

Государственное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного образования  
Детско-юношеский творческий центр  
«Васильевский остров»

**Методическая разработка**  
**«Искусство А. Дункан и ее влияние на русских (советских)**  
**балетмейстеров».**

Автор: Иванова Вероника Сергеевна  
педагог дополнительного образования

## Содержание

Введение.....	3 стр.
Творчество А. Дункан.....	4-6 стр.
Отзывы о Дункан.....	7-14 стр.
Заключение.....	15-17 стр.

## Введение

Американская танцовщица Айседора Дункан (1877 - 1927), которую считают одной из основоположниц нового хореографического направления свободного танца, была не только выдающейся артисткой, но и знаковой фигурой для своего времени, «лицом эпохи», «женщиной-мифом». Ее творческая деятельность была неотъемлемой частью культурной жизни как Западной Европы и США, так и России на протяжении нескольких десятилетий. Уникальное, единственное в своем роде искусство Дункан проложило новые пути для развития современной хореографии. Однако этим не исчерпывается ее значение в истории культуры. Танцовщица всегда находилась в самом эпицентре духовной жизни своей эпохи, заставляя современников пересматривать существующие духовные стереотипы, обновлять культурные нормы. Еще в 1913 г. А.В. Луначарский, называя ее гениальной, утверждал, что она представляет собой «культурное явление, столь огромное и загадочное, что о ней надо было бы сказать отдельно».

## Творчество А. Дункан

Неизмеримо большое влияние на русское танцевальное искусство начала XX века оказала американка Айседора Дункан (1877-1927). Критики того времени определяли танец Дункан как «изобразительный», заимствовавший формы из подражания естественным, обычным позам и движениям, мимическую передачу эмоциональных переживаний. Многие Дункан почерпнула, наблюдая явления природы, изучая искусство прошлого, греческую вазовую живопись, танаграские статуэтки, картины мастеров итальянского Возрождения.

Один из ее наиболее знаменитых танцев был создан под впечатлением полотна «Весна» Боттичелли. В нем она стремилась рассказать о весне, любви, о рождении жизни. Каждое ее движение излучало здоровую радость. Некоторое физическое сходство танцовщицы с созданным художником образом Весны и точно подмеченная ею и воспроизведенная в танце мягкая пластичность позы богини создавали, по отзывам современников, иллюзию полного перевоплощения Дункан в этот образ. Создавая танцы Дункан вдохновлялась музыкой композиторов разных эпох и разных стилей: Бетховена, Глюка, Шопена, Шумана, Грига, Чайковского. Решение танцевать под классическую музыку для того времени было необычайно смело, с точки зрения некоторых, в том числе и музыкантов, непозволительно дерзко. Иные же отнеслись к этой новации восторженно. В своих «Письмах из Парижа», напечатанных в мае 1904 года в журнале «Весы», поэт Максимилиан Волошин восторженно отзывался о петербургском концерте Дункан, о ее Бетховенском вечере, на котором она исполнила «Лунную сонату» и Седьмую симфонию в сопровождении оркестра Э.Колонна.

Особое значение имела деятельность Дункан для поднятия престижа танцевального искусства на концертных подмостках. Пожалуй, впервые к внетеатральному танцу стали относиться как к серьезному искусству. Плодотворным оказалось влияние творчества Дункан и ее идеи приобщения широких масс к искусству танца. Вскоре после гастролей Дункан в России стали возникать студии пластического танца.

В послереволюционный городской пейзаж наряду с партийными работниками в кожаных куртках, матросами, опоясанными пулеметными лентами, «бывшими» людьми, глядящими на мир из-за облезлого мехового воротника, вписывались и «девушки с чемоданчиками», участницы танцевальных студий, в большинстве своем - из интеллигентных семей. Их интерес к танцу возник под влиянием теорий Дункан о гармоническом

воспитании человека, под обаянием ее искусства. Увлечение студиями объяснялось еще тем, что большинство этих девушек были неспособны разобраться в происходящем. Напуганные грозными событиями, сломавшими привычное существование их семей, они обретали в студийной атмосфере душевный покой и временное забвение от суровых условий жизни. А сравнительная простота пластических движений делала их доступными для исполнения любым человеком, если он обладал мало-мальски приличной фигурой и желанием приобщиться к танцу.

В Москве таких студий насчитывалось около 15, в Петрограде роль пластических студий была менее значительной, да и насчитывалось их меньше. Отчасти потому, что почти одновременно с ними начала свою деятельность группа «Молодой балет», которая объединила весь цвет тогдашней балетной молодежи Петрограда. По сравнению с основной массой участников пластических студий балетные танцовщики обладали огромным преимуществом, которое им давала профессиональная подготовка - рядом с ними постановки студийцев обнаруживали большую или меньшую степень дилетантизма. Но участники «Молодого балета», хоть и тоже именовали себя студией, не преследовали учебных целей.

Существенным оказалось влияние творчества Дункан на классический балет. Ее концепция была полной антитезой условностям академической хореографии. И в своих высказываниях она неоднократно критиковала и высмеивала консерватизм балета. Сама она не имела специального хореографического образования, хотя в детстве мать приводила ее на занятия в балетный класс. Со свойственной ей категоричностью Айседора отвергла механические приемы и условности классического танца. Безусловно успех новой танцевальной философии Дункан подкреплялся наглядным воплощением танцовщицей своих танцевальных образов. Имея от природы большой артистический и танцевальный дар Дункан увлекала за собой многих почитателей. Но повторить ее индивидуальность не смог никто. Это были всего лишь тиражируемые копии выдающегося танца «босоножки». Спор Дункан с академической хореографией закончился не поражением балета, как многие это предсказывали, а обогащением его новыми средствами выразительности, более демократическими, более доступными пониманию широких кругов зрителей.

Пережив в военные годы крушение многих своих иллюзий, Дункан возлагала последние надежды на новую Россию и обратилась к Советскому правительству с просьбой разрешить ей приехать и «взять на воспитание не менее тысячи детей». В 1921 году в сложнейших условиях было сделано максимум возможного для устройства ее самой и будущей школы, куда было

принято около 60 девочек. Первое выступление Дункан в Москве состоялось на сцене Большого театра в дни празднования четвертой годовщины Октября. Танцовщице была оказана честь «славить своим искусством Октябрь». Айседора Дункан была сильна как лозунг, как эстетическая программа, которая подчас другими, более профессиональными людьми осуществлялась интереснее. Именно тогда стали особенно очевидны слабые стороны ее творчества - техническая беспомощность и однообразие приемов. Подтвердилась и точка зрения о том, что ее искусство было ярким, но кратковременным проявлением личности, единственной в своем роде. Однако далеко не сразу стало понятным, что оно не сможет породить традиции, создать школы, хотя в первые послереволюционные годы на школу Дункан и на студии «свободного» и «пластического танца» возлагались большие надежды как на средство приобщения широких народных масс к искусству.

## Отзывы о Дункан

Прославленное имя Айседоры Дункан за десятилетия, прошедшие со дня ее смерти, обросло легендами и мифами. За более чем тридцать лет своей творческой деятельности она объездила весь мир. Реформатор и оппонент классического балета, она разработала многие идеи и приёмы танца, лучшие из которых вошли в сокровищницу мирового хореографического искусства. Талантливейшая, уникальная танцовщица и незаурядный педагог, высокообразованная женщина, тонко чувствовавшая искусство в самых различных его проявлениях, обладавшая несомненным литературным даром, бунтарским и противоречивым характером и, наконец, личным мужеством, щедростью, бескорыстием и широтой натуры, - такова Айседора Дункан. На протяжении всей своей в общем-то недолгой жизни (она родилась в Сан-Франциско 27 мая 1878 года и трагически погибла в Ницце 14 сентября 1927 года, не прожив и пятидесяти лет) она неизменно пользовалась дружбой и уважением "великих людей всех отраслей искусства, которых она знала, а знала она практически всех", как писал обозреватель газеты "Глазго геральд" в 1928 году. Натура увлекающаяся, боец и полемист, она могла в чём-то перехлёстывать через край, но всегда была искренней и честной. Превыше всего она ценила в людях творческое начало, которым сама была столь богато одарена. / Г.Г.ЛАХУТИ /

### 1904 - 1905

За восемь лет, прошедшие между двумя приездами Дункан (1913 - 1921), изменился мир, переживший войну и революцию, изменилась и сама танцовщица, - внутренне и внешне. Женщина, сполна вкусившая и сладких, и горьких плодов жизни, познавшая жестокие разочарования, пережившая трагическую гибель детей, и выглядела, и двигалась совсем иначе. монументальность, даже тяжеловесность форм, подчеркнута патетический жест, позировки, вытеснившие движение, драматическая игра - вот средства, которыми она передавала "Интернационал" и "Славянский марш", рисуя тягость рабства, протест, победу над поработителями.

Поклонниками Дункан стали и те мастера балета, кому претило искусство казенной сцены. Вся система академического балета, "старого" балета, как его стали в это время называть, начала расшатываться к началу XX столетия. В Москве А.А.Горский, едва возглавив труппу Большого театра (официально в 1902-м, фактически в 1900 году), стал переделывать старые спектакли, добиваясь исторического правдоподобия, реализма переживаний, ломая

симметрию построений. В Петербурге Фокин выступил чуть позднее, но зато действовал решительнее и последовательнее. Он создал новый тип одноактного балета, где отсутствовали канонические формы и отвлеченный классический танец, где танцевальные движения сливались с пантомимой, образуя разнообразные сплавы и каждый танец отвечал стилю спектакля, исторической эпохе, обстоятельствам действия.

Горский и Фокин оба признавали то влияние, которое оказала на них А.Дункан. "Танцы Дункан привели меня в восторг, так как я нашел в них элементы того, что я сам проповедовал", вспоминал впоследствии Фокин. А Горский заявил, подводя итог своей двадцатипятилетней деятельности: "Большую роль в эволюции балета сыграла Дункан".

Идею свободы Фокин распространил и на сам танец, его структуру и лексику. Он отказался от традиционных гран па и па де де, с их раз навсегда установленной последовательностью вариаций, дуэтов, ансамблей. Он нарушал строгую правильность позировок, смягчая их прямизну, придавая большую гибкость корпусу, разнообразие движениям рук. Он отказался от тех па, где виртуозность довлеет себе. И все это не без влияния Дункан. Немало дунканистских движений вводил в свои танцы и Горский, тоже провозгласивший свободу от симметрии в рисунке танца и строгой выворотности, а также от традиционных костюмов: легкие свободные одежды, напоминающие греческие хитоны, стали появляться почти во всех балетах Горского.

*" Это пришло мало-помалу. Я изучала греческие статуи и античные вазы. Отдельные позы я старалась соединить в непрерывный танец, так, чтобы их смена стала плавным течением реки. Когда я жила в Афинах, я ходила танцевать и изучать позы в развалинах театра Диониса..." ( А.Дункан )*

Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют. Она танцует Седьмую симфонию Бетховена и Лунную сонату, она танцует "Primavera" Боттичелли и стихи Горация, и идиллии Мосха и итальянских примитивов, и Тициана, и глюковского "Орфея".

- Но народные танцы... Вы пользовались их движениями? Вы искали в них первоисточников?

- Нет. Это примитивное искусство. Испанских танцев я не знаю. Я искала танца греческой трагедии, и я нашла новые движения. Все должно быть цельно и охвачено одним движением - голова, руки, тело... Танец- это освобождение тела... Она выходит стройная, высокая, с перегнутой головой, как стручковый плод какого-то растения, склоненный от своей тяжести. Она

выходит тем особенным мягким жестом, который свойственен босым ногам. Видно, что она чувствует своей ступней шероховатость ковра.

Красота тела в движении - красота совершенно другого порядка, чем красота форм. Она совершенно чужда тех канонов красоты, что созданы европейскими художниками. Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца. / **Максимилиан Александрович ВОЛОШИН (1877 -1932) - русский поэт, критик, художник. /**

Лучшим номером был полонез as-dur (ор. 53 ) Шопена. Это был танец Дианы. В красной короткой газовой одежде, с высоко обнаженными ногами, она скачет, прыгает вокруг, стреляет из лука, и что-то животное вспыхивает порой в ее пляске. Декаденты изобрели уже название для такого танца. Это "священный танец козловки", который встречается у Андрея Белого или у Семена Белесоватого - не помню хорошенько у кого. / **Николай Георгиевич ШЕБУЕВ (1874- 1937) - писатель, драматург, художник. /**

Отдельные пластические моменты, уловленные с прозорливостью археолога и чутьем художника, слагаются у нее в коротенькие поэмы эротического, религиозного, экстатического или буколического характера. КАЖДЫЙ ЕЕ ТАНЕЦ - ПЛАСТИКА В ДВИЖЕНИИ, МУЗЫКА В ОБРАЗАХ, ПОЭМА В РИТМЕ. / **Валериан Яковлевич СВЕТЛОВ (наст. фамилия - Ивченко, 1860- 1935) - писатель, балетный и театральный критик. /**

Дарование г-жи Дункан чисто пластическое. Дарование это в ней весьма крупное и сильное. Пусть мне не говорят, что все ею позаимствовано у античной пластики, у ренессансной живописи. Это по существу неверно. Там неподвижность, каждый раз один момент, здесь - танец, то есть непрерывное движение, целый ряд чередующихся моментов. Весь вопрос танца не в тех или иных позах, в которых останавливается танцующий, а в том, в какой системе, в каком сопоставлении и, наконец, в каком РИТМЕ он связывает эти позы.

Мисс Дункан не только становится в позы, но действительно пляшет, то есть непрерывно движется, и вот тут-то замечательно, что не только каждое ее движение красиво, но красиво и ЧЕРЕДОВАНИЕ ИХ, ОСМЫСЛЕННЫЙ, так сказать, ПЕРЕХОД ИЗ ОДНОГО ДВИЖЕНИЯ В ДРУГОЕ, ГАРМОНИЧЕСКАЯ ВАРИАЦИЯ ИХ.

С другой стороны, нельзя ее упрекнуть и за то, что она ОТДЕЛЬНЫЕ ПАУЗЫ ЗАИМСТВУЕТ У ЗНАМЕНИТЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. Откуда, во-первых, ей было взять их, откуда она могла научиться красоте? А между тем не подлежит спору, что в таком сложном и трудном искусстве, как танцы,

приходится именно учиться. Эдесъ своим одиноким разумом и воображением не дойдешь ни до чего. Развившийся в последнее время ИНДИВИДУАЛИЗМ преследует как нечто бесчестное или, по крайней мере, жалкое, недостойное всякое копирование, всякую подражательность. В этом, разумеется, крайность и даже прямо неправда. ИСКУССТВО БЕЗ ПОДРАЖАНИЯ НЕ МОЖЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ.

Самое ужасное в балете - это поспание ритма движений, их отрывочность. Танцор делает свой номер, начинает и кончает его без перехода в другой, без гармонии с прочим. Необходимая плавность, повторность, последовательность - отсутствует. Теперь Дункан только и мечтает о своей школе, о "НОВОМ" БАЛЕТЕ. / *Александр Николаевич БЕНУА (1870- 1960) - живописец, график, театральный художник, историк искусства, художественный критик. Идеолог объединения "Мир искусства". С 1926 года жил в Париже. /*

### 1907 - 1909

Кроме массы совершенно новых красивых поз и движений, которые можно позаимствовать у Дункан, один из самых ценных ее вкладов - это ТЕСНАЯ СВЯЗЬ САМОГО ТАНЦА С СОДЕРЖАНИЕМ, умение передать не только мимикой, но и самим танцем разнообразнейшие движения души. / *Вера Алексеевна КАРАЛЛИ ( Коралли, 1889- 1972 ) - одна из популярных московских танцовщиц 10-х годов. С 1906 года танцовщица Большого театра. В 1918 году уехала за границу. /*

Это не всегда то, что мы называем танцем: это разнообразные позы, переходы, движения, игра мимики и жестов. Вы видите, что все это должно толковать музыку. Вы можете не согласиться с этим толкованием; вы можете иначе понимать настроение и содержание прелюдии Шопена; но вы видите, что это пляска есть именно толкование музыки, а не случайно связанные с ней движения. Это - мимическая иллюстрация к музыке. Если музыка может иллюстрировать поэму, то пляска может пояснять музыку. Но требовать от этого толкования определенности можно лишь в такой степени, в какой ее можно требовать от музыки.

Разнообразие ее приемов поразительно; их красота свидетельствует о чрезвычайной высоте техники: тот, кто знает жизнь искусства, понимает, что даром такая красота не дается. ...ее искусство есть также "МЫШЛЕНИЕ В ОБРАЗАХ".

### 1907

Айседора Дункан не танцует - пляска занимает в ее движениях не больше места, чем в душе молодой женщины, которую она изображает, - она только живет. Если она движется в ритме, то это потому, что ритм - естественная форма каждого мановения ее тела; ОНА РИТМИЧНА И ТОГДА, КОГДА НЕПОДВИЖНА. И все это, разумеется, не следствие какой-то первобытной естественности и стихийной чистоты: это результат высокого искусства; это творчество гения, а не сырое естество. Это сознательное создание идеала, прочувствованное и продуманное до конца. / *Аркадий Георгиевич ГОРНФЕЛЬД (1867 - 1941)- литературный критик, переводчик. /*

...в ЖЕСТ и ПЛАСТИКУ, эти ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТАНЦА... ... перевоплощение музыки в зрительное впечатление танца нужно и даже необходимо, что самая идея такого перевоплощения неизбежно вытекает из психофизиологической природы музыкальных впечатлений. И чем ярче наши восприятия, чем значительнее и разностороннее наше отношение к, тем или иным явлениям мира, тем сложнее, глубже и, так сказать, вдохновительнее наши оптические образы.

...вся наша социальная жизнь строится, главным образом, на слухе, при помощи которого мы поддерживаем живое общение со всем миром. Без звуков мир мертв, без красок он только бледен. И это чувствуется при общении со слепыми и глухими: слепые гораздо живее, общительнее, чем глухие, которые всегда угрюмы и раздражительны....

Внутреннее зрение почти равнозначительно внешнему, и когда парализован зрительный аппарат, оно продолжает пульсировать в нас со всей своей яркостью. Оно вырастает в целую сложную фантазию, в какую-то поэзию галлюцинаций, в поэзию, в которой прежний, реальный опыт перерабатывается в самые увлекательные оптические химеры. Но оглохнув, человек лишается всех тех внутренних образов, которые порождает слух. Он уже не видит внутренним зрением целого огромного мира явлений, связанных со слуховыми впечатлениями. Припомните описание игры Паганини у Гейне. Это целая зрительная картина великого мастера под впечатлением одних только звуков. Каждый звук скрипки Паганини перерождается на ваших глазах в чудесный зрительный образ, в нечто такое, чему уже нет достойной параллели ни в какой сфере искусства. Самое высокое музыкальное искусство отображается здесь в искусстве высочайшем - в живописи, хотя и словесной, на этот раз. Вот почему и Леонардо да Винчи всему на свете предпочитал живопись. Это выявление всего мира, естественного и сверхъестественного, реального и идеального, в чувственно-наглядной красоте, в незыблемой, духовной красоте Аполлона. ...И пока мы не созерцаем какого-нибудь

предмета, мы его не знаем. В зрительном образе, как в радуге, дается весь спектр красок и видимого, и невидимого мира. И обоняние, и вкус, и осязание, и слух - все это только ступени одного и того же процесса: перехода наших чувств в чувство высшее - зрение. / **Аким Львович ВОЛЫНСКИЙ ( наст. фамилия Флексер, 1865- 1926 ) - искусствовед и балетный критик. В 1921 году организовал "Школу русского балета" в Петрограде. Начиная с 1908 года неоднократно писал свои отзывы о Дункан. /**

ЖЕСТ, ПОЗА, МИМИКА вытекают сами собой из ВНУТРЕННЕГО ОБРАЗА, и создается феномен - цельное, драгоценное, как бы живое художественное произведение (о Дузе) ... Прелесть танцев Дункан в их МУЗЫКАЛЬНОСТИ, в несомненном и тесном слиянии ПЛАСТИКИ с МУЗЫКОЙ.

Танцы Дункан - не бессмысленные акробатические пируэты балетных примадонн, а здоровая грация и красота движений тела, выражающих музыкальные эмоции, и потому они не только радость для глаз, а местами так трогают драматизмом и патетичностью, так серьезны, как серьезная музыка.

Прообраз их, - несомненно, древние эллинские танцы, но ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ УЖЕ ИНОЙ. В них современная утонченность, говорящая без слов особым проникновением, интуитивным постижением, выявлением вовне женственности, ее внешней грации и красоты. В танцах Дункан, быть может, особенно яркие намеки на возможность СЛИЯНИЯ ИСКУССТВА, на их общую основу. И несомненно, ВЕДЬ ОНИ ТОЖЕ ТЕАТР, если под театром широко подразумевать искусство, где орудием выявления является сам человек, где одинаковую роль играют и зрительные, и слуховые впечатления. / **Александр Александрович РОСТИСЛАВОВ (1860- 1920) - художественный критик, исследователь древнерусского искусства. /**

...полупрозрачный хитон серого или вяло-желтого цвета, скорее, грязного или пепельного... ...общеизвестный хитон "Артемиды на охоте", то есть перетянутая ремешком почти мужская рубашка до колен, которая выше пояса раздвояется на правую и левую половины, облегающие бока и часть груди и спины, но так, что два огромные выреза-треугольника оставляют треть спины и треть груди совершенно обнаженными. Некоторые танцы она вела в хитоне, другие - в пеплосе. Это - длинное, почти до земли, очень широкое одеяние, хотя тоже из тончайшей материи... Она ни разу не взяла кончиками пальцев хотя бы какую-нибудь складку одежды и не повела ее в сторону, не потянула, не подняла... Платье лежало на ней почти как брошенное на стул - недвижимое,

не вызывая к себе никакого внимания. Она не чувствовала своего платья, и ПСИХОЛОГИЧЕСКИ на ней как бы не было вовсе одежды: она не имела к ней никакого, ни положительного, ни отрицательного, отношения. / *Василий Васильевич РОЗАНОВ (1856- 1919) - писатель, публицист, критик, религиозный мыслитель. /*

Прежде всего Дункан совершает РЕФОРМУ ТАНЦЕВАЛЬНОГО КОСТЮМА. Она его вовсе отрицает. "В каждом искусстве нагота есть самое высокое, - говорит она, - художник, скульптор и поэт служат ей; только танцовщик словно забыл о ней, а он-то и должен был больше всех думать о ней, потому что материалом его творчества является человеческое тело..."

ХОРЕОГРАФИЯ ЕСТЬ ПЛАСТИКА В ДВИЖЕНИИ, что она есть ожившая и вышедшая из своего величавого мраморного покоя скульптура... С точки зрения античных греков, безумно скрывать обнаженную красоту, которой приписывается божественное происхождение. И раз такая художница, как Дункан, признала это, то силою логического мышления она дошла до убеждения, что, танцуя, необходимо открыть тело. Когда обнажение совершается в силу логической необходимости, оно всегда производит целомудренное впечатление.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕСТЬ ПОСЛЕ РЕФОРМЫ КОСТЮМА ВТОРОЕ НОВОЕ СЛОВО ДУНКАН, ЕЕ ИНТЕРЕСНЕЙШЕЕ ОТКРЫТИЕ. Музыкальные мысли Глюка, Шуберта, Шопена и других великих звуковых мыслителей перелагаются танцовщицей в хореографические мысли, полные внешней пластики и внутренней красоты. В творчестве Дункан царит поэтическая сказка, безыскусственно просто и вместе с тем художественно ярко рассказанная строгими по форме позами и прекрасными по рисунку движениями, а музыка, на фоне которой Дункан творит свои танцы, сливается с пластикой, как бы претворяясь в нее. Это прекрасный дух (мелодия) в прекрасном теле (пластика).

...ее постоянный и неизменный успех объясняется гораздо логичнее не внешней новизною зрелища, а тем, что новые элементы, внесенные Дункан в хореографическое творчество, успели за последнее время проложить себе пути и укрепиться в сознании людей, заинтересованных пластическим искусством танцев. Горе, искажающее человеческое лицо и, следовательно, наносившее ущерб его красоте, вызывало жест укрывания его вуалью. Вот почему требования реалистического драматизма совершенно недопустимы в античной мимике, которая, в виде уступки естественной правде, скорее допускала на мгновенье условную МАСКУ гнева, горя и смеха, чем подлинное искажение

человеческого облика, носителя божественной красоты. И если вы примите во внимание это соображение, то вы согласитесь со мною, что Дункан органически восприняла дух античной мимики, в которой только СИМВОЛЫ человеческих эмоций. / **В.СВЕТЛОВ** /

...в быстрых темпах телодвижения поневоле ближе сливаются с музыкой; при мелких делениях такта хотя бы простое совпадение с первой сильной частью уже дает ритмическую повторяемость, которая сливается в одном общем удовлетворении и ухо и глаз. Если бы наши многочисленные "босоножки" это поняли, они постарались бы и в тихие темпы ввести РИТМИЧЕСКИЙ элемент вместо МИМИЧЕСКОГО, который их выводит из музыки и превращает танец в какое-то АКТЕСТВОВАНИЕ ВО ВРЕМЯ музыки, в своего рода пластическую мелодекламацию. / **Сергей Михайлович ВОЛКОНСКИЙ (1860-1937) - театральный деятель, художественный критик, прозаик.** /

...искусство, в чем бы оно ни выражалось, не знает вопроса нужности или ненужности. Танец появляется, когда душой человека овладевает экстаз, вообще всякое повышенное настроение, радость по разнообразным причинам и в разнообразнейших оттенках. Тогда в человеке рождается смутное стремление к воспарению, хочется лететь, вообще хоть немного да подняться над землей. Обратно, когда душой человека овладевает горе, он никнет к земле, он замирает, движения становятся скованными, человек весь неподвижность. Если архитектура - замершая музыка, то совершенно справедливо было бы уподобить и искусство Дункан музыке, принявшей живую пластическую форму. / **Эдуард Александрович СТАРК (1874- 1942) - искусствовед, критик.** /

Основная разница между так называемым "классическим" балетом и танцами Дункан та, что в первом все движения подсказываются исполнителям ТЕМ "ритмом", который "неподвижно схематизирован на нотной бумаге", иначе говоря, не ритмом, а МЕТРОМ, "математически точно определяющим рамки движения", и исполняются без проникновения исполнителей в душу музыки, без ЕЕ переживания, а в танцах Дункан - наоборот.

...в настоящее время мы постоянно видим, что движения танцоров даже не подчинены этому математическому метру музыки; мы видим часто полное неумение "сообразовывать свои движения с данными тактовыми размерами и комбинировать в движениях эти размеры", чему учит Далькроз. / **Федор Федорович КОМИССАРЖЕВСКИЙ (1882- 1954) - русский режиссер, теоретик театра, педагог.** /

## Заключение

Жизнь и творчество большой артистки - это, прежде всего - диалог со своей эпохой - с культурным контекстом конца XIX - первой трети XX вв. Творчество Дункан - это диалог разных культурных миров, соединенных как по вертикали (прошлое - настоящее - будущее), так и по горизонтали (Запад - Россия). Мы проследили, как переплелись в нем диалогические нити различных идеологических направлений, философских систем, с одной стороны, и с другой - между танцем и философией, танцем и идеологией.

Творчество Дункан - это яркое выражение диалога человека и природы, диалога миров - материального и духовного, чувственного и сверхчувственного. Это диалог духовного и телесного в человеке. Наиболее значительным было открытие Дункан новых форм: телесной выразительности. Она создала танец, уникальность которого заключалась в том, что человек предстал здесь в своей психофизиологической целостности - в единении тела и души. Она сделала свое тело максимально проницаемым для глубинных, трудноуловимых, не передаваемых языком других искусств, движений души. Ее танец, ее пластика - это всегда действие, соответствующее некоей духовной сути.

Танец для нее - не цель, но средство пересоздания мира и человека. Главная направленность ее творчества - облагородить мир красотой, смоделировать посредством танца целостную гармоничную личность, олицетворяющую физическое и духовное совершенство. Ее социально-эстетический проект воспитания нового «пластического» человека стал одной из грандиозных эстетических утопий XX в.

Культурное значение ее деятельности заключалось и в том, что она изменила отношение современников к танцу - как к танцу сценическому, так и к танцу как феномену культуры, культурной универсалии. Сценический танец стал восприниматься не как развлечение, а как серьезный вид искусства, способный наравне с другими откликаться на самые важные и актуальные запросы времени - эстетические, нравственные, идеологические, социальные и т.д. Танец предстал перед современниками как искусство, выражающее их переживания, владевшие ими чувства и умонастроения, он впервые обратился к новым современным темам и сюжетам. В творчестве Дункан танец впервые стал средством социальной и политической борьбы, (что почувствовали лидеры большевизма, использовавшие его в пропагандистских целях). Она привлекла к танцу внимание широкой общественности, сделала сценический танец демократическим искусством, доступным для широкого зрителя.

Велико значение Дункан и для самой хореографии. Она стала основоположницей модернистического направления, получившего название «танец модерн». В период упадка балетного искусства она противопоставила собственную неклассическую концепцию танца традиционализму, выродившемуся в оторванный от жизни академизм. Новые формы хореографической выразительности, предложенные ею, сделали ее искусство в высшей степени современным, выражающим дух времени. Дункан определила важнейшие тенденции ритмопластического самовыражения и общения. «Свободный танец» перерос рамки направления в хореографии, став явлением общекультурного значения. Стилистые изменения пластики тела в хореографии открывают новые духовные пространства.

Дункан «заразила» своей верой в «танец будущего» своих поклонников, из которых позже формировалось поколение первых исполнителей «свободного танца». Артистка всегда стремилась к научному, теоретическому обоснованию своих идей, будь то концепция танцевального движения или исследование социальной роли танца. Она была активным пропагандистом новой концепции танца. Она стала первой танцовщицей, выступавшей со своими теоретическими декларациями в печати, написавшей о танце книгу и выступавшей с публичными лекциями о своем искусстве. С ее появлением и другие представители хореографии стали уделять пристальное внимание теоретическим проблемам своего искусства.

Неотъемлемая часть творчества Дункан - русский период. Ее творческие искания оказались синхронны и созвучны тем глубоким культурно-духовным сдвигам, которые происходили в отечественной культуре, и потому творчество артистки вызвало такой сильный резонанс в сознании наиболее чутких творцов культуры, прежде всего русских символистов, для которых самыми важными проблемами были именно культуротворческие проблемы. Ее успех в России говорит о том, что в восприятии российской общественности Дункан всегда была выразителем некоей сущности своей эпохи. Все это обеспечило становление репутации Дункан как подлинного символа своей эпохи, человека, чей вклад в развитие как западноевропейской и американской, так и русской культуры, неоспорим.

Влияние Дункан на русскую культуру, на русский балет, ее роль в утверждении новых стандартов вкуса и эстетических норм очевидна. Она принадлежит к тем западным художникам, которые стали неотъемлемой частью духовной культуры России. Примечательно и то, что в числе таких художников хореографическое искусство представляет она одна. При этом следует учитывать, что это влияние было обоюдным. Атмосфера духовно-

творческих исканий российской интеллектуально-художественной элиты была важной "подпиткой" для деятельности артистки.