

В.Б. ХОЛОПОВ

# ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТЕОРИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТАНЦА В ТРУДАХ А.Я. ЛЕВИНСОНА

---

---

**Виталий Борисович Холопов,**

Национальный исследовательский Мордовский  
государственный университет им. Н.П. Огарева,  
кафедра театрального искусства,  
преподаватель, аспирант  
Большевицкая ул., д. 68, Саранск, Республика Мордовия,  
430005, Россия

E-mail: saumon@inbox.ru

---

---

*критиком В. Светловым, равно как и критику в адрес  
приверженцев системы Ж.Э. Далькроза.*

**Ключевые слова:** модернизм, символизм, метафизика, выразительность, хореография, абстракция, апперцепция, спонтанность.

**Для цитирования:** Холопов В.Б. Основные элементы теории выразительности танца в трудах А.Я. Левинсона // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 606–611.

**Реферат.** *Статья рассматривает некоторые аспекты развития балетоведческой мысли рубежа XIX–XX веков. Основой для анализа служат во многом созвучные концепциям С. Малларме и П. Валери работы А.Я. Левинсона и А.Л. Волынского. Позиции этих отечественных теоретиков отличает общность взглядов на систему танцевальной выразительности и природу хореографического языка. Левинсон и Волынский ушли от традиционной системы описания танца и перевели свой анализ в феноменологическую плоскость, на абстрактный уровень. Выражение внутреннего через внешнюю форму в их трактовке достигается через дематериализацию тела исполнителя, освобождение от инструментария. Спонтанность выражения становится средством визуализации внутреннего движения и ритма в той внутренней пространственно-временной плоскости, на уровне которой зарождается абстрактная форма. Благодаря такому подходу танец рассматривается как феномен, подчиняющийся своим особым законам, обладающий внутренним ритмом и разворачивающийся во внутреннем пространстве. Эти положения определили не только критическую позицию Левинсона и Волынского в отношении новаторских тенденций в хореографии начала XX в. (творчество А. Дункан, М. Фокина), но и основные элементы теории выразительности танца ряда последующих исследователей хореографии. Такая позиция обясняет остроту дискуссий авторов с современным им*

**В** конце XIX в. завершается цикл развития европейской культуры и на основе синтеза различных художественных традиций начинается новый этап обобщения эстетического опыта. Этот период, озаменованный отходом от классических норм во всех видах искусства, связан с радикальным переосмыслением старых форм и поиском нового художественного языка. В этом контексте научный интерес представляет вопрос о переосмыслении некоторых проблем теории выразительности танца в искусствоведении рубежа XIX–XX веков. Исследуемая проблема носит историографический характер, а это значит, что основной акцент делается не на историю развития танца данного периода, не на анализ конкретных образцов танца, а на состояние теории искусства в том виде, как ее представляли теоретики начала XX века. В таком ключе заявленная тема представляет интерес с точки зрения углубления анализа источниковедческой базы для последующих исследований в области истории балетоведческой мысли.

Тема интересна и с точки зрения методологии балетоведческих исследований. На наш взгляд, идеи, развитые в трудах ряда теоретиков начала XX в., могут послужить отправной точкой для создания основ современной феноменологической теории в философии и теории танца. Поэтому основным критерием отбора материала для исследо-

вания послужила близость эстетических установок ряда теоретиков искусства рубежа XIX–XX вв., считавших источником выразительности в танце человеческого дух, выводя при этом выразительность на абстрактный уровень, представлявших спонтанность выражения и освобождение от инструментария создателя в качестве средства реализации абстрактной идеи в танце. В силу указанного подхода мы не стремились к анализу работ всех теоретиков и практиков танца, которые были написаны в ограниченный исследованием период, а сконцентрировали свое внимание только на определенных, во многом близких позициях теоретиков искусства. Таким образом, основу исследования составил анализ взглядов А.Я. Левинсона (периода его пребывания за границей) и его современника А.Л. Волынского, чьи идеи были созвучны философии и эстетике С. Малларме и П. Валери.

Подчеркнем, что мы рассмотрели те из работ, которые до сих пор широко не введены в научный оборот. При этом в отличие от исследований Волынского, творчество Левинсона потребовало изучения значительного пласта его работ, изданных в период эмиграции и малодоступных для российского читателя. Речь идет о корпусе статей А. Левинсона, опубликованных во французской прессе после иммиграции ученого, о работе П. Валери «Философия танца» и статьях С. Малларме, которые практически не анализировались в отечественной теории танца.

Поиски в области создания новой теории выразительности в танце протекали в эпоху, весьма интересную с точки зрения радикальной смены художественной парадигмы мышления. Первые художественные образцы XX в. обнаружили принципиальную несовместимость нового искусства с искусством классическим. Модернисты настаивали, что произведение не повествует, а в символической форме выражает некую суть. Взяв на вооружение высказывание Ф. Ницше о том, что фактов не существует, есть только их интерпретация, модернизм начал воспринимать мир ареной борьбы разных субъективностей, разных трактовок реальности, существующих лишь в сознании автора. Благодаря этому усиливается стремление художников заглянуть при помощи искусства в глубины сознания и бытия, поляризуются понятия «рациональное» и «эмоциональное». В силу этого модернистская система творчества определяет в качестве своей цели рациональное стремление к расширению представлений об окружающей действительности, освоению более глубоких слоев рефлексивного опыта: системы восприятия и конструирующего картину мира ментального аппарата.

Таким образом, модернистская теория отказывается от миметического принципа в искусстве, сосредоточиваясь на сущностной основе худо-

жественного произведения, рассматривая его как самодостаточное явление. Область интересов художников переместилась с действительности на способы ее репрезентации, манифестации и конструирования. В данном случае можно сослаться на мнение М.Б. Ямпольского, который, отмечая переход в XIX в. от опыта человека мыслящего к наблюдающему, утверждал, что теоретическая рефлексия перерастала в синтез, связанный с узнаванием, памятью и расшифровкой, а к концу XX в. — в безостановочный синтез «рваного потока визуальных образов» [1, с. 8]. Не случайно П. Пикассо сформулировал принцип новой живописи: изображать не оригинал, а отношение к нему, т. е. рассматривать реальность как призму, сквозь которую можно воспринимать мир. Лишь такой взгляд способен проникнуть сквозь внешние формы вещей, найти «душу» там, где другие видят мертвую натуру.

В этой связи в модернистской концепции творчества начала преобладать тема эффектов (или идеи, выраженной посредством эффектов) в качестве главной составляющей процесса творчества. Подобные взгляды применительно к поэзии высказывал Стефан Малларме, разработавший эстетику метафизического символизма. По его мнению, действительность должна быть «распредмечена» таким образом, чтобы вместо конкретной вещи предстала ее «сухая идея»: «Я говорю: цветок! — писал он, — и вот из глубины забвения, куда от звуков моего голоса погружаются силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки... возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете» [2, с. 424]. Поэтому сама суть творчества по Малларме состоит в том, чтобы «рисовать не вещь, а впечатление, которое она производит», при этом под «впечатлением» понимается не субъективный и кратковременный эффект, а само «содержание» предмета.

Последователь Малларме, эссеист и философ Поль Валери, говоря о восприятии произведений искусства, отмечал: «Большинство людей гораздо чаще видят рассудком, а не глазами. Вместо цветковых поверхностей они различают понятия. <...> Воспринимать им свойственно, скорее, посредством слов, нежели с помощью сетчатки... <...> Прочее им неведомо. Никакие трансформации, которые вынашиваются неторопливым шагом, освещенным, насыщенностью взгляда, их не затрагивают» [3, с. 83–84]. В своем эссе «Дега. Танец. Рисунок» он приводит ответ Э. Дега на вопрос о том, что тот понимает под рисунком: «Рисунок — не форма, но способ видения ее» [4, с. 329]. Поэтому высокое искусство, по мнению Валери, это «искусство, которое требует от художника мобилизации всех способностей и создания которого должны пробудить и ув-

лечь своей тайной все способности воспринимающего...» [4, с. 327].

Именно в контексте новой концепции творчества формируется принципиально новый взгляд на искусство танца, которое подобно искусству словесному с этого времени перестает восприниматься на уровне буквального выражения и изображения содержания, его анализ превращается в постижение более абстрактных уровней смысла. В этом русле складывается так называемая модернистская «теория видения» применительно к анализу искусства танца. Малларме одним из первых в своем эссе «Балет» отметил, что танец, отталкиваясь от изобразительности, служит выражению идеи, и ввел такое понятие, как «абсолютный взгляд»: «Танцовщица не женщина, которая танцует; она не женщина, но метафора, соединяющая в себе архетипы нашей сущности: чашу, меч, цветок; и она не танцует, но внушает неким шрифтом тела, что текст может передать лишь приблизительно. Увидеть танцовщицу таким образом, значит разглядеть архетипы сквозь ее эмпирическую проявленность» [5, р. 173]. Так можно видеть лишь «безличным, искрящимся, абсолютным взглядом». Здесь «абсолютный взгляд» — это взгляд абстрактный, при котором зритель видит не объективные архетипы, а архетипы собственного духа, спроецированные на данную манифестацию, которая постепенно преодолевается абсолютным взглядом. В результате зритель всегда видит нечто индивидуальное.

С. Малларме специально не занимался разработкой теории танца, но его идеи в большой степени определили взгляды П. Валери, который рассматривал танец как способ внутренней жизни. В нем превалирует выражение идеи, а танцовщица является собой «образ до образа». На страницах знаменитого диалога Валери «Душа и Танец» мы находим следующее утверждение: «Она подобна танцующей женщине, которая сказочно преобразилась бы в совершенно иное существо, если бы в своем прыжке могла унести к облакам» [4, с. 234]. В этой метафоре преобразования танцовщицы в иное существо мы наблюдаем сходство позиций обоих символов. Но, отталкиваясь от постулата Малларме о том, что балет является жанром «вообразительным», Валери идет дальше, определяя танец как действие, которое выводится из самого себя и ему же противопоставляется: «Атиктея выражала собой любовь... <...>... Правда, она и не думала изображать влюбленную... Никакой пантомимы, никакого театра! Нет-нет! К чему, друзья мои, разыгрывать роль, когда есть движение и размер — то, что в реальности более всего реально?.. Итак, она выражала само существо любви!..» [4, с. 246].

Именно под влиянием Малларме и Валери известный театральный и балетный критик А.Я. Левинсон на основе обобщения идей предшественников

заявил о «новой традиции, в которой эмоция превалировала над игрой чистой формы, психологическая мотивация — над динамикой движения» [6, р. 80]. При этом, с одной стороны, Левинсон подчеркивал самодовлеющее бытие классического танца, т. е. то, что ему не нужно черпать импульсы из музыки, поскольку он сам питается из одного с музыкой источника — человеческого духа. С другой стороны, Левинсон пытался снять проблему анализа танца сквозь призму правильности и чистоты исполнения движений. По его мнению, сложившаяся со времен Аристотеля трактовка танца как ритмического движения, целью которого является имитация эмоции, характера или действия, идет вразрез с природой самого искусства как вещи в себе, не подчиняющейся никаким принуждениям извне и обладающей своей внутренней логикой.

Противопоставляя плоть и дух, Левинсон дает более развернутое определение танца как самого материального и одновременно самого абстрактного вида искусства: «Классический танец не является способом изображения, это гимнастика, зависящая от эстетики. Он не ставит целью ни непосредственное внешнее проявление состояний души, ни имитацию действий повседневной жизни. Это означает, что танец использует движение естественное и обычное в качестве материала для создания абстрактных форм, или же танец его деформирует в соответствии с условностями, которым он подчиняется» [7]. Таким образом, танец рассматривается Левинсоном как средство порождения абстрактной формы, как исходящая из самой себя вещь, а тело — как материал, заключающий в себе смысл, который будет раскрыт посредством движения.

Отныне новая теория танца концентрирует свое внимание на механизмах перевода телесного опыта на уровень опыта духовного. Путь этот лежит через систему уничтожения субъективности, через разделение наблюдающего и сознания, когда восприятию подлежит не само движение, а «внешнее движение телесных поверхностей» [1, с. 278]. За механическим движением танца, таким образом, открывается путь к свободе, связанный с преодолением рационального опыта осознания собственной телесной формы ради создания новой абстрактной формы явления.

Аналогичные идеи представлял и современник Левинсона балетный критик А. Вольнский. Он постоянно подчеркивал, что в танце духовное начало преобладает над бытовым, и, лишь отмежевав последнее, можно раскрыть сущность танца. Подчеркнем, что в отношении классического танца взгляды обоих поборников Терпсихоры пересекаются, в частности в интерпретации танца как феномена, перерастающего окружающую действительность и возносящегося на высоту чистой идейности, на уровень не имитирующего реальность феномена. Поэ-

тому внутренний смысл классического танца кроется вне акта сознания.

Волынский и Левинсон поставили во главу угла спонтанность, выброс энергии, самопроявление духа, который лежит в основе танца, но никак не разум и повествовательность. Сама по себе идея спонтанности выражения в танце во многом предопределила суть новой теории, которая создавалась в контексте общих тенденций развития искусствоведческой мысли начала XX столетия. Увязывание теории абстрактной формы с феноменом спонтанного выброса энергии было не случайным. Как отмечает М.Б. Ямпольский, переход в культуре того времени от слуховой рецепции к зрительной был связан с переходом от информации большой временной длительности к информации мгновенной, почти вневременной. Главным фактором восприятия становится скорость, «не сопряженная с процессом темпорального осмысления информации» [1, с. 247]. Уже с конца XIX в. танец начинает оцениваться с точки зрения неустойчивого равновесия, связанного с идеей случайности, как и сами движения танцовщицы рассматриваются через сложение противоположных сил притяжения и отталкивания [1, с. 226–228].

Таким образом, важным аспектом теории танца становится проблема визуализации внутреннего времени, пространства и той абстрактной формы, что зародилась из них. Благодаря такому подходу танец рассматривается как феномен, который подчиняется особым законам, обладающий своим внутренним ритмом и разворачивающийся во внутреннем пространстве, отличном от пространства обыденного. «К чему, друзья мои, разыгрывать роль, когда есть движение и размер — то, что в реальности более всего реально?», — пишет Валери [4, с. 246]. Не случайно Волынский и Левинсон так активно утверждают первичность танца по отношению к музыке, ибо танец рождает ее из себя. На этом фоне становится понятной резко негативная оценка Левинсоном творчества А. Дункан, изображавшей свое субъективное восприятие музыкального произведения посредством танцевальных движений, и деятельности хореографов-новаторов рубежа веков, представлявших танец совокупностью движений, каждое из которых обозначало какую-либо эмоцию. Эта позиция объясняет его дискуссии с современным ему критиком В. Светловым, так же как и упреки в адрес приверженцев системы Ж.Э. Далькроза, в частности С. Волконского, утверждавшего примат музыки над танцем. Здесь интересно отметить дискуссии Левинсона с Волконским и Далькрозом на страницах прессы.

Вернемся к механизмам порождения абстрактной формы, которым большое внимание уделяют теоретики начала XX века. Интересно отметить, что внимание Малларме, Валери и Левинсона привлекло творчество американской танцовщицы Лой

Фуллер. Для Малларме она являлась «иероглифом», принимающим разные формы, но только не танцовщицей. Ее «Танец Огня» в то время производил поразительный эффект на зрителей, и Валери, напрямую не упоминая имя исполнительницы, сравнивал ее танец с пламенем, а это пламя определял, как «неуловимую и гордую форму самого благородного разрушения». Метафора «пламени» подчеркивает тот самый моментальный выброс энергии, духа: «...это танцующее тело будто игнорирует все остальное, будто совсем ничего не знает об окружающем. Словно оно слушает себя и только себя, словно оно ничего не видит. Таким образом, танцовщица находится в другом мире, который более не является тем, что рисуется нашими взорами, но в том, который она тклет своими па и возводит своими жестами» [8].

Идея спонтанности при создании абстрактной формы напрямую связана с системой автоматического письма, которое освобождает волю художника от рационального инструментализма. Малларме и Левинсон сравнивали балет с поэзией, а каждое движение балерины — с символом, для своего прочтения требующим вдохновения. «Балет способен превращать формальные позы медленного танцевального движения — *арабески, адажио* — как и те воздушные параболы, намеченные зрительно невесомыми телами, в таинственный и поэтический язык» [6, р. 80]. Что может способствовать прочтению этой поэмы, визуализации этого выброса энергии? По мнению Левинсона, расшифровать «почерк тела» может поэтический инстинкт зрителя, но не разум. Критик в своих работах отталкивается от позиции Малларме, который видит в телесном письме танцовщицы поэму, «очищенную от арсенала писателя», т. е. видит ее тем самым абсолютным взглядом, о котором говорил Малларме. Освобождение от инструментария, обретение независимости от материала, по мнению Валери, служит залогом выражения идеи: «Чтобы рука оставалась свободной по отношению к глазу, нужно лишить ее свободы по отношению к мускулам и, в частности, натренировать ее, приучив чертить линии во всех направлениях, что ей не может нравиться» [8]. В танце для достижения спонтанности, по мнению Левинсона, движения нужно довести до автоматизма, превратив тело в машину. Это объясняет принципиальные требования критика в отношении совершенства в овладении балериной техникой классического танца, без которого танец, по его мнению, лишается средств визуализации идеи. Доведенная до совершенства техника позволяет балерине быть совершенно свободной в выразительности, и танец становится актом чистого выражения, метафорой. Отказ от инструментария дает чистое телесное письмо, т. е. спонтанную выразительность, при этом текст передается приблизительно, что в корне отличало дан-

ный подход от классицистического инструментального письма.

Наиболее удачно система автоматического письма описана у Волынского, который говорил о выражающей некую идею балерине, «разоблачающей» свой дух. Движение здесь выступает в качестве механизма разоблачения (или апперцепции) посредством выброса энергии. Порождаемое с его помощью внутреннее волевое устремление и «ментальное движение» в сочетании с внешним мускульным напряжением позволяет понять тождество механической техники и внутренней сверхмеханической ритмики танцовщицы: «...хореографическая механика как бы сама переводит впечатление зрителя из мира физического в мир идеальный. Чем аккуратнее танец согласован с требованиями классической техники, тем возвышеннее впечатление, производимое им на зрителя. И наоборот, чем скупее и бледнее его речь, тем больше в нем драмы с ее кричащей экспрессией, тем дальше он от своей не механической сущности...» [9, с. 298–299]. В рамках своей концепции Волынский утверждает, что «тело подобно человеческому слову выражает некое содержание с помощью движения. Поэтому смысл нужно искать внутри акта движения, а не в его внешней структуре» [10, с. 102; 11]. Таким образом, автоматизм (машинность) движений танцовщицы есть основное условие, при котором реализуется хореографическая выразительность и происходит дематериализация тела исполнителя.

Исполнительница — лишь выразитель, медиум, посредник в акте метафизического выражения, а движение как ее инструментарий — средство изменения природы тела. Поэтому акт выражения идеи происходит только в момент, когда танцовщица теряет свое собственное «Я», т. е. способность рассуждать и быть рациональной, ее аффективность, аналогичная состоянию лунатизма, отсюда и метафорическая «смерть» балерины. Лучше всего метафора «телесной смерти» представлена в образе балерины, вращающейся вокруг собственной оси, довольно подробно описанной у Валери. Спонтанность выражения представлена здесь метафорой, в которой танцовщица вырывается из собственной оболочки, из собственного «Я». Валери отмечал, что в этом случае тело балерины задает себе относительно циклический режим, который функционирует за счет себя самого, подобно волчку. Образ балерины-«волчка» мы находим и у Левинсона. Во всех этих случаях циклическое время разворачивается согласно своему собственному внутреннему ритму, отделяя тело от мира внешнего времени-пространства, метафорически убивая тело. Не случайно, анализируя танец Лой Фуллер, Малларме писал, что за всеми разнонаправленными движениями тело танцовщицы исчезает и «возникает лишь как ритм, от которого все зависит и который скрывает тело»

[5, р. 183]. При этом оживает не естественное природное, а абсолютно новое идеальное гармоничное и художественное тело. Рождается произведение искусства иного пространственно-временного плана с особым типом репрезентации.

М.Б. Ямпольский, анализируя распространенную с конца XIX в. метафору вращающейся балерины, подчеркивает, что тело, как механическая ось в центре машины — «клинамена», — не что иное, как пустота, оно перестает видеть, оно мертво и превращается в источник случайности. Балерина подобна в данном случае легендарному Иксиону, помещенному Зевсом в центр колеса, и превращается из живого существа в своего рода механическую ось, в машину, «которая строит наиболее случайные комбинации на основе механизма, минимально подверженного случайности, т. е. механизма, в котором живой субъект заменен мертвецом» [1, с. 257]. Поэтому язык такого тела становится абсолютно бессознательным и базируется на случайности и спонтанности. Вращаясь, балерина не только «теряет» свое тело, память, сознательное «вдохновение», входя в сферу бессознательного, но и создает нечто новое из хаоса, когда явление физического мира превращается в явление мира психического [1, с. 242]. Таким образом, танцовщица, обладая абсолютно свободной волей, превращается в источник всех феноменов, «прафеномен мира», совершая акт «внесловесного письма» [1, с. 228].

Модернистская концепция рубежа веков очертила новый подход к сущностному содержанию и проблеме выразительности в хореографии. Это определило позиции таких балетных критиков, как А.Я. Левинсон и А.Л. Волынский, которые, являя источником танца человеческий дух, перевели выразительность на абстрактный уровень, в иную пространственно-временную плоскость. Залогом выражения абстрактной идеи в их трактовке стало освобождение от инструментария, преодоление танцовщицей собственного сознания и спонтанность выражения, трактуемая как случайность, ментальность, самопроявление духа. Спонтанность выражения становится средством визуализации внутреннего движения и ритма в той внутренней пространственно-временной плоскости, на уровне которой зарождается абстрактная форма. Эти положения определили не только критическую позицию Левинсона и Волынского в отношении новаторских тенденций в хореографии начала XX в., но и основные элементы теории выразительности танца ряда последующих исследователей хореографии.

#### Список источников

1. Ямпольский М. Наблюдатель. Москва, 2000. 288 с.
2. Малларме С. Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 510 с.

3. Даниэль С. Сети для Протея : Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. Санкт-Петербург, 2002. 302 с.
4. Валери П. Об искусстве. Москва, 1976. 622 с.
5. Mallarme S. *Divagations*. Paris, 1897. 378 p.
6. Levinson A. The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarme // Andre Levinson on Dance: Writings from Paris in the twenties. London : Wesleyan University Press, 1991. 166 p.
7. Levinson A. Lieux communs // Gazette des sept arts. 1923. 25 Jan. P. 8.
8. Valery P. Philosophie de la danse // Valéry Paul. Oeuvres. V. I: Variété: Théorie poétique et esthétique. Paris : Gallimard, 1957. P. 1390—1403.
9. Волынский А.Л. Статьи о балете. Санкт-Петербург, 2002. 399 с.
10. Кондратенко Ю.А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология. Саранск, 2009. 134 с.
11. Кондратенко Ю.А. Категория «характерное» в теории и истории танца // Обсерватория культуры. 2008. № 6. С. 98.

---

---

## MAIN ELEMENTS OF THE THEORY OF DANCE EXPRESSION IN A.Y. LEVINSON'S WORKS

VITALY B. KHOLOPOV

N.P. Ogarev National Research Mordovian State University, 68 Bolshevistskaya St., Saransk, the Republic of Mordovia, 430005, Russia  
E-mail: saumon@inbox.ru

**Abstract.** *The article deals with some aspects of evolution of choreographical study at the turn of the 20th century. The analysis is based on the works by A. Levinson and A. Volynsky, which are largely similar to the conceptions of S. Mallarme and P. Valery. Positions of the both Russian critics are very much alike as for the system of dance expression and the dance language nature. Levinson and Volynsky turned away from the traditional view on dance system and rendered their analysis on an abstract phenomenological level. According to their theory, expressing the internal through the exterior form is achieved by dematerializing the dancer's body, by getting rid of tooling. Spontaneous expression becomes a way to visualize the internal movement and rhythm on the internal chrono-spatial level where an abstract form is born. Due to such an approach, the dance is considered as a phenomenon conforming to its own special rules, having its own rhythm, and dealing in the internal space. Such statements determined not only Levinson and Volynsky's critical position towards the pioneering trends in choreography at the turn of the 20th century (I. Duncan, M. Fokin) but also the basic elements of the theory of dance expression of a number of later choreography researchers. This position explains the fierce disputes between Levinson and his contemporary reviewer V. Svetlov, as well as his critics towards the adherents of the Dalcroze system.*

**Key words:** modernism, symbolism, metaphysics, expression, choreography, abstraction, apperception, spontaneity.

**Citation:** Kholopov V.B. Main Elements of the Theory of Dance Expression in A.Y. Levinson's Works, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 606—611.

### References

1. Yampol'skii M. *Nablyudatel'* [The observer]. Moscow, 2000, 288 p.
2. Mallarme S. Predislovie k "Traktatu o slove" Rene Gilya (1886) [Introduction à "Traité du verbe" par René Ghil (1886)], *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Peshni Mal'dorora* [Poetry of French symbolism. Lautreamont. Les chants de Maldodor]. Moscow, MGU Publ., 1993, 510 p.
3. Daniel' S. *Seti dlya Proteya: Problema interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve* [Network for Proteus: Problems of Interpretation of the Form in the Visual Arts]. St. Petersburg, 2002, 302 p.
4. Valeri P. *Ob iskusstve* [On art]. Moscow, 1976, 622 p.
5. Mallarme S. *Divagations*. Paris, 1897, 378 p.
6. Levinson A. The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarme, *Andre Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*. London, Wesleyan University Press Publ., 1991, 166 p.
7. Levinson A. Lieux communs, *Gazette des sept arts*, 1923, 25 Jan., p. 8.
8. Valery P. Philosophie de la danse, *Valéry P. Oeuvres, vol. I: Variété: Théorie poétique et esthétique*. Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390—1403.
9. Volynskii A.L. *Stat'i o balete* [Articles on ballet]. St. Petersburg, 2002, 399 p.
10. Kondratenko Yu.A. *Yazyk stsenicheskogo tantsa: vidovaya spetsifika i morfologiya* [Language of dance stage: species specificity and morphology]. Saransk, 2009, 134 p.
11. Kondratenko Yu.A. Kategoriya "kharakternoe" v teorii i istorii tantsa [The category of "typical" in the theory and history of dance], *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2008, no. 6, p. 98.