые Глюк написал для своей «Ифигении в Авлиде» не были плодом вдохновения бессистемно, но были составлены с особой точки зрения их пригодности к греческой трагедии. Во время репетиций оперы, Гаэтан Вестрис, известный так за его самомнение, как и за его танцы, выразил сожаление по поводу того факта, что ни один чакона не был помещен в конце работы. «А чакона!» Воскликнул Глюк, "всякий раз, когда это делали греки, они танцевали Чакона!" "Разве они не танцуют?" Сказал Вестрис, "тогда тем хуже для них!"

Количество балетов в "Ифигении" было, по крайней мере оправдано важностью танцев в греческой драмы. Греки использовали это искусство, чтобы интерпретировать и усилить живость рассказа. Каждая хоровая песня в драме сопровождалась танцами, но следует помнить, что это искусство означало у греков гораздо больше, чем движения ног. Для него включены все виды жеста, движения, позы, которые могли бы иллюстрировать поэзию, и у величайших поэтов - Софокл, например - появились танцоры в драмах, которые они написали.



This book is printed and published by The Forest Press, 15 East Thirty-fourth St., New York. It is copyrighted, 1909, by Charles Douville Coburn, New York, Miss Duncan's American representative. The introduction by Mary Fanton Robert is used by courtesy of "The Craftsman," New York.

The dance, by Isadora Duncan. Duncan, Isadora, 1877-1927.

Перевод: А.Панов.

—Duncan, Isadora. **The Dance.**

—Duncan, Isadora. **The Dance of the Future.**