



МИР ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

THE WORLD OF ART: HISTORY, THEORY, METHODOLOGY

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ СТАТЬЯ
RESEARCH ARTICLE



ПОРТНОВА Татьяна Васильевна
доктор искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет
имени А. Н. Косыгина,
Москва, Российская Федерация
infotatiana-p@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4221-3923>



УДК/UDC [687.16:391.4]:7.032:792.83(73+4-011)"189/190"
ГРНТИ 18.49.09
ВАК 5.10.1.
<https://doi.org/10.36343/SB.2025.43.3.001>

Античный хитон в хореографическом наследии Айседоры Дункан: классический идеал и его сценическое воплощение

Аннотация. Исследование призвано выявить значение сценического костюма, античного хитона, в творчестве Айседоры Дункан, а также определить истоки и специфику формирования артистического облачения танцовщицы. Материалами послужили запечатлевшие А. Дункан фотографии, ее теоретические труды, мемуары и научные публикации, анализирующие наследие танцовщицы, произведения изобразительного искусства. Исследована ее философия свободного танца, рассмотрено практическое воплощение костюма, изучено влияние произведений античного искусства на его эволюцию, проанализированы интерпретации образа А. Дункан художниками-модернистами. Установлено, что ее костюм не являлся простым воспроизведением античных форм, а представлял собой творческий синтез, основанный на глубоком изучении античности и ориентации на новаторские тенденции начала XX в. Выявлено, что в рамках этой концепции хитон стал пластическим продолжением тела и визуальным воплощением новой концепции телесности, основанной на естественности и свободе.

Ключевые слова: Айседора Дункан, Раймонд Дункан, Чарльз Галле, хореографическое наследие, античный хитон, свободный танец, философия свободного танца, синтез искусств.

© Портнова Т. В., 2025

Введение. Актуальность исследования обусловлена устойчивым интересом к личности и творчеству Айседоры Дункан – американской танцовщицы, оказавшей значительное влияние на русский балет и отечественную культуру, а также способствовавшей утверждению новых стандартов вкуса и эстетических норм. В своих воззрениях на танец она подвергла критическому переосмыслению привычный сценический костюм, который считался неотъемлемой частью выступления. Философия, противопоставляющая искусственность классического балета свободному, природному движению, находит отклик в современных дискуссиях, посвященных проблемам телесности, естественности и реформе костюма как средства самовыражения, что делает новаторский подход А. Дункан чрезвычайно востребованным. Исследование синтеза искусств, который она воплотила через связь танца, костюма и изобразительного искусства, может явиться весьма актуальным и в контексте развития различных междисциплинарных практик.

Анализ существующей литературы показывает, что, несмотря на значительный интерес к личности А. Дункан, ее танцевальный костюм ранее не становился предметом специального искусствоведческого исследования. В работах, посвященных танцовщице, костюм упоминается лишь фрагментарно. Так, К. А. Добротворская в исследовании (1992), посвященном А. Дункан и театральной культуре эпохи модерна, рассматривает ее новаторство в общем контексте реформы танца, концентрируясь на проблемах естественности, выразительности и синтеза искусств, вместе с тем костюмный образ не выводится в данной работе на первый план [2]. Т. Н. Сидоркина в своей диссертации (2000) акцентирует внимание на том, что А. Дункан вывела танец за рамки балетной формы, превратив его в «диалогический текст», синтезирующий разные виды искусства, при этом исследовательница также не фокусирует внимание на детальном анализе хитона как значимого пластического компонента [7]. В более поздних работах, например в статье И. В. Дмитриевой и И. Б. Сироткиной (2022), основанной на мемуарах С. Рудневой, костюм упоминается в контексте воспоминаний и производимых им впечатле-

ний, что представляет ценность как источник, но лишено аналитического разбора [1].

Таким образом, в имеющихся исследованиях об А. Дункан рассматривается только ее танцевальное творчество, костюм же обсуждается поверхностно, без анализа его семантики, связи с конкретными памятниками античности, специфики его сценической функции: он в любом случае не становится основным предметом искусствоведческого анализа. Между тем изучение этого вопроса представляет большой интерес, поскольку представляется, что в постановочной хореографии А. Дункан, в частности в ее многочисленных номерах с использованием свободного хитона, своеобразно отразились не только вкусы и дух античной эпохи в целом, но и индивидуальная стилистика танца. Эта стилистика, синтезировавшая различные традиции, трансформировалась в новые формы, находящиеся на границе природы и человеческого тела. При этом мимолетное выразительное материальное присутствие одежды часто перетекало в нематериальное, ощущаемое на интуитивном уровне, пронизывая эстетику, культуру и историю того времени. Настоящее исследование призвано заполнить пробел, связанный со слабой представленностью в научной литературе исследований, посвященных анализу сценического костюма знаменитой американской танцовщицы.

Цель статьи – проанализировать в хореографическом творчестве Айседоры Дункан центральную роль античного хитона как неотъемлемого элемента ее философии свободного танца, а также выявить истоки и специфику формирования сценического костюма под влиянием античного искусства и новаторских тенденций первых десятилетий XX в.

Основными материалами для исследования синтеза пластики движения и танцевального костюма А. Дункан послужили запечатлевшие мгновения ее танца фотографии, графические наброски, представленные в различных альбомах, выставочных каталогах и музейных собраниях. Это, в частности, многочисленные фотографии, в том числе такие знаковые работы, как снимок Ф. Глейзера 1902 г. и фотография Э. Стайхена у Парфенона, которые отражают вариации

костюма и его взаимодействие с пластикой, а также позволяют проанализировать восприятие образа А. Дункан в художественной среде. Письменные источники были представлены теоретическими трудами и мемуарами самой А. Дункан [3] [4] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15], а также научными публикациями, содержащими критический анализ ее творчества [2] [5] [7] [16] [17].

Для достижения заявленной цели исследования необходимо в первую очередь проанализировать теоретические основы творчества А. Дункан, обратившись к ее собственным текстам. В них сформулирована философия свободного танца как выражение естественности и духовных импульсов, она противопоставлена искусственности классического балета и связанного с ним костюма. Затем следует перейти к рассмотрению античных источников творческого вдохновения А. Дункан: ставших прототипами для ее пластики и драпировок хитона памятников греческого искусства (скульптуры, вазописи, архитектуры), которые она целенаправленно изучала в музеях Европы. После этого целесообразно проследить практическое воплощение этих идей, исследуя ранние выступления в греческой тунике, процесс создания сценического костюма и роль в этом процессе брата танцовщицы – художника Раймонда Дункана. Далее логично перейти к интерпретации А. Дункан образов других эпох, в частности, на примере танца по мотивам «Примаверы» С. Боттичелли, воплотившего синтез античного идеала с художественными традициями Ренессанса. Завершает исследование анализ репрезентации костюма А. Дункан в творчестве художников-модернистов (О. Роден, Ж. Шадель и др.), что позволит охарактеризовать восприятие и воплощение новаторского сценического образа танцовщицы современным ей арт-сообществом.

Представляется, что данное исследование вносит определенный вклад в изучение эпохи модерна, в контексте индивидуального творчества конкретизируя такие яркие аспекты художественных поисков того времени, как синтез искусств и идею «возврата к истокам». Работа расширяет понимание процессов реформирования сценического костюма

и хореографии на рубеже XIX–XX вв., выявляя механизмы перехода от условности к естественности и телесной экспрессии. Представленные научные изыскания служат развитию таких междисциплинарных направлений, как история телесности и визуальная культура, поскольку отражают пути и способы визуальной репрезентации телесных практик и их значение для художественных новаций. Кроме того, анализ влияния сценического образа знаменитой танцовщицы, вдохновлявшего художников-модернистов, позволяет глубже понять механизмы взаимодействия и взаимовлияния различных видов искусства на рубеже XIX–XX вв., что является одной из важнейших проблем современного отечественного искусствознания.

В статье «Искусство танца» (1913) А. Дункан писала: «Для меня танец не только искусство, позволяющее человеческой душе выжить в движениях, но он еще и основа целой концепции жизни, более утонченной, более гармоничной, более естественной. <...> ...Все подчиняется этому верховному ритму, характерным признаком которого является струение. Ни в чем природа не совершает скачков; между всеми моментами и состояниями жизни существует последовательность, которую должна свято соблюдать в своем искусстве и танцовщица, иначе она превратится в неестественную, лишенную истинной красоты марионетку. Искать в природе наиболее прекрасные формы и находить движение, которое выявляет душу этим форм, – вот искусство танцовщицы» [3, с. 10].

Творчески одаренная А. Дункан воспринимала танец иначе, чем это было принято в ее эпоху. Она мыслила его выражением жизни, а не просто совокупностью гимнастических движений, ее отталкивала обычная балетная хореография, диктовавшая противостественные позиции и ограничивавшая свободное выражение эмоций. Хотя свидетельства подтверждают, что Дункан в детстве и юности занималась балетом, в зрелом творчестве она не только последовательно критиковала искусственность традиционной балетной системы и ее оторванность от природных законов, но и находила пластические

средства для демонстрации искажающего воздействия балетного костюма на человеческое тело. Художественный манифест танцовщицы ознаменовал окончательный разрыв современного танца с классическим балетом, отрицая устоявшиеся каноны телесности, костюма и движения.

Труды А. Дункан послужили теоретической основой для собственной концепции танцевального искусства, которую она разработала в конце XIX в. На облик ее сценического костюма оказали влияние несколько источников, среди которых основным стало изобразительное искусство античного мира, в котором танцовщица находила близкие ей природные константы.

Современники называли ее танец греческим, поскольку за основу для движений А. Дункан брала позы и жесты, запечатленные в скульптуре и вазописи античной эпохи. Древние греки считали человека «мерой всех вещей» и соответственно этому создавали одежду по принципу гармонии, что предопределило легкость и пропорциональность ее форм. Греческие актеры возносили руки к небу, перебрасывали с плеча на плечо свободные концы одеяния, окружали тело драпировками, но движения их были неспешны и полны достоинства, как и сама форма сложенной в пластичные складки одежды. Танцовщица прониклась античным культом тела, обретя в нем потерянную за два тысячелетия естественную выразительность. По справедливому замечанию К. А. Добротворской: «Вертикальности» классического танца, которую Волынский считал символом устремленности духа ввысь, Дункан противопоставила «горизонталь» земной жизни; танцу на пуантах – опору на босую ступню. Ее восхваляли за «реабилитацию тела», за восстановленную связь с землей, за открытие бога в человеке» [2, с. 8]. Техника классического балета, создающего «идеальное тело», обладающее гибкостью, выворотностью, стройностью, высокой скоростью и точностью исполнения движений, дополняемая подчеркивающим концепцию идеальности костюмом, состоящим из обтягивающего лифа и невесомой газовой юбки и пуант, у А. Дункан нивелируется, заменяется естественным движением, не ломающим био-

механику тела, а подчеркивающим его природную суть. Танцовщица была убеждена, что все движения должны оцениваться с точки зрения чистоты и естественности, слепое следование традициям бессмысленно.

А. Дункан использовала сценическое пространство для создания разнообразных пластических фигур в положении стоя, сидя и лежа. Эмоциональную выразительность ее движений передавал не только танец босиком, отсылавший к древним обычаям, но и греческий хитон из тюля или полупрозрачной ткани, обнажавший части тела. Техника исполнения не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица умела передавать тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием.

Еще греческий философ Аристотель приравнивал танец к поэзии, утверждая, что благодаря телодвижениям танцоры в определенном ритме могут передавать манеры, страсти и действия. А. Дункан высоко ценила древнегреческую культуру, считая ее эталоном, внимательно изучала скульптуру и вазовую живопись. Вдохновленная античным искусством, она указывала на последовательную динамическую ритмику, свойственную его произведениям: «Но в мудром знании, что ни одно движение не будет правдивым, если оно не вызывает в нас представления о следующих за ним движениях, скульптор представил Гермеса так, что стопа его как будто покоится на ветрах, и этим он вызывает у зрителя впечатление вечно сущих движений. Всякую позу, всякое выражение я могла бы взять для примера. Среди тысяч фигур, изображенных на греческих вазах и скульптурах, вы не найдете ни одной, движение которой не вызывало бы неизбежно следующего. Греки были необыкновенными наблюдателями природы, в которой все выражает бесконечное, все нарастающее развитие – развитие, не имеющее ни конца, ни остановок. Такие движения всегда будут зависеть от порождающего их тела и должны будут вполне ему соответствовать» [3, с. 9]

А. Дункан особо выделяла непрерывность танцевального движения, вместе с развивающееся одеждой рождающую волнистую



Рис. 1. Слева направо: Кариатиды, оригинал. 420–406 гг. до н. э. Храм Эрехтейон, Афинский акрополь, Греция; Поэний. «Ника», оригинал. Ок. 240 г. до н.э. Археологический музей, Олимпия, Греция; Леохар. «Диана Версальская», римская копия. Ок. 350 г. до н.э. Лувр, Франция

Fig. 1. Left to right: Caryatids, original. 420–406 BCE. Temple of the Erechtheion, Athenian Acropolis, Greece; Paionios. *Nike*, original. C. 240 BCE. Archaeological Museum, Olympia, Greece; Leochares. *Diana of Versailles*, Roman copy. C. 350 BCE. Louvre Museum, France

линию как основной пластический мотив: «Существуют документы, в которых две красоты запечатлены в совершенном состоянии – идеальная красота человеческой формы и идеальная красота движения; это собранные в музеях древнегреческие вазы. Среди тысяч и тысяч фигур, которые я изучала на этих вазах, я всегда находила волнистую линию в качестве отправной точки. Каждое движение, даже в состоянии покоя, содержит в себе качество плодородия, обладает силой породить другое движение»¹. [12, с. 90–91]. Танцовщиц-новаторов привлекали как отдельные произведения, так и запечатленные в изобразительных источниках фрагменты античного танца, в которых она видела непревзойденные образцы пластики движения и бесконечное разнообразие вариаций хитона (Рис. 1).

Уже самые ранние сценические опыты молодой танцовщицы были связаны с попытками творческого осмысления античного образа и соответствующего ему костюма. Свой первый самостоятельный номер А. Дункан создала для представления в жанре варьете, которое состоялось в саду на крыше чикагско-

го «Масонского храма» (Masonic Temple). Это событие оказалось настолько значимым для локальной истории, что даже стало отправной точкой статьи о хореографическом искусстве модерна и постмодерна в «Энциклопедии Чикаго»: «Современный танец проник в Чикаго в один из июньских вечеров 1895 года, когда юная Айседора Дункан, анонсированная как «Калифорнийский Фавн», грациозно порхала по сцене под «Весеннюю песню» Мендельсона» [18]. Образ Фавна, древнеримского божества, олицетворяющего первозданную природу, был напрямую связан с античными корнями вдохновения А. Дункан, которое она черпала в греческом и римском искусстве.

Интерес танцовщицы к изучению древнегреческого искусства усилился, после того как в 1899 г. она отправилась в Европу и посвятила себя совершенствованию танцевального словаря с помощью классических источников. Этот опыт во многом определил многообразие творческой палитры, свойственное А. Дункан как провозвестнице нового искусства, на что, в частности, указывает Т. Н. Сидоркина: «В творчестве Дункан танец покинул границы балетной формы и обрел статус диалогического текста, свободного для интерпретации,

¹ Здесь и далее перевод наш. – Примеч. авт.



Рис. 2. Скопас. «Менада» («Танцующая вакханка»), оригинал. IV век до н. э. Дрезденская картинная галерея, Германия

Fig. 2. Skopas. *Maenad (Dancing Bacchant)*, original. 4th century BCE. Gemäldegalerie Alte Meister (Dresden Art Gallery), Germany

ми движениями, словно переводя их на язык пластики. «Танцующая вакханка» Скопаса как нельзя лучше передает необыкновенную выразительность кругового движения, в котором моделировка облегающего складками хитона и полуобнаженной фигуры воплощает сам дух архаической древности (Рис. 2).

Удивительная энергия и организаторские способности всегда отличали Айседору.

Так, во время посещения Греции она нашла возможность инициировать строительство учебного центра для занятий танцем. Характеризуя процесс обучения юных воспитанниц своей школы свободного танца, А. Дункан писала: «Более того, их часто водят в музеи, и с помощью пояснений они очень быстро постигают благородство египетской, греческой или современной скульптуры. Неизменно, по возвращении в школу, они пытаются воссоздать различные движения скульптурных фигур и часто находят в этом нечто прекрасное» [11, р. 118]. В основе педагогического метода А. Дункан лежала глубокая убежденность в том, что «танец и скульптура – искусства, связанные наиболее тесным образом, и основа для обоих едина – это Природа. Как скульптор, так и танцор должны искать в Природе прекраснейшие формы и те движения, что неизбежно выражают дух этих форм. Потому обучение скульптуре и танцу должно идти рука об руку» [14, р. 72]. (Рис. 3)

Испытывавшая особую любовь к Греции А. Дункан воспевала красоту античных архитектур: «Всякий, кому довелось, достигнув подножия Акрополя, восходить благоговеющей поступью к Парфенону и, наконец, пред-

обладающего всем разнообразием выразительных средств, синтезированных из других видов искусства» [7, с. 112].

В создании образов сценических костюмов определенную роль сыграл старший брат танцовщицы Раймонд Дункан (1874–1966), который так же был весьма одаренным человеком, объединяя в себе таланты танцовщика, поэта, философа и художника по текстилю. Как и Айседора, Раймонд проявлял интерес к древнегреческой культуре и искусству, он сопровождал сестру в поездке по Европе: «Вместе они посетили множество европейских музеев, где брат и сестра сосредоточились на изучении вазописи, статуй и барельефов. Раймонд создавал эскизы, в то время как Айседора стремилась выявить и воссоздать гармонию и ритм движений, присущие античным представлениям о теле, чтобы в дальнейшем преобразовать греческий дискурс в собственную теорию современного танца» [17, р. 13].

А. Дункан посетила античные собрания многих художественных музеев: Британского национального музея, Лувра, музеев Италии. Рассматривая античные статуи, танцовщица сопоставляла зафиксированные в скульптуре позы и ракурсы с возможными танцевальными

стать перед этим памятником единственной в мире бессмертной Красоты, ощутить вознесение души к сей величественной форме, осознать, что он достиг того тайного средоточия, откуда широкими кругами распространяются все знание и вся Красота, – и что он прикоснулся к самой сердцевине и истоку этой красоты; всякий, кто, подняв глаза на ритмическую череду дорических колонн, почувствовал, как “форма” в ее самом прекрасном и благородном смысле воплощает высшее стремление духа к форме, – тот поймет, к чему я стремлюсь в своем первом танце сегодня вечером. Это моя попытка выразить чувство человеческого тела в его отношении к дорической колонне» [13, р. 64]. Продолжая описание своего творческого прозрения, выдающаяся танцовщица детализирует этот момент слияния с архитектурным образом: «Эти колонны, кажущиеся такими прямыми и недвижимыми, на самом деле вовсе не прямые – каждая из них мягко изгибается от основания к вершине, каждая пребывает в текучем движении, никогда не застывая, и движение каждой пребывает в гармонии с остальными. И когда я это осознала, мои руки медленно вознеслись к Храму, а я склонилась вперед – и тогда я поняла, что обрела свой танец, и это была Молитва» [13, р. 65].

Открывшееся в этом хореографическом откровении стремление к творческому переосмыслению античного наследия, а не к его буквальному воспроизведению, получило закономерное продолжение в подходе Дункан к сценическому костюму. Художница сознательно отказалась от буквального воспроизведения греческого костюма, характерного для традиций исторического Возрождения,



Рис. 3. «Айседора Дункан в греческой тунике» (фото). 1903–1904 гг., Эльвира Штудио (Elvira Studio), Мюнхен, Германия

Fig. 3. *Isadora Duncan in a Greek Tunic* (photograph). 1903–1904. Elvira Studio, Munich, Germany

создав сложный синтез элементов различных культур. На знаменитой фотографии Э. Стайхена танцовщица в триумфальной позе запечатлена у Парфенона в облачении, сочетающем греческие и римские компоненты: гиматий, наброшенный на одно плечо, носили поверх широкой одежды, имеющей аналогии в римском и ближневосточном костюме (Рис. 4). Поскольку воссоздание многих древнегреческих костюмных форм требовало специальной плиссировочной системы, танцевальный костюм был дополнительно усовершенствован с помощью техники водяного отпаривания [19].

А. Дункан часто черпала хореографические образы из литературных произведений, живописных полотен и музыкальных композиций. Эти короткие танцевальные номера она обозначала как программу «Dance I-Dills». В рамках данного жанра ею был представлен сольный концерт по мотивам картины С. Боттичелли «Примавера», воплотивший на сцене несколько персонажей полотна как олицетворение любви, весны и продолжения жизни. Вспоминая о зарождении этого замысла, А. Дункан писала: «Идея впервые посетила меня, когда я еще маленькой девочкой всматривалась в репродукцию “Весны” Боттичелли, ви-



Рис. 4. Э. Стайхен. «Айседора Дункан у входа в Парфенон» (фото). 1921 г., Музей современного искусства, Нью-Йорк, США
 Fig. 4. Edward Steichen. *Isadora Duncan at the Portal of the Parthenon* (photograph). 1921. Museum of Modern Art, New York, USA

севшую над нашим книжным шкафом. Мне открылось, сколько дивного движения заключено в той картине и как каждая фигура через это движение рассказывала историю своей новой жизни. А потом, когда мать играла “Весеннюю песню” Мендельсона, словно по веянию нежного ветра, начинали колыхаться маргаритки в траве, и фигуры на картине приходили в движение, и Три Грации сплетали свои руки...» [10, р. 128–129].

Костюм, использовавшийся в этом концерте, явно был вдохновлен образом Флоры – богини Весны, являющейся главным композиционным и смысловым центром на картине, его также можно увидеть на фотографиях, сделанных братом А. Дункан. Танцовщица изображена в длинном драпированном платье с несколькими слоями тонкой марлевой ткани, украшенной растительным орнаментом, а ее голова и верхняя часть туловища переплетены нитями из цветов роз. По сообщению лондонской «Таймс» (1900), весь спектакль

представлял собой сцену, «которая могла произойти в Древней Греции» (цит. по [8, р. 3]).

Русский религиозный мыслитель, писатель и публицист В. В. Розанов на основе личных впечатлений описывал выступление А. Дункан, состоявшееся в 1909 г. на сцене Малого театра, обращая непосредственное внимание на ее костюм: «Некоторые танцы она вела в хитоне, другие, – в пеплосе. Это – длинное, почти до земли, очень широкое одеяние, хотя тоже из тончайшей материи, – во всем, как у древних... <...> Итак, она ни разу не взяла кончиками пальцев хотя бы которую-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 психологически¹ на ней как бы не было вовсе одежды: она не имела к ней никакого, ни положительного, ни отрицательного, отношения» [6, с. 251].

¹ Курсив В. В. Розанова. – Примеч. авт.

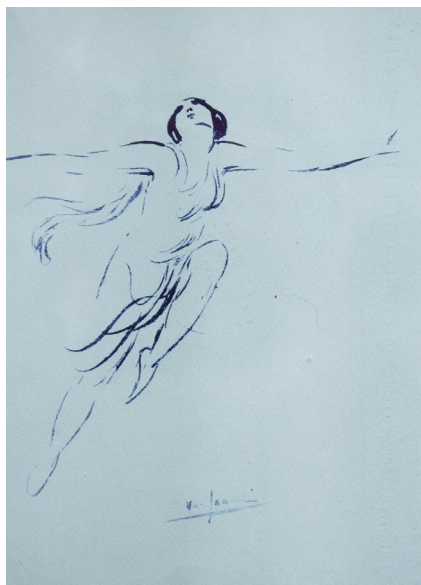
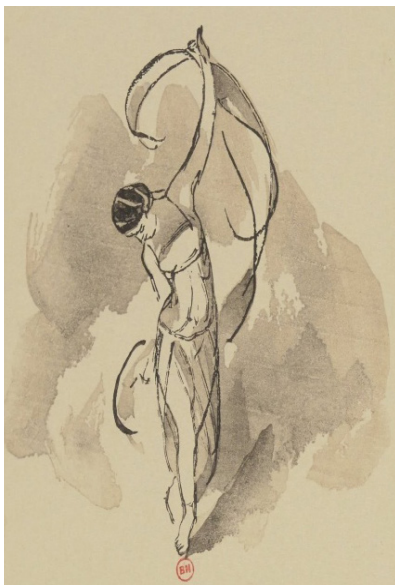


Рис. 5. Слева направо: Ж. Шадель. «Айседора Дункан». 1937 г., отдел гравюр и фотографий Национальной библиотеки, Париж, Франция; В. Д. Перрине. «Айседора Дункан в греческом танце». 1915 г., коллекция Джанеи Роуз Лин (Мак-Али) (Janaea Rose Lyn (McAlee)), Феникс, Аризона, США; О. Роден. «Айседора Дункан». Музей Крёллер-Мюллер, Де-Хорге-Велюве, Нидерланды

Fig. 5. Left to right: Jules Chadel. *Isadora Duncan*. 1937. Department of Prints and Photography, National Library of France, Paris, France; Van Deering Perrine. *Isadora Duncan in a Greek Dance*. 1915. Collection of Janaea Rose Lyn (McAlee), Phoenix, Arizona, USA; Auguste Rodin. *Isadora Duncan*. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands

Характерные особенности античного костюма А. Дункан отражены в творчестве многих художников (Э. А. Бурдель, О. Роден, Х. Клара-и-Айтс, Ж. Гранжуан, А. Дюнуайе де Сегонзак, А. Вальковиц, Ж. Шадель, Ф. А. фон Каульбах, Р. Ваутерс и др.), наблюдавших ее выступления, в которых динамика движений дополнялась развивающимися драпировками одежд, органично окружавшими ее фигуру и следовавшими за пластикой движений танцовщицы. В поздний период творчества одним из наиболее популярных номеров А. Дункан стал «Танец с шарфом» (Рис. 5).

Свое впечатление о контактах с художниками оставила сама А. Дункан в книге «Танец будущего. Моя жизнь»: «...в Париже открылась Всемирная выставка 1900 года (Всемирная выставка в Париже в 1900 г. привлекла 48 миллионов посетителей), и, к моей великой радости, но к неудовольствию Раймонда, однажды утром в нашей студии на Рю Гайете появился Чарлз Галле. Он приехал на выставку, и я стала его постоянной спутницей. Более восхитительного и умного гида трудно было себе представить. Целый день мы бродили по павильонам, а вечером обедали на Эйфелевой башне. Я часто уставала, но чувствовала

себя вполне счастливой, ибо обожала Париж и обожала Чарлза Галле. По воскресеньям мы садились в поезд и уезжали за город, блуждали по садам Версаля либо по Сен-Жерменскому лесу. Я танцевала перед Галле в лесу, а он делал с меня наброски» [4, с. 67].

Особенно ценил хореографическую пластику А. Дункан французский скульптор О. Роден. В Лувре он ходил за ней по музейным залам, когда А. Дункан, рассматривая экспонаты, сравнивала себя с древнегреческими статуями. Он был в числе немногих, кто действительно увидел в ней форму чистого искусства. Во время одной из встреч танцовщица выступала для О. Родена не на театральной сцене, а на частном вечере в небольшом парижском салоне между статуэтками и набросками. Позже скульптор создал несколько графических и скульптурных эскизов, вдохновленных А. Дункан, и называл ее своей «танцующей музой». Образ танцующей Айседоры Дункан был запечатлен в графике многих художников, работы которых, выполненные карандашом, акварелью и пастелью, не раз появлялись в каталогах Sotheby's, тематических альбомах и экспонировались на выставках по всему миру (Рис. 6).

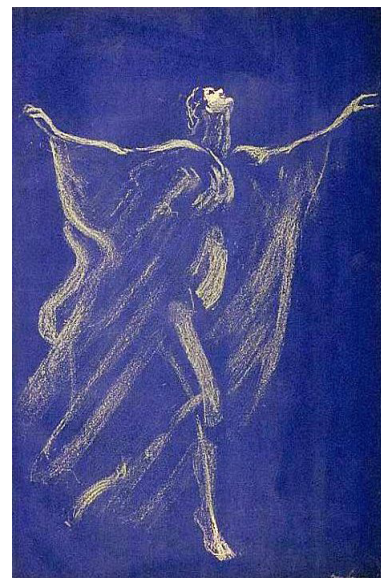
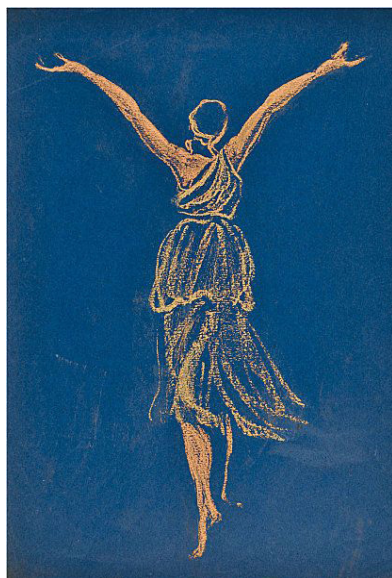


Рис. 6. Ж. Гранжуан. Пастельные зарисовки танца А. Дункан на тонированной бумаге. 1912 г., музей А. Бурделя, Париж, Франция

Fig. 6. J. Grandjouan. Pastel Sketches on Colored Papers of Isadora Duncan's Dance. 1912. Musée Bourdelle, Paris, France

Обнаженное тело, о котором А. Дункан часто упоминала в своих произведениях, на самом деле не является полностью обнаженным, но обладает способностью раскрывать свою нравственную, благородную форму, будучи при этом покрытым сдержанной вуалью в духе греческой скульптуры [15, р. 456]. Для А. Дункан именно скрытие тела под одеждой казалось неприемлемым, а само тело мыслилось храмом искусства.

В конце XIX в., пребывая в Великобритании; А. Дункан увлеклась идейным направлением эстетизма, пропагандируемым прогрессивной культурной элитой Лондона. Там она нашла поддержку своего искусства среди ее интеллектуалов. Воодушевленная их энтузиазмом в отношении социальных реформ, А. Дункан познакомилась с искусством прерафаэлитов благодаря своей дружбе с Ч. Галле – основателем и одним из первых директоров Новой галереи «Гросвенор» в Лондоне. Одежда, которую носили участники эстетического движения – художники, писатели, меценаты и зрители, – представляла собой социально мотивированную практику, утверждавшую новые стандарты здоровья, морали и красоты, созвучные идеям реформы костюма. Сценические одеяния А. Дункан отчасти берут свое начало в искусстве и культуре прерафаэлитов, а также в изображенных на картинах художни-

ков платьях женских образов, воплощая тем самым исторические отсылки к классическим и средневековым моделям (Рис. 7). Новая эстетика одежды способствовала формированию художественной индивидуальной и групповой идентичности и в дальнейшем была распространена компанией Liberty, чьи проекты сыграли важную роль в создании внешнего облика А. Дункан.

Как отмечают историки, А. Дункан интересовалась творчеством авангардных дизайнеров, но визуальные свидетельства подтверждают сохранение танцовщицей верности личному стилю в одежде с характерным для него обращением к историческим реминисценциям.

Таким образом, можно утверждать, что сценические костюмы А. Дункан обладали сложной двойной темпоральностью, которая в контексте моды XIX в. сближала их с эстетической одеждой. Ее платья воплощали диалог между хореографическим видением, трактуемым как эстетический феномен, и социально ориентированными программами, утверждавшими ценность индивидуализированных естественных движений. Этот диалог сопровождался решительным разрывом с господствовавшими культурными нормами и ограниченными представлениями об одежде. Одновременно, акцентируя значимость тела

и телесности, А. Дункан «использовала противоположные коды, которые вызывали в памяти культурные системы прошлого в качестве идеальной модели, способной подчеркнуть вечность движения тела и сопутствующую универсальность форм искусства создания костюма» [5, с. 94].

* * *

Заключение. Научная новизна проведенного исследования заключается в том, что сценический костюм Айседоры Дункан впервые выделен в качестве самостоятельного объекта искусствоведческого анализа. В рамках данного подхода был исследован разработанный танцовщицей метод художественного восприятия, который характеризуется интертекстуальностью и заключается в «переводе» образов классического изобразительного искусства на язык хореографии.

На рубеже XIX–XX вв. произошли серьезные изменения как в танцевальном репертуаре, так и в эстетике балетного костюма. Этот период ознаменовался переходом от классиче-

ского русского балета к более модернистским и экспериментальным формам, что отразилось и на костюмах артистов. Они выполняли не просто функциональное предназначение, а стали средством самовыражения и важным аспектом сценической концепции.

Центральная роль костюма, античного хитона, в хореографическом творчестве Айседоры Дункан заключалась в том, что он являлся неотъемлемым элементом ее философии свободного танца. Хитон не был просто сценической одеждой, а функционировал как пластическое продолжение тела, усиливающее выразительность естественного движения и подчеркивающее его связь с природными ритмами. Костюм в творчестве танцовщицы стал материальным воплощением протеста против искусственности и условностей классического балета. Именно сценический костюм визуализировал новую концепцию телесности, основанную на свободе и естественности. Новшество в балетных костюмах началось со стремления создать более свобод-



Рис.7. Слева направо: Дж. У. Уотерхаус. «Северный ветер» (Борей). 1903 г., частное собрание; Д. Г. Россетти. «Римская вдова (Dis Manibus)». 1874 г., художественный музей Понсе, Понсе, Пуэрто-Рико, США

Fig. 7. Left to right: John William Waterhouse. *Boreas*. 1903. Private collection; Dante Gabriel Rossetti. *A Roman Widow (Dis Manibus)*. 1874. Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico, USA

ный и динамичный образ, соответствующий актуальным художественным направлениям.

Истоки формирования специфики костюма А. Дункан напрямую связаны с влиянием античного искусства. Танцовщица целенаправленно изучала греческую скульптуру, вазопись и архитектуру в музеях Европы, занимаясь не только пластическими позы, но и принципы драпировки одежды, которые отражали античный идеал гармонии тела и духа. Однако ее подход не сводился к буквальной, воспроизводящей реконструкции. Под влиянием новаторских тенденций первых десятилетий XX в., в частности эстетики модерна и идей реформы костюма, А. Дункан создала синтезированный образ. Она творчески переосмыслила античный прототип, усовершенствовав конструкцию хитона с помощью доступных в тот период технологий (например, техники водяного отпаривания). Костюм А. Дункан был обогащен элементами, навеянными искусством Ре-

нессанса и эстетикой движения прерафаэлитов. Художественный образ ее танца в греческом хитоне остался запечатленным на многочисленных изображениях художников начала XX в., выполненных в разных манерах и техниках, но всегда передающих эффекты свободного движения. Таким образом, специфика костюма А. Дункан заключается в уникальном синтезе глубокого изучения античных памятников с современными ей художественными поисками, что позволило хитону стать важнейшим компонентом ее новаторского сценического образа, активно воспринятого и запечатленного художниками-модернистами.

Выбранный нами аспект разработки темы имеет широкий потенциал для дальнейших исследований в формате интегративного изучения танца и пластических искусств, художественного взаимодействия компонентов сценического образа в едином зрительном восприятии.

Tatiana V. PORTNOVA

Dr. Sci. (Visual, Decorative and Applied Arts, and Architecture), Docent,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
Moscow, Russian Federation
infotatiana-p@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4221-3923>

The Ancient Chiton in the Choreographic Heritage of Isadora Duncan: The Classical Ideal and Its Stage Embodiment

Abstract. The aim of this article is to analyze the central role of stage costume, specifically the ancient chiton, in the choreographic work of Isadora Duncan, defining it as a fundamental element of her free dance philosophy. The research seeks to identify the origins and specific formation of this costume under the influence of ancient art and the innovative trends of the early decades of the 20th century. The materials used include photographs, graphic sketches, and artworks capturing Duncan's performances, drawn from albums, exhibition catalogs, and museum collections. These are supplemented by written sources, such as Duncan's own theoretical works and memoirs, as well as critical publications about her legacy. The methodological approach is based on art-historical analysis, integrating the methods of iconographic study of visual materials with comparative and historical-cultural analysis of written sources. This allows for a comprehensive examination of the costume not as an isolated artifact, but within the context of Duncan's dance philosophy and its contemporary reception. The research process begins with an analysis of the theoretical foundations of Duncan's work, drawn from her texts, which formulate the principles of "free dance" as an expression of naturalness and spiritual impulse. The next stage involves identifying the ancient sources of her inspiration, studying Greek sculpture, vase painting, and architecture that served as prototypes for her movements and drapery. The research then moves to the practical embodiment of these ideas, examining early performances and the evolution of

the stage costume, including the role of her brother, Raymond Duncan. Subsequently, the interpretation of other artistic epochs in the dancer's work is explored, using the example of the dance based on Botticelli's Primavera, which synthesizes the antique ideal with Renaissance traditions. The final stage analyzes the reception and representation of Duncan's costume in the work of modernist artists, characterizing the perception of her innovative stage image by the art community of the time. It is established that Duncan's costume was not a literal reconstruction, but represented a creative synthesis. It uniquely combined a profound study of ancient artifacts with the artistic quests of its own time, including the aesthetics of Art Nouveau and ideas of dress reform. The chiton functioned as a plastic extension of the body, visually embodying a new concept of physicality based on freedom and naturalness, and became the most important component of her revolutionary stage image, widely captured and interpreted by modernist artists.

Keywords: Isadora Duncan, Raymond Duncan, Charles Halle, choreographic heritage, ancient chiton, free dance, philosophy of free dance, synthesis of arts.

Литература:

1. Дмитриева И. В., Сироткина И. Б. Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой // Вопросы театра. 2022. № 1–2. С. 77–84.
2. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис... канд. искусствоведения. СПб., 1992. 17 с.
3. Дункан А. Искусство танца: выдержки / пер. с англ. А. Панов; предисл. О. Труль. СПб.: Дункан-Центр, 2016. 114 с.
4. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь // Айседора Дункан / Сост. и ред. С. П. Снежко; Вступ. ст. и коммент. Н. К. Ончуровой. Киев: Мистецтво, 1989. С. 17–215.
5. Портнова Т. В. Сложение и эволюция балетного костюма в контексте развития мировой хореографической культуры от XVII в. до современности: монография. М.: Научная библиотека, 2024. 172 с.
6. Розанов В. В. Танцы невинности (Айседора Дункан) // Розанов В. В. Среди художников. СПб.: Тип. Т-ва А. С. Суворина, 1914. С. 240–261.
7. Сидоркина Т. Н. Творческая личность Айседоры Дункан в культурном контексте конца XIX – первой трети XX века: дис... канд. культурологии. Саранск, 2000. 138 с.
8. Duncan I. Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance. New York, New York Public Library, 1958. 15 p.
9. Duncan I. Dance of the Future // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre Arts, 1928. P. 54–64.
10. Duncan I. Fragments and Thoughts // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre Arts Inc., 1928. P. 128–144.
11. Duncan I. Reflections, after Moscow // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre Arts Inc., 1928. P. 116–120.
12. Duncan I. Terpsichore // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre arts, 1928. P. 90–91.
13. Duncan I. The Parthenon // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre Arts Inc., 1928. P. 64–65.
14. Duncan I. What Dancing Should Be // Duncan I. The Art of the Dance. New York: Theatre Arts Inc., 1928. P. 71–73.

References:

1. Dmitrieva, I.V. & Sirotkina, I.B. (2022) Aysedora Duncan v vospominaniyakh Stefanidy Rudnevoy [Isadora Duncan in the Memoirs of Stefanida Rudneva]. *Voprosy teatra*. 1–2. pp. 77–84.
2. Dobrotvorskaya, K.A. (1992) *Aysedora Duncan i teatral'naya kul'tura epokhi moderna* [Isadora Duncan and the Theatre Culture of the Art Nouveau Era]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg. 17 p.
3. Duncan, A. (2016) *Iskusstvo tantsa: vyderzhki* [The Art of the Dance: Excerpts]. Translated from English. Saint Petersburg: Duncan-Tsentr. 114 p.
4. Duncan, A. (1989) *Tanets budushchego. Moya zhizn'* [The Dance of the Future. My Life]. In: *Aysedora Duncan* [Isadora Duncan]. Kiev: Mistetstvo. pp. 17–215.
5. Portnova, T.V. (2024) *Slozhenie i evolyutsiya baletnogo kostyuma v kontekste razvitiya mirovoy khoreograficheskoy kul'tury ot XVII v. do sovremennosti* [Formation and Evolution of the Ballet Costume in the Context of the Development of World Choreographic Culture from the 17th Century to the Present]. Moscow: Nauchnaya biblioteka. 172 p.
6. Rozanov, V.V. (1914) *Tantsy nevinosti* (Aysedora Duncan) [Dances of Innocence (Isadora Duncan)]. In: *Sredi khudozhnikov* [Among Artists]. Saint Petersburg: Tip. T-va A.S. Suvorina. pp. 240–261.
7. Sidorkina, T.N. (2000) *Tvorcheskaya lichnost' Ayse-dory Duncan v kul'turnom kontekste kontsa XIX – pervoy tre-ti XX veka* [The Creative Personality of Isadora Duncan in the Cultural Context of the Late 19th – First Third of the 20th Century]. Cultural Studies Cand. Diss. Saransk. 138 p.
8. Duncan, I. (1958) *Isadora Duncan: Pioneer in the Art of Dance*. New York: New York Public Library. 15 p.
9. Duncan, I. (1928) *Dance of the Future*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts. pp. 54–64.
10. Duncan, I. (1928) *Fragments and Thoughts*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Inc. pp. 128–144.
11. Duncan, I. (1928) *Reflections, after Moscow*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Inc. pp. 116–120.
12. Duncan, I. (1928) *Terpsichore*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts. pp. 90–91.
13. Duncan, I. (1928) *The Parthenon*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Inc. pp. 64–65.
14. Duncan, I. (1928) *What Dancing Should Be*. In: *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Inc. pp. 71–73.

15. International Encyclopedia of Dance / ed. by S. J. Cohen. New York : Oxford University Press, 1998. Vol. 2. P. 453–457

16. Manning S. A.: Duncan, Isadora // International Encyclopedia of Dance: in 6 vols / Found. ed. S. J. Cohen. New York, Oxford: Oxford university press, 1998. vol. 2. P 451–458.

17. Mihalić A. Liberating the Natural Movement: Dance and Dress Reform in the Self-Expression of Isadora Duncan (1877–1927) // The Journal of Dress History. Vol. 3. №. 3. 2019. P. 7–36.

18. Moore N. G. Modern and Postmodern Dance [Electronic Resource] // Encyclopedia of Chicago. URL: <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/833.html> (date of access: 18.05.2025)

19. Showmanship and History: An Interview with Harold Koda [Electronic Resource] // Facion Projects. URL: <https://www.fashionprojects.org/blog/interview-with-harold-koda> (date of access: 18.05.2025).

15. Cohen, S.J. (ed.) (1998) *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 2. New York: Oxford University Press. pp. 453–457.

16. Manning, S.A. (1998) Duncan, Isadora. In: Cohen, S.J. (ed.) *International Encyclopedia of Dance: in 6 vols*. Vol. 2. New York, Oxford: Oxford University Press. pp. 451–458.

17. Mihalić, A. (2019) Liberating the Natural Movement: Dance and Dress Reform in the Self-Expression of Isadora Duncan (1877–1927). *The Journal of Dress History*. 3 (3). pp. 7–36.

18. Moore, N.G. (2025) Modern and Postmodern Dance. *Encyclopedia of Chicago*. [Online] Available from: <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/833.html> (Accessed: 18.05.2025).

19. Fashion Projects. (2025) Showmanship and History: An Interview with Harold Koda. [Online] Available from: <https://www.fashionprojects.org/blog/interview-with-harold-koda> (Accessed: 18.05.2025).

Потенциальный конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

Disclosure

The author declares no conflict of interest

Доступность данных и материалов

Данные, использованные и/или проанализированные в ходе данного исследования, можно получить у автора по обоснованному запросу

Data availability statement

Data used and/or analysed during this study can be obtained from the author on a reasonable request

Ссылка для цитирования (ГОСТ Р 7.0.5-2008):

Портнова Т. В. Античный хитон в хореографическом наследии Айседоры Дункан: классический идеал и его сценическое воплощение // Наследие веков. 2025. № 3. С. 13–26. DOI: 10.36343/SB.2025.43.3.001

For citation:

Portnova, T.V. (2025) The Ancient Chiton in the Choreographic Heritage of Isadora Duncan: The Classical Ideal and Its Stage Embodiment. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 3. pp. 13–26. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2025.43.3.001

Поступила в редакцию / The article was submitted 09.06.2025

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 20.08.2025

Принята к публикации / Accepted for publication 03.09.2025

Опубликована / Published 30.09.2025