



Ирма Дункан
Айседора Дункан
Первооткрыватель в искусстве танца

Нью-Йорк
Нью-Йоркская публичная библиотека
1958

ПРЕДИСЛОВИЕ

Читатели эссе Ирмы Дункан о пионерских годах Айседоры Дункан, возможно, пожелают знать кое-что о собственной карьере автора, как одной из первых «молодых художников», обученных Айседорой танцевать в условиях свободы "и бывшей прекрасным примером для всех остальных детей в этом мире". Мы узнали, что мисс Дункан, который с милостивой щедростью дала в библиотеку не только всю ее коллекцию памятных вещей Дункан, но и полезные сведения ее знаний о датах, о связи и внутренней логике жизни Айседоры, готовится к изданию том ее собственных мемуаров, и в ответ на наш запрос она была рада дать нам её быстрое описание от рождения до брака.

"Я родилась 26 февраля 1897 года в земле Шлезвиг-Гольштейн, недалеко от Гамбурга", - начала она. Незадолго до ее восьмого дня рождения она стала ученицей Айседоры Дункан и получила стипендию в её школе в Грюневальд близ Берлина. "Я сделал свой дебют танца как ученик школы Айседоры Дункан в Королевском оперном театре (Krolls) 20 июля 1905 года в Берлине". С Айседорой она стала примером танцевальной аудитории в большей части этого мира - "на сценах по всей Европе, России и Америке". В 14 лет она сама начала преподавать.

"В 1917 году Айседора заставила меня изменить мое имя с Инна Ебрич-Гримме на Ирма Дункан. Это было сделано на законных основаниях через суд Нью-Йорка, а ее намерение состояло в том, чтобы принять шесть ее оригинальных учениц, как ее дочерей." В 1918 году эти шесть учениц образовали самостоятельную группу, известную как Танцоры Айседоры Дункан, которая впервые появилась в Карнеги-холл, в июне [1918 года]. В 1921 году по приглашению советского правительства, Ирма отправилась в Россию с Айседорой, чтобы помочь ей основать школу танца; в ней она преподавала в течение семи лет. "Я сделала свой дебют в качестве сольного исполнителя с моей собственной группой учеников в Comedia, бывшем театре Корш в Москве 29 апреля 1923 г. После смерти Айседоры в 1927 году я была руководителем этой школы до 1930 года, затем я совершила поездку с 10 членами моей школы в Соединенные Штаты во время сезона 1928-29 и 1929-30 годов. В промежутках я появилась с моей группой, известной как Айседоры Дункан Танцоры Москвы, в Париже и Ле Туке, Франция. Когда 10 членов моей труппы были принудительно возвращены в Россию советской властью, я решила остаться в Соединенных Штатах и оформить гражданство". Мисс Дункан стала американским гражданином в 1935 году. В сентябре того года она вышла замуж

за Шермана С. Роджерса, нью-йоркского адвоката. В 1937 году она написала учебник Методика Айседоры Дункан. Она была соавтором Дни Айседоры Дункан в России, 1929 г. В течение последних 14-ти лет она жила в Хиллсдейл, N.Y.

Коллекция памятных вещей Айседора Дункан, переданная библиотеке Ирмы Дункан и теперь интегрируется с другими материалами Дункан, был описана довольно подробно - в декабре 1957 Dance Magazine в эссе Дорис Геринга, с 12 иллюстрациями; Уолтер Терри в New York Herald Tribune от 15 сентября 1957 года; Джон Марлин в Нью-Йорк Таймс от 16 марта 1958 года; и Анатоля Чужого в ноябре 1957 в Новости танца (с эссе одной из записей Айседоры и статьи Валериана Светлов 1913-го).

Танец Айседоры выживает в основном на словах; картины ее в основном есть либо стоп-кадры студии, или снимки за кулисами (см. наши два выбора из ранних файлов). Замечательное исключение составляет серия около 300 рисунков действия от Жюля Гранджоуана, представленные художником библиотеке к осени прошлого года. Мы воспроизводим один из них, и редкую гравюру от Гордона Крейга.

ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА

Это 80-я годовщина со дня рождения Айседоры Дункан. Я заявляю наступление эпохи этого талантливого танцора, когда королева Виктория была в прошлом году её долгого правления, обставляется более либеральным и просвещенным отношением не только к танцу, но и к жизни в целом. Для того, чтобы корпеть над книгами черновиков, писем, вырезок, в которых Айседора вела запись её ранних триумфов, чтобы восстановить волнение эпохи трансформации как в искусстве, так и в жизни?`1

{1} Рукописи Айседоры Дункан, дар Ирмы Дункан, находятся в коллекции танца и музыки отделения Нью-Йоркской публичной библиотеки. (Ред.)

Воодушевленная группой современных художников, поэтов и музыкантов, которые рано узнали её необычный талант, Айседора Дункан сделал свой публичный дебют перед избранной аудиторией в Новой галерее в Лондоне в 1900 году, она выступала во внутреннем дворе с фонтаном в центре и горшками с пальмой и цветами для фона. Мероприятие прошло спокойно, без ощущения. Но это не осталось незамеченным со стороны местной прессы, которая сохранила точное и подробное представление о молодой женщине в самом начале своей карьеры, в статье под названием "Американская танцовщица":

`` Мисс Айседора Дункан является самой последней в череде пластических танцоров. Она не берет на себя какие-либо обязательства в искусстве танца в обычном варианте, но иллюстрирует стихи или поэтические идеалы музыки с помощью, казалось бы, совершенно бесхитростных и естественных движений танца. Например, она танцует музыкальное стихотворение Мендельсона

"Добро пожаловать к Весне" - с резвой, смеющейся грацией, которая заставляет думать о цветах, птицах и резвящихся ягнятах. Её костюм для этого надлежащим образом скопирован с полотна Боттичелли "Весна". Одежда, как кажется, состоит из нескольких слоёв марли, обмотанных один над другим. Верхний слой имеет рукава ангела, и тусклый, бледно-зеленый цвет, с нарисованными тут и там нежными цветами. Драпировки достигают ног, и достаточно многочисленны, чтобы возникать у контура фигуры, когда она танцует.



`` Очень в духе Боттичелли - эти длинные, темные волосы, увенчанные розами, и спадающие в завитках на талию. Гирлянды из роз развеваются вдоль тела, а ноги обуты золотыми сандалиями. Ни один лишний шаг не делается, и весь танец похож на что-то, что могло бы произойти в древней Греции.

`` Калифорнийские по рождению... танцы были ее страстью с детства, и она полагает, что его в качестве тонкого искусства. Она имела свой первый урок в Сан-Франциско, а затем провела год в балетной школе в Нью-Йорке, а затем приехала в Европу, чтобы учиться. Она занималась анализом и запоминанием шагов и отношения классических нимф античного искусства. Таким образом, её работа является результатом применения поэтического интеллекта к искусству танца. Ее цель состоит в том, чтобы изучить природу и классику и отречься от обыденного... По внешнему виду мисс Айседора высокая, изящная и стройная, с небольшим овальным лицом, хорошими качествами и массой густых темных волос. Она красива на сцене, и имеет особенно изящные руки и кисти рук. `2

{2} The Times (Лондон), 16 марта 1900 года.

Несмотря на уроки, которые она прошла в балетной школе, однако, ни один балетмейстер не учил ее танцевать. Она говорит нам в своей автобиографии, что, когда она была новичком в этом виде танца, её инструктор сказал ей встать на цыпочки. Когда она спросила "почему", он сказал: "потому что это красиво", - она откровенно ответила с внутренним убеждением: "Я не думаю, что это красиво. Как это может быть красиво, когда он идет против природы?" `3

{3} Айседора Дункан, Моя жизнь (1927) 21.

Она открывает нам, что она получила её уникальное искусство с детства через наблюдение движений в природе. Инстинктивно ища более естественные формы выражения в танце, она черпала вдохновение, поскольку она жила недалеко от Тихого океана, от исконного перекачивания волн, изящного покачивания пальмы, величественного прохождения облаков в небе, или крылатого полета птицы. Позже, в ее углубленном изучении греческих ваз, она нашла идеальную форму для своих танцев, которые часто были предложены к её богатому воображению красивой картиной или прекрасной поэмой. При этом, в первое выступление за рубежом, она представила своё новое обретенное искусство в программе коротких танцев, включавших либо музыку, или греческие стихи, такие как гомеровский "Гимн Деметре" и "Идиллий Феокрита". Она называла их "Танец Идиллии". Рецензент London Times заметил:

`` Она - молодая танцовщица замечательного мастерства, чье искусство, хотя это может не удовлетворить среднего балетмейстера, имеет своё собственное прекрасное красноречие. Это так далеко от акробатики танцора оперы, как и от обычных уловок, с помощью которых пантомимисты имеют обыкновение выражать более элементарные человеческие эмоции. `4

{4} 18 марта 1900 года.

Другой современный критик признал, что эти танцевальные интерпретации, преодолев за все время цепи, в которых устаревшая, в старом стиле, рутина балета, так долго державшая в плену искусство танца, была обращена в новую эру. Позже он вспоминал:

`` До того как Айседора Дункан появилась и дала танцевальному направлению новую форму и жизнь, помогла нам осознать, что танец может быть искусством, оно не имело юридической силы, кроме простого отвлечения. Тот, кто считал себя интеллигентом не обращал на танец, как это было тогда, серьезное внимание. Он появлялся либо в облике социальных танцев и, следовательно, не могущих быть выраженным искусством, или он представлял балетный танец - диверсию для менее разумного нравом и старомодного джентльмена, известного как балетоман. `5

{5} Недатированная цитата.

Еще один современный писатель, француз, который был очень впечатлен работой американской танцовщицы, как оно повлияло на пробуждением девятой музыки, наиболее наглядно описывает одно из того, что было в Викторианского стиля Балетная Корпорация реально. Жан Жюльен говорит нам:

`` Я до сих пор помню репетиции балета, которые я когда-то видел в маленьком театре. Тусклым светом, на полутьме, которая исходила из арки авансцены на сцену, освещалась труппа девушек в розовых колготках и балетных юбках. У каждой из них была шерстяная шаль, обернутая вокруг их плечей, потому что в театре было очень холодно. Труппа медленно и кропотливо тренировалась под руководством балетмейстера, в то время как пианист колотил по клавишам пианино.

`` Балетмейстер, суетливо теребил труппу девушек повторить то же самое движение десятков раз, но это никогда не казалось ему совсем верным. Он очень сердился и взрывался на них, и палка, которой он отбивал время, ударяя ею об пол, часто ударяла по ногам в розовых колготках всех тех, чьи недопонимание явилось слишком очевидным.



`` Весь этот набор был верхом плохого, чего-то бесконечно зловещего об этом, что-то очень грустное. Все эти жесткие повороты, эти затронутые пируэты, те, с которыми сталкиваются каперсы, вся эта неодоушевленная плохая гимнастика, имеет только очень слабое сходство с тем, чем настоящий танец должен быть. Танец должен, в конце концов, что-то выразить. Этого недостаточно, чтобы выполнить определенные движения на одних только ногах; все тело должно участвовать, все существо должно выражать какое-то чувство. Никто не будет когда-либо управлять, даже ударами палкой, чтобы сделать этих несчастных девушек, которые действительно не имеют возможности выразить радостные нюансы настроений или восторги радости. Наши балерины, по большей части, на удивление походят на шарнирные куклы, чьей благодатью мы можем

любоваться, но чьи пуанты и танец на пальцах нельзя считать больше тисками, чем хореографическими упражнениями.

`` Это будет слава Айседоры Дункан, которая хочет возобновить искусство танца, она почерпнула свое вдохновение из древней Греции, и хотя её движения удалось оживить для нас снова, это есть эпоха красоты. ``

{6} В переводе Жан-Жюльен, из "La Danse", в программе Дункан за 22 апреля 1912 года; Teamp Costanzi, Рим.

Сразу же после её небольшого, но благодарного успеха в английской столице, Айседора переехал в Париж, в европейский центр, к которому каждый художник в конце концов тяготеет. Там, в верхнем этаже студии на улице Гаиете Дела, она продолжила свое обучение. Она сделала Лувр и другие музеи раздольем в её ненасытном желании приобретать знания и культуру. С юношеским энтузиазмом, она заполняла свою тетрадку цитатами из идей Руссо об образовании и Декарта об исследованиях ума по отношению к телу. Она вела себя и свою работу очень серьезно, впечатляя всех, она вела себя как довольно застенчивая молодая девушка, желающая добиться успеха. Там существует забавное объявление с её собственным почерком, для вечера, который она планировала дать в своей студии, в эти первые годы. От 12 декабря 1901 года, она говорит:

`` Мисс Дункан будет танцевать под звуки арфы и флейты в своей студии в следующий четверг вечером, и если вы чувствуете, что видите [положительным] этот танец маленького человека против волны непреодолимый судьбы, пожертвуйте десять франков на пользу вам - почему [бы нет]. Пойдемте! ``7

{7} Из рукописи Айседоры Дункан, коллекция Ирмы Дункан.

Она была бедной в те дни и вела скудное существование. Еды никогда не казалось достаточно, чтобы поесть. Но ни на минуту не сомневаюсь, что она, её божественная миссия [назначенная], чтобы принести новую красоту в этот мир, в конце концов восторжествует. Одаренная от природы с упругой выносливостью, она очень мало страдала от болезней на протяжении всей своей жизни. Всегда держалась стройной и подтянутой в своей юности, и она процветала, несмотря на невзгоды.

Это несколько иронично, что Франция, страна, где она позже пожала свои величайшие триумфы, должна была в самом начале показать слабое представление о её работе, но были и те, кто готов был признать её гением. Один из них, французский писатель Андре Левинсон, который был восторженным поклонником балета, писал в 1901 году о выступлении Айседоры в Париже:

`` Танец Айседоры Дункан, который находит вдохновение для некоторых из ее танцев в итальянской живописи 15-го века, показывает себя как мимическое искусство. В "Ангел играет на виоле", она воспроизводит движение руки со

смычком. В своей работе "Весна", хореографической копии картины Боттичелли, она имитирует акт посева цветов, со своей открытой ладонью. В "Колыбельной" по Гречанинову, она делает вид, что наклоняется, стоя на коленях, над колыбелью ребенка. В своем "Нарциссе", приподнимает вверх белую тунику, показывает восхитительное колено, и, наклоняясь над воображаемой весной, зритель, кажется, может видеть свое отражение в чистой воде. И когда она подносит свою руку к воде, каждый, на самом деле, чувствует освежающий контакт руки с жидкой субстанцией.



`` Эта красноречивая иллюзия, этот дар пластического выражения, является одной из её сильных сторон. Как и в балладе Гёте, где вода, попавшая в свод руки индуистской девушки, превращается в хрустальный шар, так это делает имитационный жест Айседоры исходящий из космоса мнимых объектов, которые она одушевляет [и наполняет] конкретной жизнью, чаще более реалистичной, чем реальные объекты. Эта игра с тенями предметов, это визуальный обман - есть торжество великого мима. Всякий раз, когда она использует [реальные] папоротники, или шарф, или осенние листья, как и в "Романсе" Чайковского, она отходит от своего первоначального намерения, и тогда появляется неоправданное нарушение ее чистого стиля как мима. `8

{8} Недатированный вырезка из парижской газеты, ок. 1901; См. Андре Левинсон. Танец сегодня (La Danse D'Aujourd'hui, Париж, 1929), стр. 154.

Этот необычный дар Айседоры, способность заставить других видеть вещи, рожденные ее воображением, и преобразованные в движение танца, дал глубину и значение всему, что она создала. С самого начала, она танцевала с подавляющим авторитетом, который производил глубокое впечатление на тех, кто видел её выступление, даже если они не совсем понимали её искусство. Для нескольких танцовщиц был дан дар обладать таким пониманием музыки, которое, кажется, [назначает] танец, чтобы выразить именно то, что задумано композитором. С каждым движением Айседора показывала себя как выдающийся художник.

В следовании своего идеала искусства, она будет стоять неподвижно в течение нескольких часов в одиночестве в своей студии, концентрируясь на поиске центрального источника всего движения в человеческом теле. Неутомимое рвение, с которым она проводит свои исследования в области кинетики, в конце концов, показало ей правду, центральности солнечного сплетения. Люди всегда принимали все движения тела как нечто само собой разумеющееся, как дыхание. Айседора обнаружила, что существует наука движения. Это, пожалуй, ее лучшее достижение в области медицины, в одиночку, кроме легкой атлетики, а не говоря уже об искусстве танца, ее жизненно важный вклад имеет далеко идущие последствия. Выдающийся ученый, доктор Алексис Каррель заявил: "Существует правильное и неправильное [определение] для каждого движения". Айседора Дункан обнаружила это более полувека назад. Ее собственное искусство было основано на этой идее.

Но полное признание ее гения было позднее, во время ее периода борьбы во Франции. Двигаясь всё дальше от дома, она почувствовала свой первый вкус успеха популярности в Венгрии, в городе Будапешт. До сих пор она выставляла свои танцы только в студии или в частных гостиных, или аудиториях, и ни один из них не обеспечивал адекватную основу для ее искусства. В Будапеште импресарио предложил представить ее в настоящем театре.

На сцене театра Urania в венгерской столице, вдохновленная романтическим водным потоком, который течет мимо его старинных зданий, Айседора Дункан впервые станцевала, что можно было бы назвать ее самой популярной композицией - "Голубой Дунай". В вальсе Йоганна Штрауса она выразила свою собственную беззаботность, юношеский задор и радостное настроение, вызванное весенней рекой и [разлитой] в воздухе любовью. Она обрушила основы, и не только в Будапеште и Вене, а всюду, где она выступала именно с этим вальсом.

Сегодня, когда каждый визуализирует танцы Айседоры, каждый склонен думать о ее процедуре интерпретации, как требующей большой драматической силы выражения. Но в молодости она действительно шла на небольшие жертвы, по типу известные как популярные номера. Она была великолепно приспособлена для таких танцев. Маленькие танцевальные поэмы - похожие на те, которые я чаще всего люблю вспоминать - это мазурка Шопена, вальс Брамса и бесподобный "Танец счастливых духов" из Орфея Глюка, исполняемый для флейты соло - представляют собой то, чем истинный танец должен быть. Они на легкой ноге, грациозные, выражающие душу искусства, связанного с танцем, который действительно есть радость в действии. Кто обремененный горем когда-либо думает о танцах?

Это были шедевры Айседоры Дункан, и они были выполнены с блестящей техникой, требующей ее собственной совершенной ловкости конечностей и всего тела, и подлинной элевации [высокого прыжка]. Это последнее, самое важное техническое качество танцовщицы, всегда производилось Айседорой и ее учениками их энергией, и никогда не искусственно, как в балете, где

балерина отрывается от земли сильными руками своего партнера. По одному только этому вопросу, техника Айседоры стоит гораздо выше, чем балет. Замечательное качество такой элевации дало ей создание танца в приподнятом строении, где несравнимое действие выполняется над землей, а не на ней. [??] Что принципиально отличается от вращения [круговращательных движений] "свинцовой ногой" у идолов танца, которым [все] поклоняются в настоящее время!

Американский рецензент, который видел её танец «Голубой Дунай» во времена первого десятилетия своей карьеры заметил:

« Ещё раз она в известной степени заморозила свою аудиторию самим совершенством позы и движения, превратила своё гибкое тело из физического объекта в эфирную среду для лучшего выражения души композитора.

« ... Её олицетворение "Голубого Дуная" слишком хорошо известно, нужен комментарий кроме того, о том что это, кажется, дух самой реки, стекающей к широкому морю, и, хотя мисс Дункан должна всегда добиваться [такого эффекта] делая это, она обязана делать его [эффект] фиксированной особенностью каждой программы, которую она представляет, и для неё она является [именно] рекой. »

{9} Леайт Митчелл Ходжес, в Филадельфии, Северная Америка, 1910. Газетная вырезка в Коллекции Ирмы Дункан.

Венгерский народ вернул ей юношеский энтузиазм с большими аплодисментами, - они знали, как осчастливить художника. Но на самом деле серьезное признание пришло к ней в Германии. Её зимний сезон 1902-03 года, начиная с серии выступлений в Мюнхене, произвел неописуемую вспышку энтузиазма. Где бы она ни появлялась, художники стекались к ней в большом количестве, но на земле Гёте и Бетховена они сошли по ней с ума. В самом романтическом стиле немецкие студенты распрягали лошадей из её повозки, и с триумфом тянули её по улице от театра до гостиницы. Они писали ей серенады и бросали цветы к её ногам каждый раз, когда она делала шаг на сцену.

Германия, в тот период еще империя, в течение последних тридцати лет пользовалась состоянием непрерывного мира. Либеральные искусства и науки процветали. Новый классицизм нашел подъем, особенно заметный в архитектуре. Так что, когда Айседора принесла свои танцы, вдохновленные эллинскими идеалами, молодежь Германии увидела в ней настоящую богиню, и говорила о ней как о "божественной" Айседоре - достаточно, чтобы вскружить голову любой женщине.

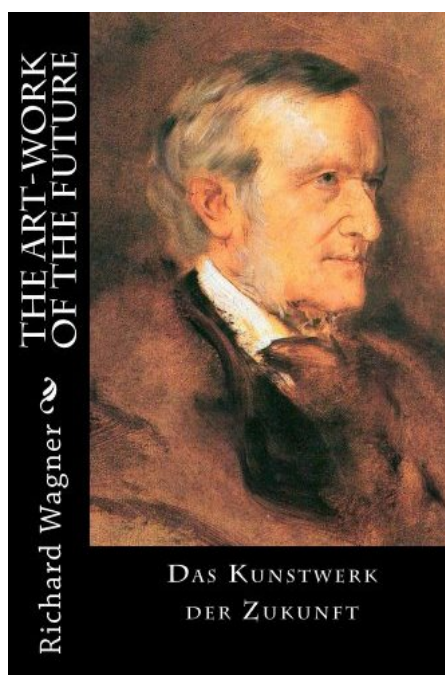
Но она рано научилась ценить дары природы перед лицом превратностей фортуны. И с её живым желанием больше узнать о том, чему только в Старом Свете можно обучиться, через его свободные музеи и библиотеки (чего в тот период, к сожалению, не хватало в её собственной стране), она решила поселиться в Берлине. Она снимала приятную квартиру в Шарлоттенбурге и

проводила своё свободное время в глубокой задумчивости и исследованиях. С обезоруживающей искренностью она сказала немецкому народу:

« Я пришла в Берлин, чтобы узнать - Я пришла как нетерпеливый и жаждущий пилигрим, чтобы пить из Большого фонтана главного немецкого знания и науки - Я пришла как задумчивой и робкий слабовольный человек, чтобы быть сильным - в контакте с мужчинами и женщинами, которые были колыбелью в месте рождения таких гигантов, как фон Гумбольдт, Гете и Кант - Я пришла как западный варвар - к дому Винкельмана, Шлегеля и Геккеля} ... все мое Сознание дрожит ... перед этими большими святынями. ... В настоящее время вы должны оставить меня в моей библиотеке - С помощью моего большого немецкого словаря я изучила только [один] глагол - знать. `10

{10} Примечание для лекции в Берлине в 1903 году, видимо, ранний проект её «Танца будущего» в тетради Айседоры Дункан. В этом черновике, имя Геккель оставлено пустым.

В Берлине она получила свой первый выгодный контракт. К этому времени, с её вдохновенного танца «Голубой Дунай», она отошла от своей первоначальной, немного формализованной хореографии. Теперь она должна была перейти к большим вещам, более амбициозным в художественной концепции, таким как танцы Седьмой симфонии Бетховена, которую Вагнер назвал "Апофеоз самого танца". Это было смелое предприятие в истории танца, со своей стороны, потому что никто никогда ранее не интерпретировал симфонии в танце. Он был оживлен её желанием объединить две сестры искусств - музыку и танец, как можно ближе друг к другу.



Танцевать симфонию Бетховена, которую играет концертный оркестр под управлением не меньшего светила чем Артур Никиша, было чем-то совершенно новым. Берлинская публика стекалась на её сольный концерт, потому что идея была сенсационной. Меломаны запутались в жарких дебатах относительно того, нужна или нет музыке мастеров эта самая визуализация. У неё не было никакой альтернативы. Ни одна другая музыка, но самая лучшая, давала ей растущие возможности интерпретирования в полном объеме выражения. Только в большой музыке она находила вдохновение для грандиозной концепции, гармонирующей с её собственными высокими идеалами.

Писатель Карл Федем, который познакомился с ней в то время, дает следующее представление о ней:

`` Особая смесь наивысшего восторга от греческой культуры и немецкой философии, вместе с её уверенным, свободным и юношеским американизмом, поразили меня как нечто обаятельное и многозначительное. Её полная преданность своей идее обеспечила [ей] мою дружбу и поддержку.

`` Айседора была тогда очень худая и привлекательная. Она много читала, была полна веселья и хорошего настроения; находилась под тщательной охраной ... матери, которая сильно восхищалась её братьями и сестрами, и даже немного боялась [Айседору], так как она оказалась не без женской феминной озлобленности, хотя внутри и была добросердечная и добродушная.

`` Её духовная и физическая выносливость были поразительны. Она могла практиковать весь день, а вечером дать двухчасовое представление, пройти от театра до станции, сесть на поезд до Санкт-Петербурга, и в то время как её спутники легли спать и отдыхают, по прибытии направиться в театр для репетиций и дать другое представление в ночное время, не чувствуя усталости. `11

{11} В переводе Федерна "Nuch Funfundzwaning Jahren" от 1928 года, у Айседоры Дункан. Der Tanz der Zukunft (Танец будущего) Eine Vorlesung (Йена 1929) [V-VI].

Про её танцы в это время (к концу 1902 г.) он писал:

`` Простая сцена ... зеленый ковер и просторный серо-синий фон ... почти по-детски и смешно кажется этот этап декора, пока не появится она, тогда изменения сцены с каждым из её танцев становится реальным. Так сильно это настроение, которое она создает, что мы можем увидеть луга и цветы, которые она собирает ... услышать волны разбивающиеся о берег и предположить подход на близком расстоянии флота старинных кораблей с развевающимися парусами.

`` Её вход, её походка, её простой жест приветствия являются движениями красоты. Она не носит трико, никаких плащеносных балетных юбок, её тонкие конечности не мерцают сквозь вуали, и её танец есть религия. ... Она появляется как "Ангел с виолой" из картины Амброджо де Предис. Длинное, фиолетовое одеяние покрытое поверх сероватой вуалью стекает вниз к её

босым ногам. В её волосах, спускающихся свободно на её плечи, она несет корону из белых и красных роз. И Кватроченто (эпоха итальянского искусства XV века, соотносимая с периодом раннего итальянского Возрождения) оживает снова перед глазами со всей своей невинностью и глубоким религиозным чувством.



`` "Пан и Эхо" - короткий греческий хитон, её волосы завязаны в узел. Мы спрашиваем себя: может ли это быть то же самое существо? С прекрасными жестами выражающими античный идеал, она возрождает ностальгию Греции. Сколько статуй вернулись к жизни в ней! В сильно драпированной длинной греческой одежде, под музыку Глюка она рыдает по поводу смерти Эвридики, ритмичное, размеренное, церемониальное горе, которое растет и растет, пока она не опускается на землю в отчаянии. А потом она появляется снова - на этот раз сцена темнее, завернутая в мрачных тени, а её платье бесцветное и плавучее, как тень, её движения быстрые и призрачные: тени преисподней, слушающие Орфея. Вдруг сцена снова становится яркой, все рады и удовлетворены - Орфей нашел Эвридику.

`` У нее есть танец без музыки, удивительный и очень захватывающий, под названием «Смерть и девушка». ... Как в "Непрошенная" Метерлинка, смерть объявляет себя невидимо, но сильно ожидаемо. ... Зритель чувствовал холодную дрожь, которая пробежала вверх и вниз по его спине. Каждый почувствовал удивительное присутствие разрушения. `12

{12} там же [III-IV] цитирование её введения к первому изданию её лекции: Айседора Дункан. *Der Tanz der Zukunft (Танец будущего) Eine Vorlesung. Ubersetzt und Eingeleitet von Karl Federn (Лейпциг, 1903) 7-9.*

Федерн перевел "Заратустра" Ницше для неё, и она также проявила большой интерес к работам Эрнста Геккеля. Она прочитала его "Загадку Вселенной", в которой он утверждал сущностное единство органической и неорганической природы. Наполненная восхищением его дарвиновской теории происхождения видов, она написала ему поздравительное послание по случаю его семидесятилетия.

`` Уважаемый Мастер ...

`` Ваш гений принес свет в темноту многих человеческих душ. Ваши работы дали мне религию и понимание, которые имеют большее значение, чем жизнь со мной ... всю мою любовь.

`` Айседора Дункан

Великий ученый построил свой дом в Йене, но в том году провел свой день рождения в Италии. Он получил так много поздравлений со всего мира, что не смог ответить на каждое из них лично. У него была распечатана записка с благодарностью для своих друзей. На обратной стороне одной из них, он лично написал письмо Айседоре, подтверждающее её сообщение. Она берегла и хранила его письмо всю свою жизнь.

`` Бордигера, Park Hotel

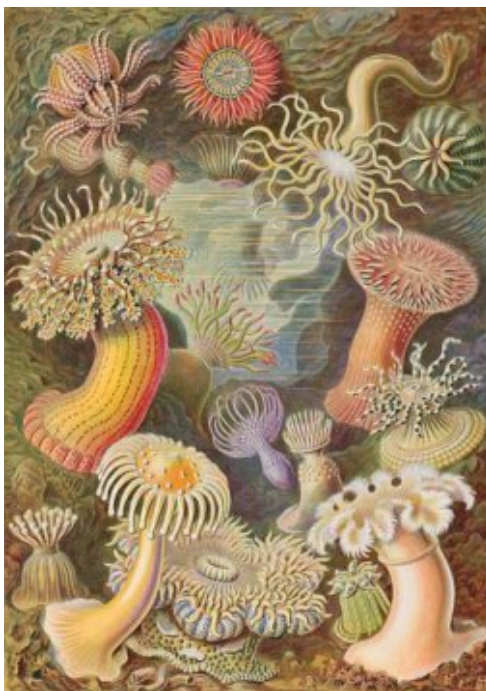
`` 2 марта 1904 г.

`` С большим восхищением артистке!

`` Получение Вашего любезного письма вместе с презентом вашими красивых фотографий дали мне много радости на мой 70-й день рождения, и я хочу поблагодарить Вас от всей души за них.

`` Я уже довольно долгое время являюсь искренним почитателем Вашего классического искусства (будучи давним поклонником греков), и я надеюсь, что наконец-то в течение этого нынешнего года, буду иметь удовольствие познакомиться с Вами. Как автор "Антропогенеза" я был очарован видеть в гармоничных движениях Вашей изящной персоны величайшее творение природы.

`` Я останусь до конца месяца в Бордигера в Park Hotel. В середине апреля я возвращаюсь в Йене. В качестве обратного подарка, который я должен сделать, затем отправлю Вам мой рисунок. Пожалуйста, пришлите мне Ваш адрес в течение мая месяца и дайте мне знать, если Вы хотите получить некоторые из моих брошюр.



`` С благодарностью и наилучшими пожеланиями для растущего успеха художественной реформы искусства вдоль линий эволюции природы, я остаюсь ваш искренний поклонник.

`` Эрнст Геккель. `13

{13} Перевод с оригинала в Коллекции Ирмы Дункан.

`` Уважаемый Мастер

`` ... Я считаю, это большая честь, что вы написали мне. Я много раз перечитывала Ваше милое письмо, и с трудом могу поверить, что Вы, дорогой Мастер, написали мне в этот раз. Я только что вернулся с моего выступления в филармонии и в одиночестве моей комнате, думаю о Вас. О Вашей замечательном деле всей жизни, о вашем большом человеческом сердце, которое работает для всего человечества. ... Как я хотела бы танцевать для Вас! Я собираюсь быть в Байройте этим летом и, возможно, я могу приехать в Йена и танцевать для Вас на открытом воздухе, возможно под деревьями. Но мои танцы будут далеко не самым лучшим способом выразить свою любовь и благодарность Вам.

`` ... Теперь я должна идти спать, так как я должна завтра ехать в Мангейм, Ганновер, Любек, Гамбург и т.д., а затем в Париж. Спокойной ночи дорогой Мастер, ваша

`` Айседора Дункан. `14

{14} В архиве Эрнста Геккеля, Йена, Германия; здесь перепечатано из статьи д-ра Cuido Schmidt в Berliner Tageblatt, 1927.

`` Германия; г. Йена, 15 июля 1904 г.

`` Много почитаемая женщина!

`` Ваше письмо, и для меня особенно интересные фотографии от Вас, доставили мне много удовольствия. И я благодарю вас также за любезное приглашение приехать и посетить Вас в Phillips Rube в Байройте. Я с любовью приму приглашение, если обстоятельства позволят мне сделать это, но, к сожалению, я завален работой и возможно не смогу найти время, чтобы прибыть. Я не в состоянии путешествовать куда-либо даже во время моего отпуска в августе и сентябре.

`` Я никогда не был в Байройте и, естественно, очень хотел бы посетить всемирно известный Фестиваль - несмотря на моё маленькое понимание серьезной музыки, и в то же время - превыше всего! - восхищаюсь вашим замечательным искусством, о котором я так много слышал. Но все билеты на спектакли были проданы, так что я понял данное.

`` В любом случае я буду продолжать надеяться, что рано или поздно, я смогу встретиться с вами, и буду иметь возможность наслаждаться искусством. С сердечными приветствиями и наилучшими пожеланиями,

`` Ваш преданный Эрнст Геккель. `15

{15} Перевод с оригинала в Коллекции Ирмы Дункан.

Айседора, в том же году, приняла участие в Фестивале под руководством фрау Козимы Вагнер, станцевав, с двумя девушками из местного балета, трех граций в Тангейзере. Немецкий ученый [всё таки] приехал и посетил её там.

Хотя в Германии все артисты пели ей хвалу, она также, по случаю, столкнулись и с хулой. Один недобросовестный и путанный критик зашел так далеко, что в 1903 году в берлинской Morgen Post напечатал статью под названием "Может ли мисс Дункан танцевать?" Неблагоприятно сравнив её технику с техникой прима-балерины Берлинской оперы, он объявил, что Айседоре не хватает либо правильной фигуры, либо необходимой техники для создания новой формы искусства. Он предположил, что вопрос о её квалификации должен быть поставлен перед балетмейстерами мира. "Пусть они будут судить!"

Айседора, которая сосредоточилась на доказательстве устаревания стилистически архаичного балета, декларировала: "Принципы балетной школы находятся в прямом противоречии с тем, к чему я стремлюсь", [разумеется] не позволила оскорблениям остаться без ответа. Она послала типический ответ на сообщение Morgen:

`` Уважаемый господин;

`` Я была очень смущена, прочитав вашу уважаемую газету, чтобы обнаружить, что вы опросили так много замечательных мастеров танца и израсходовали столько глубоких мыслей и соображений по столь незначительному предмету как моя скромная особа. Я чувствую, что много отличной литературы было отчасти потрачено на столь недостойного субъекта. И я полагаю, что вместо того, чтобы спрашивать их "Может ли мисс Дункан танцевать?" - Вы должны были привлечь их внимание к гораздо более знаменитой танцовщице - той, кто танцевала в Берлине в течение многих лет, прежде чем мисс Дункан появилась. Природная танцовщица, которая также в своем стиле (которому мисс Дункан пытается следовать) находится в прямом противоречии школе балета сегодня.

`` Танцовщица, на которую я намекаю, - это статуя Танцующей Менады в Берлинском музее. Теперь вы опять можете любезно написать к замечательным мастерам и любительницам балета, и спросить их "Может ли Танцующая Менада танцевать?".

`` Эта танцовщица, про которую я говорю, никогда не пыталась ходить на кончике своих пальцев. Она никогда не проводила много времени, практикуя прыгание в воздухе для того, чтобы выяснить - сколько раз она смогла бы хлопнуть вместе пятками, прежде чем она снова опустится на землю. Она ни носит корсет или колготки, и её босые ноги свободно покоятся в её сандалиях.

`` Я считаю, что скульптор, который смог бы вернуть сломанные руки в исходное положение, был бы достоин приза. Я полагаю, это сегодня может быть еще более полезным для искусства, чтобы предложить приз тому, кто смог бы воспроизвести в жизни неземную позу её тела и секрет красоты её движения. Я полагаю, что ваша прекрасная газета может предложить такой

приз, а замечательные мастера и любительницы балета посоревнуются за него.



*`` Возможно, после нескольких лет разбирательств, они наконец-то обретут новые познания о человеческой анатомии, [поймут] кое-что о красоте, о чистоте, об осмысленности движений человеческого тела. Задыхаясь в ожидании узнать их ответ, я остаюсь, искренне -
`` Айседора Дункан. `16*

{16} В переводе из письма, написанного для Morgen Post в январе или феврале 1903 года.

В результате дискуссии, берлинская Presse Verein пригласила её на лекции о «Танце будущего». Она выполнила просьбу, прочитав длинный и обоснованный трактат. Доклад впоследствии был издан в виде брошюры и широко распространён в Германии и в других местах и имел в этой теме большое влияние на современную интеллектуальную сферу. `17` По этому случаю, она обещала в свое время основать свою собственную школу

`` , где сто маленьких девочек должны быть подготовлены в моем искусстве, так чтобы они, в свою очередь, стали лучшие [меня]. В этой школе я не буду учить детей подражать моим движениям, но будут учить их делать свои собственные. ... Я буду помогать им развивать те движения, которые являются естественными для них.

`` И так я говорю, что танец будущего, в первую очередь, обязан дать молодым артистам, которые приходят к его двери для обучения, более свободные и [ещё более] красивые тела - и проинструктировать их в движениях, которые находятся в полной гармонии с природой....

`` Танцовщицей будущего будет та, чье тело и душа выросли настолько гармонично вместе, что естественный язык этой души будет становиться движением тела. ... Её танец не будет принадлежать какой-либо национальности, но будет [достоянием] для всего человечества. `18

{17} 1903 и 1929 издания приводятся выше в примечаниях `12 и `11. Первым авторским изданием был "Танец" (Германия; г. Иена 1909).

{18} Реконструкция из неполных заметок Айседоры в тетрадях 1903 г. и в тексте 1903 г., страницы 21-22, 24-25.

Однажды в 1904 году, во время прогулки с своим другом - художником, Айседора наткнулась на группу девушек, которые в открытом дворе школы делали физические упражнения с гантелями. С любопытством посмотрев, что они делали, она затем перестала следить за ними. Девочки передвигались, но их движения были в совершенно неживой манере, т.к. они были одеты в шерстяные шаровары, форменные блузы, черные чулки и туфли. Айседора, всегда склоняющаяся к реформам, мечтающая о новой расе существ, одетых в такое малое количество одежды, как это только возможно, чтобы позволить солнцу и воздуху достигать их тел и обеспечивать максимальную свободу движения, - сказала своему спутнику:

"Посмотри как эти бедные девочки пытаются приспособить все эти ужасные одежды! В один из ближайших дней я собираюсь изменить все это".

"Как именно вы собираетесь совершить такое чудо?" - спросил её друг с сомнением, учитывая укоренившееся ханжество эпохи в которой они жили.

"Я намерена основать школу", - Айседора ответила убежденно, - "где дети будут ходить босиком в сандалиях так же как и я, и одевать, когда они танцуют, короткие туники без рукавов, так чтобы они могли двигаться в полной свободе и быть прекрасным примером для всех других детей в этом мире. Они должны научиться не стесняясь выставлять свои тела под целебное солнце. И я буду учить их танцевать, но не в неестественной замшелой традиции, с которой я столкнулась, когда была еще ребенком, а в гармонии со всем, что есть прекрасного в природе".

Формулируя, как она должна создать своего "Танцора будущего", она думала, что будет делать это с точки зрения здоровья и счастья для всех детей на Земле, богатых и бедных. В своем юношеском идеализме, она желала немедленно принять безграничное количество [учеников] для того, чтобы научить их следовать к лучшей, более красивой жизни. С необычайным великодушием, она без стеснения использовала свой собственный небольшой, только недавно приобретенный капитал для достижения этой похвальной цели. Она страстно хотела бы поделиться с другими [людьми] - с бескорыстной позиции вдохновенного лидера, посвященного её высокому идеалу - раскрытию истины и красоты.

В декабре 1904 г. она основала свою первую школу танца в Грюневальде близ Берлина, с её маленькой племянницей в качестве её первой ученицы. Это была

уникальная, бесплатная школа, которая стремилась воспитывать детей в среде естественного танца, однако, официально она не была открыта до января 1905 года. И так получилось, что я, как одна из первых её учениц, обучалась там пятьдесят три года тому назад.



Моя долгая танцевальная карьера была полностью посвящена дальнейшему изучению доктрины и идеалов Айседоры Дункан, этой замечательной женщины и великой американской артистки, которая была не только моим вдохновенным учителем, но и моей любимой приемной матерью.

Ирма Дункан

1958

Перевод: А.Панов.

—Irma Duncan, Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance, p. 15.

. Айседора Дункан; Первооткрыватель в искусстве танца / Ирма Дункан; Duncan, Irma. Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance (1958). Пер. с англ. А. Панов; - Санкт-Петербург: Изд. "Классика-Модерн" Культурный Центр Чистых Искусств имени Айседоры Дункан [Дункан-Центр], 2016.

Ирма Дункан. Айседора Дункан; Первооткрыватель в искусстве танца. Пер. с англ. А. Панов; - СПб.: Изд. Дункан-Центр, 2016.

Isadora Duncan
Pioneer in the Art of Dance
By IRMA DUNCAN
New York
The New York Public Library
1958

Foreword

Readers of Irma Duncan's essay on Isadora Duncan's pioneering years may wish to know something about the author's own career as one of the original "young artists" trained by Isadora to dance in freedom "and be a fine example to all the other children in this world." We learned that Miss Duncan, who with most gracious generosity has given the Library not only her entire collection of Duncan memorabilia but the benefit of her knowledge of the dates and links and inner logic of Isadora's life, is preparing for publication a volume of her own memoirs, and in response to our inquiry she was glad to give us a swift chronicle from birth to marriage.

"I was born on February 26, 1897 in Schleswig-Holstein near Hamburg," she began. Shortly before her eighth birthday she became a pupil of Isadora Duncan and obtained a scholarship at her school in Grunewald near Berlin. "I made my dance debut as a pupil of the Isadora Duncan School at the Royal Opera House (Krolls) on July 20 1905, in Berlin." With Isadora she exemplified dance to audiences in a good part of this world - "on stages all over Europe, Russia, and America." At fourteen she herself began teaching.

"In 1917 Isadora made me change my name from Inna Ebrich-Grimme to Irma Duncan. This was done legally through the New York courts, for her intention was to adopt her six original pupils as her daughters." In 1918 these six formed an independent group known as the Isadora Duncan Dancers, first appearing at Carnegie Hall that June. In 1921 at the invitation of the Soviet government, Irma went to Russia with Isadora to help her found a school of the dance; in it she taught for seven years. "I made my debut as a solo artist with my own group of pupils at the Comedia, the former Korsh Theatre, in Moscow April 29. 1923. After the death of Isadora in 1927 I was the head of that school till 1930. I toured with ten members of my school in the United States during the season of 1928—29 and 1929—30. In between I appeared with my group, known as the Isadora Duncan Dancers of Moscow, in Paris and Le Touquet, France. When the ten members of my troupe were forcibly returned to Russia by the Soviet government I decided to remain in the United States and take out citizenship." Miss Duncan became an American citizen in 1935. That September she married Sherman S. Rogers, a New York attorney. In 1937 she wrote a textbook, *The Technique of Isadora Duncan*. She was co-author of *Isadora Duncan, Russian Days*, 1929. For the last fourteen years she has lived in Hillsdale, N. Y.

The collection of Isadora Duncan memorabilia given to the Library by Irma Duncan and now being integrated with other Duncan materials has been described in some detail - in December 1957 *Dance Magazine* in an essay by Doris Hering, with twelve illustrations; by Walter Terry in the *New York Herald Tribune* of September 15, 1957; by John Marlin in the *New York Times* of March 16, 1958; and by Anatole

Chujoy in November 1957 Dance News (with an essay from one of Isadora's notebooks and an article of 1913 by Valerian Svetlov).

The dance of Isadora survives chiefly in words; the pictures of her are mostly either studio stills or offstage snapshots (see our two selections from the early files). A wonderful exception is the series of some 300 action drawings by Jules Grandjouan, presented by the artist to the Library last fall. We reproduce one of these and a rare woodcut by Cordon Craig.

Isadon Duncan, Pioneer in the Art of Dance

THIS is the eightieth anniversary of the birth of Isadora Duncan. The advent of this gifted dancer, when Queen Victoria was in the last year of her long reign, heralded a more liberal and enlightened attitude towards not merely the dance, but Life in general. To pore over the scrapbooks, letters, clippings in which Isadora kept a record of her early triumphs is to recover the excitement of an era of transformation in both art and life?

{1} The Isadora Duncan papers, the gift of Irma Duncan, are in the Dance Collection, Music Division, The New York Public Library. (Ed.)

"Botticelli Primavera"

Encouraged by a group of contemporary artists, poets and musicians who early recognized her unusual talent, Isadora Duncan made her public debut before a select audience at the New Gallery in London in 1900. She performed in an inside courtyard with a fountain in the center and with potted palms and flowers for a background. The event passed off quietly, without sensation. But it did not go unnoticed by the local press, which preserved an accurate and detailed impression of the young woman at the very beginning of her career, in an article entitled "An American Dancer":

“ Miss Isadora Duncan is the very latest in the way of plastic dancers. She does not undertake the terpsichorean art in the ordinary way, but illustrates poems or poetic ideals to music by means of what seem to be perfectly artless and natural dance movements. For instance, she dances Mendelsohn's musical poem, "A Welcome to Spring," with a frolicsome, laughing grace that makes one think of flowers and birds and lambs at play. Her costume for this is appropriately copied from Botticelli's "Primavera." The robe appears to consist of several gauze slips worn one over another. The upper one has angel sleeves and is a dim, pale green colour, painted here and there with delicate flowers. The draperies reach to the feet and are full enough to blow about outlining the figure as she dances.

“ Very Botticelli-like is the long, dark hair crowned with roses, and falling in curls to the waist. Ropes of roses wind about the body and the feet are shod with golden sandals. Not a single stock step is taken and the whole dance seems like something that might have happened in ancient Greece.

“ A Californian by birth ... dancing has been her passion from childhood and she believes in it as a fine art. She had her first lesson in San Francisco, then put in a year at a ballet school in New York and afterwards came to Europe to study. She has been analysing and memorising the steps and attitudes of the classic nymphs of antique art. Her work thus is the result of the application of poetic intelligence to the art of

dancing. Her aim is to study nature and the classics and to abjure the conventional. ... In appearance Miss Isadora is tall, graceful and slender with a small oval face, good features and a mass of thick dark hair. She is beautiful on the stage and has particularly graceful arms and hands.

{2} The Times (London) March 16, 1900.

Despite the lessons she took at a ballet school however, no ballet master taught her to dance. She tells us in her autobiography that, when she was a novice at this form of dancing, her instructor told her to stand on her toes. When she asked him "why" and he said "because it is beautiful," she frankly retorted from inner conviction: "I don't think it is beautiful. How can it be beautiful when it goes against nature?"

{3} Isadora Duncan, *My Life* (1927) 21.

She herself has revealed to us that she derived her unique art from childhood observations of movements in nature. Instinctively looking for a more natural form of expression in dance, she drew inspiration, as she lived close to the Pacific Ocean, from the immemorially tossing waves, the graceful swaying palm trees, the majestic passing of clouds in the sky, or the winged flight of a bird. Later, in her intensive study of the Greek vases, she found the ideal form for her dances, which were often suggested to her fertile imagination by a beautiful painting or a lovely poem.

At that first performance abroad, she presented her new-found art in a program of short dances performed either to music or to Greek poems such as the Homeric "Hymn to Demeter" and the "Idylls of Theocritus." She called them "Dance Idylls." The reviewer of the London Times observed:

`` She is a young dancer of remarkable skill, whose art, though it might fail to satisfy the average ballet master, has a wonderful eloquence of its own. It is as far from the acrobatics of the opera dancer as from the conventional tricks by which the pantomimists are wont to express the more elementary human emotions.

{4} March 18, 1900.

Another contemporary critic recognized that these dance interpretations, breaking for all time the chains in which the outdated, old-style ballet routine had so long held captive the art of the dance, were ushering in a new era. He later recalled:

`` Until Isadora Duncan appeared and gave the dance new form and life helping us to realize that the dance can be an art, it had no validity other than a mere diversion. No one who considered himself an intellectual gave the dance as it was then serious consideration. It either appeared in the guise of social dancing and therefore could not be pronounced an art, or it represented ballet dancing - a diversion for the less intelligent-minded and for old gentlemen known as balletomanes.

{5} Undated clipping.

Another contemporary writer, a Frenchman, who was much impressed by the American dancer's work as it affected the reawakening of the ninth muse, most graphically describes one of those Victorian-style ballet corps in action. Jean Julien tells us:

`` I still remember the rehearsal of a ballet I once saw in a small theatre. The dim, half-light which descended from the prascenium arch onto the stage illuminated a

troupe of girls in pink tights and ballet skirts. They each had a woolen shawl wrapped around their shoulders because the theatre was very cold. The troupe evolved slowly and laboriously under the direction of the ballet master while a pianist hammered the piano.

“ The ballet master, bustling about made the troupe of girls repeat the same movement a dozen times but it never seemed quite right. He got very angry and stormed at them and the stick with which he beat time, tapping it against the floor, frequently hit the legs in pink tights of all those whose incomprehension appeared only too evident.

“ This whole set-up had something infinitely sinister about it, something very sad. All those stiff turns, those affected pirouettes, those faced capers, all this inanimate gymnastic had only a very faint resemblance to what one imagines the dance should be. The dance must after all express something. It is not enough to execute certain movements with the legs alone; the whole body must participate, the entire being must express some feeling. No one will ever manage, even with blows from a stick, to make these unfortunate girls who really don't give a fig express the joyous nuances of sentiment or the raptures of joy. Our ballerinas are for the most part marvelously articulated dolls whose grace we can admire but whose pointes and jetes battus cannot be considered anything wise than choreographical exercises.

“ It will be the glory of Isadora Duncan that wanting to renew the art of the dance, she drew her inspiration from ancient Greece and though her movements was able to revive for us again that epoch of beauty.

{6} Translated from Jean Julien, "La Danse," in a Duncan program for April 22, 1912 Teatro Costanzi, Roma.

Immediately following her small but gratifying success in the English capital, Isadora moved on to Paris, that European center to which every artist eventually gravitates. There, in a top floor studio in the Rue dela Gaiete, she continued her studies. She made the Louvre and other museums a happy hunting ground in her insatiable desire to acquire knowledge and culture. With youthful enthusiasm, she filled her copybook with quotations from Rousseau's ideas on education and Descartes' studies of mind in relation to body. She took herself and her work very seriously, impressing everyone she met as a rather shy young girl, eager to succeed. There exists an amusing announcement in her own handwriting for a soiree she planned to give at her studio during these early years. Dated December 12, 1901, it says:

“ Miss Duncan will dance to The sound of Harp and flute in her Studio next Thursday Evening and if you feel that seeing this small person dance against the waves of an overpowering destiny is of ten francs benefit to you - why Come along!

{7} From Isadora Duncan's copybook, Irma Duncan Collection.

She was poor in those days and led a hand-to-mouth existence. There never seemed enough to eat. But not for a moment did she doubt that her divine mission to bring a new beauty into this world would triumph in the end. Endowed by nature with a resilient robustness, she suffered very little from illness throughout her life. Always keeping svelte and fit in her youth, she thrived despite adversity.

It is somewhat ironical that France, the country where she later reaped her greatest triumphs, should in the beginning have shown little understanding of her work, But there were some who did recognize her genius. One of these, the French writer Andre Levinson who was an enthusiastic admirer of the ballet, wrote of Isadora's 1901 performance in Paris:

“ The dance of Isadora Duncan, who finds inspiration for some of her dances in fifteenth century Italian paintings, reveals itself as a mimic art. In the "Angel playing the Viol," she reproduces the arm movement of the bow. In her "Primavera," a choreographic copy of Botticelli's painting she simulates the act of sowing flowers with her open hand. In the "Berceuse" by Gretchaninoff, she pretends to lean, while kneeling, over the cradle of a child. In her "Narcissus," wearing a tucked up white tunic showing an admirable knee, and bending over an imaginary spring, the spectator seems to see her reflection in the clear water. And when she clips her hand in the water, one actually feels the refreshing contact of the hand with the liquid element.

“ This eloquent illusion, this gift of plastic suggestion, is one of her strongest points. As in the ballad of Goethe, where water caught in the hollow of the hand by a Hindu girl transforms itself into a crystal ball, so does Isadora's imitative gesture draw from space imaginary objects which she animates with concrete life, more realistic often than real objects. This juggling with the shadows of things, this visual illusion is the triumph of the great mime. Whenever she uses ferns, or a scarf or autumn leaves, as in the "Romance" of Tchaikowsky, she moves away from her original intention, and it becomes an unjustifiable infraction of her pure style as a mime.

{8} Undated clipping from a Paris newspaper, ca. 1901; cf. Andre Levinson. *La Danse D'Aujourd'hui* (Paris 1929) 154.

This unusual gift of Isadora's, to make others see the things born of her imagination and transformed into dance movement, gave depth and meaning to everything she created. From the start, she danced with a commanding authority, which made a profound impression on those who saw her perform even if they did not quite understand her art. To few dancers has the gift been given to possess such insight into music that the dance seems to express exactly what the composer intended. With every movement, Isadora revealed herself as a supreme artist.

In pursuing her ideal of art, she would stand motionless for hours alone in her studio, concentrating on the discovery of the central source of all movement in the human body. The indefatigable zeal with which she pursued her researches in kinetics eventually revealed the truth to her, of the centrality of the solar plexus. People had always taken all body movements as for granted as breathing. Isadora discovered that there is a Science of Movement. It is perhaps her finest achievement. In the medical field alone, apart from athletics and not to mention the art of dance, her vital contribution has had far-reaching effect. The eminent scientist Dr. Alexis Carrel stated: "There is a right and wrong to every movement." Isadora Duncan discovered that over a half century ago. Her own art was based on the idea.

But full acknowledgement of her genius was far off during her period of struggle in France. Moving farther afield, she had her first taste of popular success in Hungary, in the city of Budapest. Thus far she had exhibited her dances only in a studio or in private drawing rooms or lecture halls, none of them providing an adequate

background for her art. At Budapest an impresario offered to present her in a real theatre.

On the stage of the Urania Theatre in the Hungarian capitol, inspired by the romantic stream that flows past its ancient buildings, Isadora Duncan first danced what one may call her most popular composition - the "Blue Danube." In the Johann Strauss waltz she expressed her own carefree, youthful abandon and the joyous mood induced by the river in spring with love in the air. She brought down the house, not only in Budapest and Vienna but wherever she performed this particular waltz.

Today, when one visualizes Isadora dancing, one is apt to think of her doing an interpretation demanding great dramatic power of expression. But in her youth she really excelled in the lighter offerings, the sort known as popular numbers. She was superbly fitted for such dances. Little dance poems - similar to the ones I most often like to recall - a Chopin mazurka, a Brahms waltz, and the ineffable "Dance of the Happy Spirits" executed to a flute solo from Gluck's Orpheus - represent what the true dance should be. They are lightfooted, graceful, expressing the soul of Terpsichorean art, which is really joy in action. Who, burdened with grief, would ever think of dancing?

These were Isadora Duncan's masterpieces and they were performed with a brilliant technique of her own requiring perfect nimbleness of limbs and body and genuine elevation. This latter, the most important technical quality in a dancer, was always produced by Isadora and her pupils under their own power and never artificially induced as in the ballet, where the ballerina is lifted off the ground by the strong arms of her partner. On that point alone, Isadora's technique stands far above that of the ballet. The remarkable quality of her elevation gave her dance creations in the gayer mood the incomparable effect of being executed off the ground rather than on it. How unlike the gyrations of the leaden-footed idols of the dance that are worshipped nowadays!

An American reviewer who saw her dance the "Blue Danube" within the first decade of her career remarked:

“ Once again she fairly mesmerized her audience with the very perfection of pose and movement, transforming her lithe body from a physical entity into an ethereal medium for the expression of the soul of the composer.

“ ... Her personification of the "Blue Danube" is too well known to need comment other than this - that it seemed the spirit of the river itself, flowing on to the wide sea, and, though Miss Duncan has always to be coaxed into doing this, she owes it to herself to make it a fixed feature of every program she presents, for she is the river.

{9} Leight Mitchell Hodges, in the Philadelphia North American, 1910. Clipping in the Irma Duncan Collection.

The Hungarian people returned her youthful enthusiasm with the greatest ovation they knew how to bestow on an artist. But serious recognition actually came to her in Germany. Her winter season of 1902-03, commencing with a series of performances in Munich, set off a wild brush fire of enthusiasm. Wherever she appeared artists flocked to her in great numbers, but in the land of Goethe and Beethoven they went mad over her. In the most romantic style the German students would unhitch the horses from her carriage and draw her in triumph through the streets from the theatre

to her hotel. They serenaded her and tossed flowers at her feet every time she stepped onto the stage.

Germany, at that period still an empire, had for the last thirty years enjoyed a state of uninterrupted peace. The liberal arts and sciences flourished. A new classicism found an upsurge especially notable in architecture. So when Isadora brought her dances inspired by Hellenic ideals, the youth of Germany saw in her a veritable goddess and spoke of her as the "divine" Isadora - enough to turn any woman's head.

But she had early learned to value the gifts of nature before those of fortune. And with her lively desire for learning more of what only the Old World could teach her through its free museums and libraries (at that period so sadly lacking in her own country) she decided to settle down in Berlin. She rented a pleasant apartment in Charlottenburg and spent her free time in deep thought and study. With disarming sincerity she told the German people:

`` I come to Berlin to learn - I come as an eager & thirsty Pilgrim to drink from the Great fountain Head of German Knowledge & science - I come as a wistful & timid weakling to be made strong - by contact with men & women who have been cradled in the Birth place of such Giants as Von Humboldt, Goethe & Kant - I come as a Western Barbarian - to the home of Winckelman Schlegel, & {Haeckel} ... my entire Consciousness is trembling ... before these great shrines. ... At present you should leave me in my library - With the help of my big German dictionary, I am just learning the verb - to know.

{10} Note for a lecture in Berlin in 1903, evidently an early draft of her "Dance of the Future" in Isadora Duncan's copybook. In this draft, the name Haeckel is left blank.

In Berlin she had obtained her first lucrative contract. By this time, since her inspired dancing of the "Blue Danube," she had broken away from her early, slightly formalized choreography. Now she was to move on to greater things, more ambitious in artistic conception, like the dancing of Beethoven's Seventh Symphony, which Wagner called "the Apotheosis of Dance herself." It was a bold venture in dance history, on her part, for no one had ever before interpreted a symphony in dance. It was animated by her desire to weld the two sister arts music and dance, closer together.

To dance a Beethoven symphony played by a concert orchestra conducted by no less a luminary than Arthur Nikisch was something entirely novel. The Berlin audience flocked to her recitals because the idea was sensational. Music lovers became entangled in hot debates as to whether or not the music of the masters needed this visualization. She had no alternative. No other music but the very best afforded her growing interpretive powers full scope of expression. Only in great music did she find inspiration for the grandiose conception harmonizing with her own lofty ideals.

The writer Karl Fedem, who made her acquaintance at that time, gives the following impression of her:

“ The singular mixture of highest rapture for Greek culture and German philosophy together with her sure, free, and youthful Americanism, struck me as charming and informative. Her complete devotion to her idea compelled my friendship and help.

“ Isadora was then very slender and pretty. She had read a great deal, was full of fun and good spirits; was carefully guarded ... by her mother, much admired by her brothers and sisters and even a little feared, since she turned out to be not without feminine malice although at bottom kindhearted and good.

“ Her spiritual and physical resistance were astounding. She could practice all day and in the evening, give a two hour long performance, go from the theatre to the station, take a train for St. Petersburg, and while her companions went to bed and rested, continue on to the theatre upon arrival for rehearsal and give another performance at night without feeling tired.

{11} Translated from Federn, "Nuch Funfundzwaning Jahren," dated 1928, in Isadora Duncan. *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future) Eine Vorlesung (Jena 1929)* [v-vi].

Of her dancing at this time (toward the end of 1902) he wrote:

“ A simple scene ... a green carpet and a spacious gray-blue backdrop ... almost childish and laughable seems this stage decor until she appears, for then the scene changes with each of her dances and becomes real. So powerful is the mood she creates that we can see meadows and the flowers she gathers ... hear the waves break against the shore and surmise the approach in the distance of a fleet of ancient ships with billowing sails.

“ Her entrance, her walk, her simple gesture of greeting are movements of beauty. She wears no tights, no frilled ballet skirts, her slender limbs gleam through the veils and her dance is religion. ... She appears as the Angel with Viol out of the painting by Ambrosio di Predis. A long, violet garment worn over grayish veils floats down to her bare feet. In her hair, which hangs loosely to her shoulders, she wears a crown of white and red roses. And the Quattrocento comes alive again before our eyes with all its innocence and deep religious feeling.

“ "Pan and Echo" - a short Greek tunic, her hair tied into a knot. We ask ourselves: can this possibly be the same creature? With wonderful gestures expressive of the antique ideal, she resurrects the nostalgia of Hellas. How many statues have come to life in her! In a heavily draped long Greek attire, she mourns to music of Gluck over the death of Euridice, in rhythmic, measured, ceremonious grief that mounts and mounts until she sinks to the ground in despair. And then she appears again - this time the scene is darker, wrapped in sombre shadows, and her gown is colourless and floating like the shadows, and her movements are rapid and ghost-like: the shadows of the underworld listening to Orpheus. Suddenly the scene is bright again and everything is joy and contentment - Orpheus has found Euridice.

“ She has a dance without music, awesome and very gripping, called "Death and the Maiden." ... as in Maeterlinck's "Intruse," death announces itself unseen but intensely apprehended. ... The spectator feels a cold shiver run up and down his spine. Everyone has sensed the awesome presence of the destroyer.

{12} *ibid* [iii—iv] quoting his introduction to the first printing of her lecture Isadora Duncan. *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future) Eine Vorlesung. Ubersetzt und Eingeleitet von Karl Federn (Leipzig 1903)* 7-9.

Federn translated Nietzsche's Zarathustra for her, and she also evinced a keen interest in the works of Ernst Haeckel. She had read his *The Riddle of the Universe* in which he asserted the essential unity of organic and inorganic nature. Filled with admiration for his Darwinian theories of the origin of species, she wrote him a congratulatory message upon the occasion of his seventieth birthday.

Dear Master...

Your genius has brought light into the darkness of many human souls. Your works have given me religion and understanding which counts for more than life with me ... all my love.

Isadora Duncan

The great scientist made his home in Jena but spent his birthday that year in Italy. He received so many congratulatory messages from all over the world that he was unable to answer each one personally. He had a note printed thanking his friends. On the back of one of them, he personally penned a letter to Isadora acknowledging her message. She treasured and kept his letter all her life.

Bordighera, Park Hotel

2 March 1904

Much admired artiste!

The receipt of your amiable letter together with the present of your beautiful pictures have given me much joy on my 70th birthday and I want to thank you heartily for them.

I have been for quite a while a sincere admirer of your classic art (being an old admirer of the Greeks) and I hope at last within this present year to have the pleasure of making your acquaintance [acquaintance]. As author of the "*Anthropogenie*" I would be charmed to see in the harmonious movements of your graceful person the greatest creation of nature.

I shall remain for the rest of the month in Bordighera at the Park Hotel. Middle of April I go back to Jena. As a return gift I shall then send you my picture. Please forward me your address for the month of May and let me know if you desire some of my pamphlets.

With thanks and best wishes for the growing success of your art-reform along the lines of evolving nature, I remain, your sincere admirer.

Ernst Haeckel

{13} Translated from original in Irma Duncan Collection.

Dear Master

... I consider it a great honor that you have written to me. I have read your dear letter many times and can hardly believe that you dear Master, have written in this way to me. I have just returned from my performance at the Philharmonie and in the solitude of my room am thinking of you. Of your wonderful life-work, of your great human heart that has worked for all mankind. ... How I would love to dance for you! I am going to be in Bayreuth this summer and perhaps I can come to Jam and dance for

you in the open air perhaps under the trees. But my dances will only be a poor way to express my love and gratitude for you.

... Now I must go to sleep since I have to travel tomorrow to Mannheim, Hannover, Luebeck and Hamburg etc. and later to Paris. Good-night dear Master, your
Isadora Duncan.

{14} In the Ernst Haeckel Archives, Jena, Germany; here retranslated from an article by Dr. Cuido Schmidt in the Berliner Tageblatt, 1927.

Jena, 15 July 1904

Much admired woman!

Your letter and the for me particularly interesting photograph of you, have given me much pleasure. And I thank you also for the kind invitation to come and visit you at Phillips Rube in Bayreuth. I should love to accept if circumstances allowed me to do so, but unfortunately I am swamped with work and may not find time to come. I may not be able even to travel anywhere during my vacation August & September.

I have never been in Bayreuth and naturally would very much like to attend the world-famous Festspiele - despite the little comprehension I have of serious music, and at the same time - above everything else! - to admire your wonderful art of which I have heard so much. But all tickets to the performances have been sold out, so I am given to understand.

Anyhow I shall continue to hope that sooner or later I may meet you and have the opportunity to enjoy your art. With heartiest greetings and best wishes,

Your devoted Ernst Haeckel

{15} Translated from original in Irma Duncan Collection.

Isadora took part in the Festspiele, that year under the direction of Frau Cosima Wagner, by dancing, with two girls of the local ballet, the three Graces in Tannhauser. The German scientist came and visited her there.

Although all the artists sang her praises in Germany she also, upon occasion, encountered animadversion. One misguided and confused critic went so far as to print an article in the Berlin Morgen Post in 1903 entitled "Can miss Duncan Dance?" Comparing her technique unfavourably with that of the prima ballerina of the Berlin Opera, he declared Isadora lacking in either the correct figure or the required technique to establish a new art form. He proposed that the question of her qualifications should be put before the ballet masters of the world. "Let them be the judge!"

Isadora, who had concentrated on proving the obsolescence of the old-style ballet, declaring: "The principles of the ballet school are in direct opposition to what I am aiming at," did not let the insult go unchallenged. She sent a typical reply to the Morgen Post:

Dear Sir;

I was very much embarrassed on reading your esteemed paper to find that you had asked of so many admirable masters of the dance to expend such deep thought and consideration on so insignificant a subject as my humble self. I feel that much excellent literature was somewhat wasted on so unworthy a subject. And I suggest that instead of asking them 'Can Miss Duncan Dance?' you should have called their

attention to a far more celebrated dancer — one who has been dancing in Berlin for some years before Miss Duncan appeared. A natural dancer who also in her style (which Miss Duncan tries to follow) is in direct opposition to the school of the ballet of today.

The dancer I allude to is the statue of the dancing Maenade in the Berlin Museum. Now will you kindly write again to the admirable masters and mistresses of the ballet and ask them "Can the dancing Maenade Dance?"

For this dancer of whom I speak has never tried to walk on the end of her toes. Neither has she spent much time in the practice of leaping in the air in order to find out how many times she could clap together her heels before she came down again. She neither wears corset or tights and her barefeet rest freely in her sandals.

I believe a prize has been offered for the sculptor who could replace the broken arms in their original position. I suggest It might be even more useful for art of today to offer a prize for whoever could reproduce in life the heavenly pose of her body and the secret beauty of her movement. I suggest that your excellent paper might offer such a prize and the excellent masters and mistresses of the ballet compete for it.

Perhaps after a trial of some years they will have learnt something about human anatomy, something about the beauty, the purity, the intelligence of the movements of the human body. Breathlessly awaiting their learned reply, I remain, most sincerely

-

Isadora Duncan

{16} Translated from a letter written for the Morgen Post in January or February 1903.

As a result of the controversy, the Berlin Presse Verein invited her to lecture on the "Dance of the Future." She complied with the request by reading a long and cleverly propounded treatise. The statement was later issued in pamphlet form and widely distributed in Germany and elsewhere and had much influence on modern thought on the subject.

{17} The 1903 and 1929 editions are cited in notes 12 and 11 above. The first copyright edition was The Dance (Jena 1909).

On that occasion, she promised in due time to found a school of her own
`` where a hundred little girls shall be trained in my art, which they in turn will better. In this school I shall not teach the children to imitate my movements, but shall teach them to make their own. ... I shall help them to develop those movements which are natural to them.

`` And so I say its the duty of the dance of the future to give first to the young artists who come to its door for instruction freer and [more] beautiful bodies - and to instruct them in movements that are in full harmony with nature....

`` The Dancer of the Future will be one whose body & soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. ... Her dance will belong to no Nationality but to all Humanity.

{18} A reconstruction from incomplete notes in Isadora's 1903 copybook and the 1903 text, pages 21-22, 24-25.

One day in 1904, while walking with an artist friend, Isadora came across a group of girls doing callisthenics with dumbbells in the open courtyard of a school. Curious to see what they would do she stopped to watch them. The girls went through their exercises in a lifeless manner, dressed in woolen bloomers, middy blouses, black stockings and shoes. Isadora, always bent on reform, dreaming of a new race of beings clad in as few clothes as possible to permit the sun and air to reach the body and allow for maximum freedom of motion, said to her companion:

"Consider these poor girls trying to exercise with all those horrible clothes on! One of these days I am going to change all that."

"How are you going to bring that miracle about?" her friend asked, doubtfully bearing in mind the ingrained prudishness of the age they lived in.

"I am determined to found a school," Isadora answered with conviction, "where children will walk barefoot in sandals just as I do, and wear short sleeveless tunics when they dance so they can move in utter freedom and be a fine example to all the other children in this world. They shall learn not to be ashamed to expose their limbs to the health-giving sun. And I shall teach them to dance, not in the stilted outworn tradition I found when a child, but in harmony with everything that is beautiful in nature."

Determined as she was to create her "Dancer of the Future," she thought only in terms of health and happiness for all children on earth, rich and poor alike. In her youthful idealism, she desired immediately to adopt a limitless number in order to teach them the way to a better, more beautiful life. With extraordinary magnanimity, she unhesitatingly used her own small capital, only recently acquired, to achieve this laudable end. She ardently wished to share with others - in the unselfish attitude of an inspired leader devoted to a lofty ideal - her revelation of truth and beauty.

In December 1904 she founded her first school of the dance in Grunewald near Berlin, with her little niece as her first pupil. This unique, non-paying school, that endeavored to educate children through the medium of a natural dance was, however, not officially opened until January 1905. It was then that I, as one of her original pupils, enrolled there fifty-three years ago.

My long dance career has been devoted entirely to furthering the doctrine and ideals of Isadora Duncan, that remarkable woman and great American artist, who was not only my inspired teacher, but also my beloved foster-mother.

Irma Duncan

*

Duncan, Irma. Isadora Duncan, pioneer in the art of dance, 1958. Pp. 3-15.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106000782836;view=thumb;seq=21>
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106000782836;view=1up;seq=8>