

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

Саратов 2026

ВВЕДЕНИЕ

Развитие современного хореографического искусства в России связано с переосмыслением классических канонов и поиском новых форм пластической выразительности. Айседора Дункан, гастролировавшая в России в 1904–1913 годах и основавшая школу в Москве в 1921 году, оказала значительное влияние на формирование отечественной традиции свободного танца и реформаторские поиски в балете [1, с. 45]. Её принципы музыкальности, естественности движения и эмоциональной свободы остаются актуальны для современной педагогики балета.

Актуальность темы обусловлена тремя факторами. Во-первых, Стратегия государственной культурной политики до 2030 года предусматривает развитие многообразия форм сценического искусства, включая альтернативные классическому балету системы [2, с. 12]. Во-вторых, ФГОС СПО 52.03.01 требует формирования компетенций в различных танцевальных стилях и методиках [3, с. 8]. В-третьих, профессиональный стандарт «Педагог в области хореографического искусства» указывает на необходимость разнообразных педагогических подходов для развития творческой индивидуальности обучающихся [4, с. 15]. Творчество Дункан исследовали В.М. Красовская, И.Е. Сироткина и Е.Я. Суриц [5, с. 112; 6, с. 67; 7, с. 89]. Однако комплексный анализ применения её идей в современной педагогике балета остаётся недостаточно изученным, что определяет научную новизну исследования.

Цель работы: выявить специфику современного танца в творчестве Айседоры Дункан.

Для достижения цели исследования были выдвинуты следующие **задачи:**

- охарактеризовать развития современного танца в конце XIX – начале XX века;

- проанализировать эстетическую концепцию свободного танца А. Дункан и формирование новой художественной парадигмы;
- раскрыть специфику хореографического текста и выразительных средств в системе свободного танца А. Дункан;
- провести хореографический анализ известных работ Айседоры Дункан;
- разработать методические рекомендации по практическому применению элементов свободного танца А. Дункан в профессиональной подготовке танцоров.

Методологической основой исследования являются труды по истории и теории хореографии, концепции реформаторов танца и теоретическое наследие Айседоры Дункан, а также современные исследования свободного и пластического танца.

Концептуальная основа — теоретические сочинения А. Дункан: программная работа «Танец будущего» и автобиографическая «Моя жизнь», где выделяются примат естественности движения, инициирование пластики из «центра тела», критика академического балета, музыкальность как основа хореографии и обращение к античности как образцу гармонии духа и тела.

Важнейшее значение имеют труды В.М. Красовской («История русского балета», «Русский балетный театр начала XX века»), раскрывающие реформаторские процессы в отечественном балете на рубеже XIX–XX веков и место свободного танца в эволюции хореографического искусства; значимы теоретические работы Л.Д. Блок, а также Ю.А. Бахрушина, В.В. Ванслова и Е.Я. Суриц, позволяющие рассматривать Дункана в широком историко-культурном контексте.

Современную научную концепцию развития свободного и пластического танца в России формируют И.Е. Сироткина и её анализ рецепции дункановского наследия; к осмыслению связи свободного танца с реформой сцены опираются идеи М.М. Фокина («Против течения») и концепция сценического переживания К.С. Станиславского.

Теоретико-педагогическим основанием являются методика хореографического образования: А.Я. Ваганова («Основы классического танца»), Н.И. Тарасов и работы В.Ю. Никитина по теории современного танца, сопоставляющие принципы свободного танца с возможностью их взаимообогащения в обучении.

Нормативную базу составляют ФЗ № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», ФГОС СПО по специальности 52.03.01, профессиональный стандарт «Педагог в области хореографического искусства» и Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года.

Методы исследования – изучение и анализ научной и мемуарной литературы по теме исследования, историко-искусствоведческий метод (для выявления идеологии новаторства), а также метод искусствоведческого анализа (при рассмотрении хореографического текста).

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и приложения. Первая глава содержит два параграфа, в которых даётся характеристика развития современного танца в конце XIX – начале XX века и анализируется эстетическая концепция Айседоры Дункан, её влияние на реформаторские процессы в отечественном балете. Вторая глава включает три параграфа, посвящённых специфике хореографического текста в системе свободного танца А. Дункан, хореографическому анализу её известных работ (на музыку Шопена, Глюка, Бетховена) и описанию реконструкций, выполненных различными последователями Дункан в XX–XXI веке. В заключении обобщаются выводы по результатам проведённого исследования и определяются перспективы практического применения элементов свободного танца в профессиональной подготовке танцоров. В приложении представлены материалы, иллюстрирующие основные положения работы.

Основное содержание работы.

Современный танец как явление мировой хореографии сформировался в конце XIX – начале XX века в период интенсивных социокультурных трансформаций, кризиса позитивистского мировоззрения и поиска новых форм художественной выразительности. Эта эпоха, обозначаемая в искусствознании как «fin de siècle», характеризовалась обращением к иррациональному, интуитивному постижению действительности и порождала атмосферу творческой свободы, в которой искусство стремилось обрести новый язык, адекватный усложнившемуся мироощущению человека. Театральное искусство переживало период интенсивного обновления: в драматическом театре утверждалась психологическая система К.С. Станиславского, в оперном – реформаторские идеи Р. Вагнера о синтезе искусств. В балете же возникали первые попытки преодоления академических канонов, хотя классическое искусство к концу XIX столетия достигло высочайшего технического совершенства. Виртуозность исполнения, кодифицированность движенческого словаря, отточенность ансамблевых форм парадоксальным образом оборачивались ощущением эстетической замкнутости, неспособности откликнуться на запросы изменившейся эпохи. Спектакли Мариинского театра критиковались за преобладание формальной стороны над драматургией, за условность пантомимных сцен, за оторванность от актуальных художественных исканий.

Одновременно в Европе и Америке складывались альтернативные системы телесной выразительности, генетически не связанные с академическим балетом. Во Франции Ф. Дельсарт разработал теорию выразительного жеста, основанную на идее соответствия между внутренним состоянием человека и внешним проявлением эмоций через пластику тела. В Швейцарии Э. Жак-Далькроз создал систему ритмической гимнастики (эвритмии), направленную на развитие музыкальности через движение; его методика впоследствии получила широкое распространение и оказала влияние на развитие европейского танца модерн. Американский хореограф Л. Фуллер предложил принципиально иной подход, создав в 1892 году «Серпантинный

танец» на основе манипуляций с огромными шелковыми полотнищами при сложном электрическом освещении, что предвосхитило позднейшие искания абстрактного искусства и кинетической сценографии.

Однако наиболее радикальный разрыв с театральной традицией XIX века осуществила Айседора Дункан, родившаяся в Сан-Франциско в 1877 году. Не получив систематического хореографического образования, она утвердила принципиально иную эстетику танца. Её первые публичные выступления в частных салонах Нью-Йорка в 1898–1899 годах исполнялись босиком в античных туниках под музыку Шопена и Глюка. Переезд в Европу в 1900 году стал поворотным моментом: в Лондоне, Париже, Берлине её искусство нашло восторженный прием в среде художественной интеллигенции. Европейская культурная среда, переживавшая увлечение античностью и идеями обновления искусства, оказалась наиболее подготовленной к восприятию её новаторства.

Эстетическая программа Дункан формировалась под влиянием нескольких факторов. Её увлечение античной культурой, характерное для эпохи модерна, включало изучение греческой вазописи и скульптуры в музеях Лондона и Парижа, однако её «греческие танцы» представляли собой не научную реконструкцию, а свободную интерпретацию античных образов через призму романтического воображения. На формирование её взглядов повлияли идеи Ф. Ницше о дионисийском начале в искусстве, о танце как первичной форме художественного творчества. Важнейшим источником вдохновения стала природа: волны океана, колыхание листвы, полет птиц — все эти явления она стремилась воплотить в пластике.

Принципиальным отличием системы Дункан от классического балета было отрицание формализованной техники. Если академическая хореография строилась на выворотности ног, вертикальной оси корпуса, строго кодифицированных позициях, то Дункан провозглашала естественность движения, исходящего из «центра тела» — солнечного сплетения. Она танцевала босиком, отказавшись от пуантов, которые считала калечащими

стопу. Костюм Дункан — свободная туника из легких тканей — позволял видеть естественные линии тела в движении, в противоположность жесткому балетному костюму с корсетом и пачкой. Музыкальность была для неё центральным принципом: она одной из первых стала использовать в танце симфоническую музыку Бетховена, Шопена, Вагнера, Чайковского, доказав возможность хореографической интерпретации симфонизма. Дункан не «иллюстрировала» музыку движением, а стремилась передать её эмоциональную сущность через пластику, танцуя «не под музыку, а внутри музыки», по выражению В.М. Красовской.

Появление современного танца имело и социокультурный контекст. Движение за эмансипацию женщин, набравшее силу в конце XIX века, включало требования освобождения от корсетов и тесной одежды. Дункан, выступавшая в свободных туниках, воспринималась не только как новатор в искусстве, но и как символ женской свободы. Её образ жизни — независимость от общественных норм, внебрачные отношения, публичная критика традиционного брака — вызывал скандалы, но одновременно привлекал внимание к её творчеству. Личность и искусство Дункан оказались неразделимы, создав миф о художнике, живущем в согласии со своими убеждениями вопреки давлению общества.

К началу 1900-х годов в Европе сложилось несколько центров развития нового танца. В Германии Р. фон Лабан создал систему, основанную на анализе пространственных траекторий движения, разработав кинетографию — систему записи движения. Его ученица М. Вигман развила экспрессионистское направление, в котором танец становился средством выражения трагических переживаний. В Америке Р. Сен-Дени и Т. Шоун основали школу «Денишоун» (1915), ставшую колыбелью американского танца модерн, из которой вышли М. Грэм, Д. Хамфри, Ч. Вайдман. Каждое из этих направлений имело собственную эстетическую концепцию: немецкий танец выражения тяготел к философской проблематике и диссонансным движениям; американский модерн стремился к универсальному

движенческому языку, основанному на естественных принципах дыхания, падения и подъема, напряжения и расслабления. Дункан же занимала особое положение: её искусство было глубоко личностным и импровизационным, не сложившись в систематизированную технику, но оказав колоссальное влияние на развитие танца в целом.

Влияние современного танца на академический балет проявилось в 1900–1910-е годы. М.М. Фокин, реформатор русского балета, называл Дункан в числе художников, указавших путь к обновлению хореографии. Созданные им балеты для «Русских сезонов» Дягилева несли черты влияния идей свободного танца: отказ от классического костюма, использование исторически мотивированной пластики, стремление к драматургической целостности. Однако Фокин не отвергал классическую технику, а стремился расширить её выразительные возможности, включив элементы характерного и свободного танца. В России начала XX века интерес к новым формам телесной выразительности был связан с общим процессом модернизации культуры: символисты видели в танце модель синтетического искусства, способного преодолеть разрыв между различными художественными практиками. Гастроли Дункан в России (с 1904 года) приобрели значение культурного события, воспринимаясь не просто как танцевальные представления, но как живое подтверждение идей о возрождении искусства и обновлении человека.

Профессиональное хореографическое образование в России оставалось консервативным: Петербургское театральное училище и Московское театральное училище следовали методикам XIX века, ориентированным на воспроизводство репертуара императорских театров. Включение элементов свободного танца казалось невозможным из-за отсутствия систематизированной методики. Тем не менее к 1910-м годам в частных студиях Москвы и Петербурга появились педагоги, преподававшие «пластику», «ритмическую гимнастику», «свободный танец» — ученицы Дункан, последователи Далькроза, деятели «босоножной» школы. Эти студии способствовали распространению идей современного танца в российском

обществе. После революции 1917 года в 1920-е годы в Москве, Ленинграде, Киеве открылись студии и техникумы пластического танца, однако в 1930-е годы, с утверждением доктрины социалистического реализма, пластический танец был объявлен «формалистическим» и «буржуазным», и многие студии были закрыты.

Специфика хореографического текста в пластическом танце определяется отказом от кодифицированных позиций, акцентом на корпусе как центре выразительности, принципом континуальности (непрерывности движения), свободной интерпретацией музыки, значительной ролью импровизации. Система выразительных средств включает волнообразные движения корпуса, спиралевидные движения, использование различных уровней пространства, отказ от выворотности и пуантов. В отличие от классического балета, где пространство организуется геометрически, в пластическом танце используются свободные траектории, кривые линии, асимметричные композиции. Музыкальность понимается как создание пластического эквивалента эмоционального содержания музыки, а не как точное соответствие ритму. Импровизация может быть структурным элементом произведения, развивая творческую индивидуальность исполнителя.

Хореографический анализ известных работ Дункан выявляет несколько ключевых принципов её метода. В цикле танцев на музыку Ф. Шопена каждый номер представлял собой пластическую поэму, передающую эмоциональную атмосферу музыкального произведения. В мазурках использовались легкие прыжки и скользящие шаги, создающие ощущение радости и свободы; в ноктюрнах преобладали медленные, текучие движения, передающие меланхолию. В танцах на музыку Х.В. Глюка — «Танце фурий» и «Танце блаженных духов» — применялись контрастные динамические качества: резкие, угловатые движения в первом и мягкие, парящие движения во втором. В Седьмой симфонии Бетховена Дункан создала изображение шествия скорбящих, переходящего в экстатическое утверждение жизни вопреки

смерти, используя мотивную разработку — принцип, заимствованный из музыкальной композиции. Хореография строилась на чередовании динамических качеств, каждый раз варьирующихся по интенсивности, амплитуде и направлению. Реконструкция танцев Дункан, необходимая из-за отсутствия нотированных записей, затруднена импровизационным характером её искусства и может быть лишь интерпретацией оригинала.

Практическое применение элементов свободного танца в профессиональной подготовке танцоров возможно через разработку системы упражнений, интегрируемых в существующие дисциплины. Упражнения на развитие музыкальности включают свободное движение под музыку, фразировку движением, контрапункт двух исполнителей на разные музыкальные слои. Упражнения на развитие пластической выразительности основаны на волнообразных движениях корпуса, спиралевидных движениях, работе с различными уровнями пространства. Упражнения на эмоциональную выразительность строятся по этюдному методу: студентам предлагается создать пластический этюд, выражающий определенную эмоцию, или взаимодействовать с воображаемыми объектами через танец. Интеграция этих упражнений в уроки ритмики, современного танца и композиции позволяет студентам развивать музыкальность, пластическую выразительность, эмоциональную свободу без отказа от классической техники, остающейся фундаментом профессиональной подготовки.

Структура урока современного танца с использованием элементов свободного танца может включать: разогрев с использованием музыки, освоение базовых элементов (волны, спирали, переходы уровней), разучивание комбинации, импровизацию под музыку, этюдную работу в малых группах, показ и обсуждение работ. Использование музыки композиторов, чью музыку танцевала Дункан (Шопена, Бетховена, Чайковского), создает атмосферу, близкую к её искусству и расширяет культурный кругозор студентов. Проектная работа на старших курсах может включать создание хореографических миниатюр на основе принципов

свободного танца. Оценка результатов должна учитывать не только техническую сторону, но и выразительность, музыкальность, эмоциональную вовлеченность студентов, что соответствует требованиям ФГОС о формировании творческой индивидуальности.

Заключение. Проведенное исследование позволяет сформулировать ряд обобщающих выводов относительно творчества Айседоры Дункан как явления современного танца и возможностей интеграции ее педагогических принципов в систему профессиональной подготовки артистов балета в России.

Исторический контекст развития современного танца в конце XIX – начале XX века характеризовался поиском альтернативных классическому балету форм хореографической выразительности, обусловленным общими процессами модернизации европейской культуры. Возникновение систем Ф. Дельсарта, Э. Жак-Далькроза, творческие эксперименты Л. Фуллер и А. Дункан отражали стремление к освобождению танца от академических канонов, к возвращению естественности движения, к синтезу хореографии с музыкой и другими искусствами. В России, обладавшей мощной традицией академического балета, идеи современного танца получили специфическое преломление, став катализатором реформаторских процессов, но не вытеснив классическую школу.

Айседора Дункан занимает особое место в истории современного танца благодаря радикальности своей эстетической программы и личностной харизме. Ее творчество было основано на нескольких ключевых принципах: отказе от классической техники в пользу естественных, не выворотных движений; инициировании движения из центра тела (солнечного сплетения); использовании симфонической музыки, не предназначенной для танца; импровизационности; обращении к античности как образцу гармонии духа и тела. Дункан не создала завершенной технической системы, сравнимой с классическим экзерсисом, однако открыла новые возможности для хореографического искусства,

продемонстрировав, что танец может быть средством прямого выражения эмоций и философских идей.

Идеология свободного танца, сформулированная Дункан, строилась на критике академического балета как искусства искусственного, противоречащего природе человека, и утверждении принципа естественности, понимаемого как соответствие движений органическим законам человеческого тела и психики. Обращение к античности носило у Дункан романтический характер и отражало не столько историческую реальность древнегреческого танца, сколько идеализированное представление о гармонической эпохе, утраченной в процессе развития цивилизации. Гастрольная деятельность Дункан в России (1904–1924) оказала значительное влияние на театральную культуру Серебряного века, вдохновив реформаторов балета (М.М. Фокина, А.А. Горского) и деятелей драматического театра (К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда) на поиск новых форм сценической выразительности. Педагогические инициативы Дункан в России – создание Государственной школы танца в Москве (1921) – не привели к формированию устойчивой традиции из-за несистематизированности метода и идеологических противоречий с советской культурной политикой, однако ее ученицы продолжали преподавать пластический танец до конца 1940-х годов.

Хореографический анализ известных работ Дункан выявляет несколько характерных черт ее метода: эмоциональную обусловленность движения, континуальность и текучесть пластики, использование волнообразных и спиралевидных движений, органическую связь с музыкальной формой, применение различных уровней пространства. Сравнительный анализ номеров на музыку Шопена, Глюка, Бетховена показывает, что Дункан адаптировала свой пластический язык к характеру музыкального материала, создавая различные по динамике и эмоциональной окраске хореографические решения. Реконструкция танцев Дункан затруднена из-за отсутствия нотированных записей и

импровизационного характера ее искусства, что делает каждую реконструкцию скорее интерпретацией, чем точным воспроизведением.

Педагогические принципы Айседоры Дункан – воспитание музыкальности через эмоциональное восприятие музыки, развитие эмоциональной свободы артиста, утверждение естественности движения, индивидуальный подход, использование образного мышления – сохраняют актуальность для современной педагогики балета. Интеграция этих принципов в учебный процесс возможна через включение импровизационных заданий, этюдного метода, упражнений на развитие пластической выразительности в дисциплины «Ритмика», «Современный танец», «Композиция танца». Такая интеграция не предполагает отказа от классической техники, остающейся фундаментом профессиональной подготовки в соответствии с ФГОС СПО по специальности 52.03.01 «Хореографическое искусство», но обогащает педагогический процесс, способствует развитию творческой индивидуальности студентов.

Теоретическая значимость исследования заключается в комплексном искусствоведческом анализе творчества А. Дункан в контексте развития современного танца и его влияния на отечественную хореографическую школу, в систематизации педагогических принципов Дункан и определении возможностей их адаптации к современной системе профессионального образования. Практическая значимость состоит в разработке методических рекомендаций и системы упражнений, которые могут быть использованы педагогами хореографических училищ и вузов для обогащения учебного процесса, развития музыкальности, пластической выразительности и эмоциональной свободы студентов.