



ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА

им. А. Я. Вагановой

№ 31 (1–2)

2014 ГОД

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

2014
ГОД КУЛЬТУРЫ



Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

*А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического
образования. Москва. 1936 год.*


Редакционный совет
Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой
Цискаридзе Николай Максимович — председатель, и. о. ректора, народный артист России

Аюпова Жанна Измаиловна — первый проректор, художественный руководитель, народная артистка России

Боярчиков Николай Николаевич — профессор кафедры балетмейстерского образования, народный артист России, профессор

Васильева Марина Александровна — декан исполнительского факультета, заслуженный деятель искусств России, профессор

Генслер Ирина Георгиевна — профессор кафедры методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, заслуженная артистка России, профессор

Кокорина Эльвира Валентиновна — заведующая кафедрой методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, профессор

Лаврова Светлана Витальевна — проректор по научной работе и развитию, кандидат искусствоведения

Меньшиков Леонид Александрович — проректор по учебно-методической работе, кандидат философских наук, доцент

Петухов Юрий Николаевич — заведующий кафедрой балетмейстерского образования, народный артист России

Сафронова Людмила Николаевна — профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, заслуженная артистка России

Тарасова Наталья Борисовна — заведующая кафедрой методики преподавания характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, профессор, заслуженная артистка Белоруссии

Трофимова Ирина Александровна — профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца, заслуженный деятель искусств России, профессор

Яннис Наталия Станиславовна — заслуженная артистка России, заведующая кафедрой характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства, профессор

Иностранные члены Редакционного совета:
Деннис Рич — профессор Columbia College Chicago, Philosophy Doctor

Сусанна Касьян — научный сотрудник факультета музыки и музыковедения Университета Сорбонна (Paris-Sorbonne, Paris IV), доктор искусствоведения

Элизабет Платель — директор хореографической школы Opéra national de Paris

Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Редакционная коллегия
Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой
Лаврова Светлана Витальевна — председатель, проректор по научной работе и развитию, кандидат искусствоведения

Абызова Лариса Ивановна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат искусствоведения, доцент

Байгузина Елена Николаевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат искусствоведения

Безуглая Галина Александровна — заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, кандидат искусствоведения, доцент

Головина Татьяна Ильинична — проректор по учебно-воспитательной работе, заведующая кафедрой общеобразовательных дисциплин, кандидат культурологии

Димура Ирина Николаевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат педагогических наук

Зозулина Наталья Николаевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат искусствоведения

Илларионов Борис Александрович — заведующий кафедрой методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат искусствоведения

Максимов Вадим Игоревич — профессор кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, доктор искусствоведения, профессор

Меньшиков Леонид Александрович — проректор по учебно-методической работе, кандидат философских наук, доцент

Розанова Ольга Ивановна — доцент кафедры балетмейстерского образования, кандидат искусствоведения, доцент

Степанник Ирина Анатольевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, кандидат медицинских наук

Силкин Петр Афанасьевич — профессор кафедры балетмейстерского образования, кандидат педагогических наук, доцент

Ступников Игорь Васильевич — профессор факультета журналистики СПбГУ, доктор искусствоведения, профессор

Шкалов Владимир Александрович — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, доктор искусствоведения

СОДЕРЖАНИЕ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

- О. И. Розанова.* Памяти Нинели Кургапкиной 7
Н. В. Щеглов. Традиции и инновации в развитии отечественной школы классического танца 11

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

- Д. С. Новиков.* Поэзия танца Марии Тальони 17
А. Л. Васильева. Русская тематика на балетной сцене Москвы и Петербурга в XIX веке 24
Н. В. Киселева. «Красный мак» Р. М. Глиэра: постановки на сценах европейских театров 32
С. В. Лалетин. Прима-балерина Мариинского театра Пьерина Леньяни и ее участие в коронационном спектакле 1896 года 38
Н. Н. Зозулина. Балет. Этапы формирования жанра (Часть 1) 45
А. С. Золотарева. Участие режиссера драматического театра В. Н. Соловьева в создании балетного спектакля «Фадетта» (ЛХТ, 1934) 57
Дина Берн Ларсен. Консерватория, или Предложение руки и сердца в брачном объявлении (Перевод О. Абрамовой) 63

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

- П. Ю. Масленников.* Об истории взаимодействия балета и медицины 68
А. В. Ипатов. Ранняя профилактика профессиональных деструкций артистов балета (на примере Академии танца Б. Эйфмана) 76
Т. Е. Апанасенко. Игнорирование номотетического метода исследовательской работы в балетоведческих диссертациях как симптом незрелости науки 88
Бао Чан. Отражение фундаментальных принципов общей педагогики в структуре и содержании учебных программ 96
С. А. Русинова. Становление российской педагогической диагностики личностных особенностей обучающихся 102
И. Н. Димура. Художественный образ — предмет психолого-педагогического анализа ... 109
Л. Н. Эйдельман. Инновационная технология формирования правильной осанки на занятиях танцевальным искусством 121
Е. Е. Апакова, О. Л. Волхонцева. Преподавание английского языка как составная часть воспитательной, образовательной, общекультурной и профессиональной подготовки артиста балета 127
Т. В. Бирюкова. Особенности самостоятельной работы артиста балета с телесным аппаратом 133

HARMONIA MUNDI

- И. В. Васильев, М. Ю. Гендова.* Познание искусства балета через принципы системно-синергетического подхода (Часть I) 140
И. А. Пушкина. «Классический балет есть замок красоты...» 148
О. А. Кузнецова. «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной 153

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

- О. Ю. Марцинкевич.* Формально о неформальном (о Законопроекте по регулированию труда творческих работников) 165
А. Н. Пухалёв. Правовая охрана классического наследия М. М. Фокина в России 169

Г. Н. Парфёнов. Применение теории игр в формировании театрального репертуара . . .	175
Л. К. Франёва. Проблемы организационных структур в исполнительских искусствах . . .	181

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

В. И. Максимов. Традиция системы Антонена Арто в балетном театре XX века	186
Н. А. Малыгина. Искусство балета периода постмодерна	201
Л. А. Меньшиков. Интермедиа как синтез искусств: из эстетического опыта флюксуса . . .	209
С. В. Лаврова. К понятию жеста в новой музыке	216
Е. К. Луговая. Танец как символ жизни (о фильме И. Вырыпаева «Танец Дели»)	232
Е. Н. Байгузина. «Эллинская красота музыки Делиба» в эскизах мирискусников. Несостоявшийся балет «Сильвия» (1901 год)	236

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

М. В. Бадудина. Техника Марты Грэм. Ранние поиски	244
---	-----

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Е. В. Еремина-Соленикова, Е. С. Михайлова-Смольнякова. VII Конференция по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков	256
С. В. Лаврова. Всероссийская конференция «Балет и образование в XXI веке»	258
П. Ю. Масленников. Конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии»	260
Т. Н. Горина. Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования	262

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Б. А. Илларионов. Балет XX века: не Бежар, но учебник. Рецензия на книгу Л. Абызовой «История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века. Учебное пособие»	267
---	-----

Список авторов	270
Список сокращений	273
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	274
Перечень требований и условий, предъявляемых к материалам, представляемым для публикации в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	275
К сведению подписчиков	278

CONTENT

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENCE, TRADITION, PRACTICE

<i>O. I. Rosanova</i> . In memory of Ninel Kurgapkina	7
<i>N. V. Shcheglov</i> . Traditions and innovations in a development of national classical dance school	11

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC

<i>D. S. Novikov</i> . Maria Taglioni's dance poetry	17
<i>A. L. Vasilieva</i> . The national themes on the Russian ballet scene in the XIXth century	24
<i>N. V. Kiseleva</i> . "Red poppy" of R. M. Glier: performances on the stages of foreign theatres ...	32
<i>S. V. Laletin</i> . Maryinsky Theatre's prima-ballerina Pierina Legnani and her participation in coronation celebrations	38
<i>N. N. Zozulina</i> . Ballet. Genre formation stages (Part 1)	45
<i>A. S. Zolotareva</i> . About participation of drama theater stage-director V. N. Soloviev in creation of ballet "Fadetta"	57
<i>Dina Bern Larsen</i> . The conservatoire, or A marriage proposal by newspaper	63

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY

<i>P. Yu. Maslennikov</i> . About history of the relationship of ballet and science	68
<i>A. V. Ipatov</i> . Early prevention of profession destructions of ballet artists	76
<i>T. E. Apanasenko</i> . The nomothetic method neglect in the ballet studying dissertations as a symptom of the science immaturity	88
<i>Bao Chang</i> . The pedagogical principles in structure and the maintenance of the educational programs	96
<i>S. A. Rusinova</i> . Formation of the Russian pedagogical diagnostic of individual peculiarities of students	102
<i>I. N. Dimura</i> . Artistic image — a subject of the psychological-pedagogical analysis	109
<i>L. N. Eydelman</i> . Innovative technology formations of the correct bearing in the classroom by dancing art	121
<i>E. E. Apakova, O. L. Volkhontseva</i> . English language teaching as a component of educational, common cultural and vocational training of ballet dancers	127
<i>T. V. Biryukova</i> . The Specifics of Individual Work of Ballet Dancer with Corporal Device	133

HARMONIA MUNDI

<i>I. V. Vaslyev, M. Yu. Gendova</i> . Knowledge of the art of ballet through the principles of the system-synergetic approach (Part I)	140
<i>I. A. Pushkina</i> . "The classical ballet, let's say, is beauty's keep..."	148
<i>O. A. Kuznecova</i> . "Evening of 18th century dances" by Tamara Platonovna Karsavina	153

MENEDJEMENT AND LAW IN ARTS

<i>O. Yu. Marcinkevich</i> . Officially about informal (about the draft of legislation for regulations of creative employers' activity)	165
<i>A. N. Pukhalev</i> . Legal protection of Mikhail Fokin's choreographic works in Russia	169
<i>G. N. Parfionov</i> . Games theory application in a theatrical repertoire construction	175
<i>L. K. Franeva</i> . Organizational structure problems for the performing arts	181

IN A MIRROR OF ARTS

<i>V. I. Maksimov.</i> Antonin Artaud system's traditions in a ballet theatre of XXth century	186
<i>N. A. Malygina.</i> The art of ballet in a Postmodernity era	201
<i>L. A. Menshikov.</i> Intermedia as art synthesis: From the aesthetic experience of fluxus	209
<i>S. V. Lavrova.</i> To the conception of gesture in the "New music"	216
<i>E. K. Lugovaya.</i> Dance as a symbol of life (about I. Viripaeva's film "Delia dance")	232
<i>E. N. Baigusina.</i> "The Hellenic beauty of music of Delibes" in the sketches by the "World of art" movement. "Silvia". The unstaged ballet (1901)	236

MODERN DANCE

<i>M. V. Badudina.</i> The technique of Martha Graham. Early searches	244
---	-----

CHRONICLE

<i>E. V. Eremina-Solenikova, E. S. Mikhailova-Smolnyakova.</i> VII dance reconstruction conference	256
<i>S. V. Lavrova.</i> Conference "Ballet and education in the XXIth century"	258
<i>P. Y. Maslennikov.</i> Conference "Medical and biological support of ballet and sport"	260
<i>T. N. Gorina.</i> Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education	262

BOOKSHELF

<i>B. A. Illarionov.</i> Ballet of the XXth century: not Maurice Bejart but a coursebook. L. I. Abysova's book review	267
--	-----

List of authors	270
List of acronyms	273
Editorial policy of the "Bulletin of Vaganova Ballet Academy"	274
The list of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the "Bulletin of Vaganova Ballet Academy"	275
To data of followers	278

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

О. И. Розанова

ПАМЯТИ НИНЕЛИ КУРГАПКИНОЙ

Статья посвящена празднованию 85-летия со дня рождения Нинели Кургапкиной, прошедшему в стенах Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Рассказано об основных мероприятиях, проведенных в Академии в честь этой памятной даты.

Ключевые слова. Нинель Кургапкина, юбилей, открытый урок.

O. I. Rosanova

IN MEMORY OF NINEL KURGAPKINA

This article is devoted to the celebration of Ninel Kurgapkina's 85 anniversary. It took place at Vaganova Ballet Academy. The article contains information about the main events devoted to this celebration at the Academy.

Key words. Ninel Kurgapkina, anniversary, open lesson.

Академия Русского Балета имени А. Я. Вагановой торжественно отметила 85 лет со дня рождения Нинели Кургапкиной — замечательной балерины, педагога, репетитора. Исторический репетиционный зал едва вместил гостей Академии. Первое, что они видели, входя в зал, — портрет прелестной молодой Кургапкиной, установленный на рояле. Ректор Академии Н. М. Цискаридзе открыл «день Кургапкиной» добрыми словами о Нинели Александровне. Показ экзаменационного урока Кургапкиной предварила коротким выступлением художественный руководитель Академии Ж. И. Аюпова. Она же вместе с преподавателями М. А. Васильевой, Л. В. Ковалевой, И. А. Ситниковой восстановила по видеозаписи этот урок последнего класса Кургапкиной (1990 год). Его продемонстрировали ученицы названных педагогов (выпускной и предвыпускной классы).

С первого упражнения у палки стал очевиден главный принцип педагогической методики Кургапкиной: особое внимание активной работе корпуса и рук (по рабочей терминологии «координации»), а также разнообразной нюансировке движений. Учебные комбинации на глазах превращались в танец. А кульминацией урока закономерно стало большое адажио на середине зала, поставленное на музыку Адажио Гран па из третьего акта «Раймонды» Глазунова-Петипа.



Исполнительницы, прекрасно справившиеся со всеми разделами урока, включая «пальцы», заслужили дружную овацию зрителей. В их числе были директора всех музыкальных театров, так что происходящее напомнило государственный экзамен. Аплодисменты достались и концертмейстеру Г. А. Безуглой, воссоздавшей музыкальное оформление урока.

Здесь же, в репетиционном зале, на большом экране появилась сама героиня события. Уникальные кинокадры с фрагментами из балетов «Шурале», «Легенда о любви», «Арлекинада», «Дон Кихот» предоставила родственница Кургапкиной Ирина Юхнович. Завершил киноконцерт блестящий дуэт Кургапкиной с Борисом Брегвадзе в вальсе Якобсона на музыку Р. Штрауса.

Затем гости переместились в мемориальный кабинет истории российского хореографического образования (по традиции

именуемый музеем), где был накрыт стол. Нинель Кургапкина виртуально присутствовала и здесь, расположившись на стендах фотовыставки, со знанием дела собранной заведующей кабинетом Татьяной Гориной. Среди гостей было немало людей старшего поколения — коллег и поклонников балерины, в том числе старейшины балетного цеха — М. А. Померанцева и Ю. М. Найдич. Казалось, воспоминаниям не будет конца...

Пять лет назад весть о трагической гибели Кургапкиной в результате несчастного случая прозвучала как гром среди ясного неба. Накануне после спектакля она поспешила на дачу к своим любимым крокусам. Как всегда, была в приподнятом настроении, весело улыбалась, шутила. В свои восемьдесят лет Кургапкина обладала отменным здоровьем, только вот слышала слабовато. Возможно, это и послужило причиной трагедии.

Незадолго до того Мариинский театр торжественно отметил юбилей Кургапкиной. На сцену одна за другой выходили ее воспитанницы — ведущие балерины Мариинского театра во главе с Ульяной Лопаткиной. По заведенному ритуалу заняв место в ложе возле сцены, она принимала цветочные подношения, в антракте давала интервью для телевидения, была оживленна, раскована. И глядя на эту элегантную даму, излучавшую жизненную энергию, с трудом верилось в ее весьма почтенный возраст. В тот вечер героиня праздника — в розовом платье с серой норковой пелериной, с жемчужным ожерельем на шее — выглядела настоящей леди. Это было неожиданно и эффектно. В театре ее привыкли видеть в рабочей одежде: спортивный костюм ладно сидел на миниатюрной фигуре, с годами не утратившей стройности.

Подвижная, энергичная, неутомимая, на репетициях она не засиживалась на стуле — показывала, как сделать не дающееся движение, могла выполнить трудную поддержку с партнером. В день, который оказался последним, протанцевала для молодых исполнителей партию Сюимбике — главной героини балета «Шурале», возобновляемого Мариинским театром.



Кургапкина была чем-то вроде живой балетной энциклопедии. Колоссальный сценический опыт при редкой остроте памяти служил кладезем знаний для нескольких поколений исполнителей. Шутка ли сказать — более шести десятилетий было отдано родному театру. Ученица самой Агриппины Вагановой, она пришла сюда после войны в 1947-м году и оставалась здесь до последнего дня жизни.

Сценическая карьера складывалась совсем не просто. Положение ведущей танцовщицы прославленной труппы Кургапкина завоевала трудом и упорством, а, завоевав, заняла свое, никем не оспариваемое место по праву мастерства и таланта. Ее обширнейший репертуар включал всевозможные роли и сольные партии, в том числе такие вершины, как принцесса Аврора в «Спящей красавице», Одетта-Одиллия в «Лебедином озере» и Жизель. Но с особым блеском Кургапкина танцевала в балете «Дон Кихот». Ее виртуозный, сверкающий танец нес мощный заряд оптимизма. При этом манеру и стиль балерины отличала безыскусная простота, созвучная демократической природе образа. Непринужденность поведения дочери трактирщика Китри ничуть не умаляла достоинств ее независимой, азартной натуры. Хозяйка собственной судьбы, она уверенно направляла ход событий, выплескивая избыток энергии в звонко бравурном танце.

По части техники Кургапкина была вне конкуренции. Ее можно назвать королевой пируэта. После Натальи Дудинской и Феи Балабиной пальма первенства в этом увлекательном, но и крайне сложном разделе виртуозности принадлежала ей. Кинопленка сохранила Па де де из «Арлекинады», где танец Кургапкиной сверкает и искрится как бриллиант. Стремительные вращения поражают легкостью, кажется, они не стоят балерине никаких усилий. Бег на пуантах звучит веселым смехом, на миловидном лице сияет лукавая улыбка. В памяти очевидцев останется и Па де де из «Пламени Парижа», где Кургапкина олицетворяла вольный дух юности.

Нельзя не упомянуть о концертных шедеврах Кургапкиной — вальсах на музыку Мошковского, Шостаковича, Рихарда Штрауса и других. Незаменимым участником этих номеров, имевших оглушительный успех у зрителей, был Борис Брегвадзе — танцовщик неотразимого обаяния, темперамента и тонкого артистизма, великолепный мастер дуэта. Вместе с «заводной», отчаянно смелой Кургапкиной они творили на сцене чудеса, доводя зрителей до экстаза. В бравурных «молодежных» вальсах балерина, подброшенная партнером, взлетала высоко над ним и, едва приземлившись, взлетала вновь и вновь. В горизонтальном положении дважды прокручивалась

вокруг невидимой оси и застывала, вытянувшись струной на одной руке партнера или, с разбега оттолкнувшись от пола, пролетала со скоростью стрелы несколько метров и у самого пола оказывалась в руках танцовщика, державшего их до последней доли секунды за спиной. Головокружительные трюки выполнялись азартно, рискованно, но отношения партнеров были скорее лирическими. Причудливый симбиоз лирики и акробатики утверждал дружески-любовный союз горячих сердец.

Кураж спортсменки присутствовал в таланте Кургапкиной еще со времен военного отрочества, волей обстоятельств протекавшего в глухой деревушке под Пермью, куда была эвакуирована балетная школа. Занятия спортом помогли выдержать испытание голодом и холодом. Ученица Кургапкина отличалась в беге на лыжах, завоевав звание чемпионки школы. Спортивная закалка пригодилась и в театре: Кургапкина справлялась с любыми физическими нагрузками, без усталости оттачивая мастерство. Привычка и потребность быть в форме помогли ей на шестом десятке стать участницей премьеры «Ревизора» и с комедийным блеском воплотить образ городничихи Анны Андреевны — случай в балетной практике уникальный.

Требовательная к себе, она была такой и со своими подопечными. Педагогическая деятельность балерины в театре началась в 1969-м году, на пике сценической карьеры. Некоторое время Кургапкина одновременно вела классы в Хореографическом училище (1982–1990). Сегодня ее выпускницы занимают ведущее положение в театрах мира, а первая и самая любимая — Жанна Аюпова — в течение многих лет была украшением Мариинской труппы. В театре через руки педагога-репетитора Кургапкиной прошли едва ли не все ведущие балерины. Не все выдерживали ее жесткую принципиальность в стремлении к совершенству, но «школа Кургапкиной», как своего рода знак качества, оставалась при них. Ее авторитет был абсолютен. И как же будет не хватать театру ее профессиональной честности, эрудиции, ее зоркого глаза! Не хватать будет и Кургапкиной-человека — прямодушного, простого в общении, словно и знать не знавшего, что она — народная артистка СССР — принадлежит к высшей балетной касте.

Кургапкину-балерину называли олицетворением юности. Молодость души она сохранила навсегда. Такой она и останется в сердцах и памяти всех, кто восхищался ее искусством, кто знал и любил эту незаурядную женщину.

УДК 793.3

Н. В. Щеглов

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В РАЗВИТИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Сложившаяся культура русской танцевальной школы, с одной стороны, выполняет функцию сохранения и трансляции исторически накопленного художественно-исполнительского опыта от поколения к поколению, с другой стороны, она же генерирует инновационные формы, порождающие актуальные изменения в области хореографического искусства. Достижение равновесия между традициями и новациями в развитии отечественной хореографической культуры требует учета исторических достижений национальной школы классического танца, систематизации и осмысления реального опыта межкультурного диалога в области балета, а также исключения необоснованной трансформации теории и практики хореографического творчества.

Ключевые слова. Русская школа танца, традиционная культура, традиции, инновации, нововведения, культурный диалог, синтез школ, культурная диффузия.

N. V. Shcheglov

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN A DEVELOPMENT OF NATIONAL CLASSICAL DANCE SCHOOL

Prevalent Russian dancing culture on the one hand preserves and further translates accumulated artistic performance experience from generation to generation. On the other hand it generates innovative forms, generating actual changes in the area of choreographic art. Approaching the equilibrium between traditions and innovations in the development of the Russian choreographic culture enforces acknowledging of historical progress of the national classical dance school, systematization and comprehension of the real experience of intercultural dialog in the ballet area, and also deletion of the ungrounded transformation of the choreographic arts theory and practice.

Key words. Russian dance school, traditional culture, traditions, innovations, cultural dialogue, school synthesis, cultural diffusion.

Отечественная система хореографического образования складывалась в процессе длительной аккультурации. Авторские итальянские и французские образовательные системы взаимодействовали друг с другом, трансформировались, давая в результате синтеза жизнь новому феномену – Русской школе танца. Культурный диалог с западноевропейской исполнительской традицией к концу XIX века окончательно сформировал национальную школу классического танца, получившую мировое признание.

В конце XX и начале XXI веков, благодаря расширившимся творческим международным контактам, мы вновь становимся очевидцами и участниками процесса распространения и взаимодействия образцов хореографической культуры.

Готовы ли мы сегодня к очередному синтезу исполнительских школ? Не утратим ли мы сложившихся традиций отечественной школы классического танца?

Размышляя над проблемой сохранения и развития культурных традиций, российские авторы отмечают, что традиция — феномен принципиально динамичный и саморазвивающийся. Так С. А. Арутюнов пишет об этом: «Любая традиция — это бывшая инновация, и любая инновация — в потенции будущая традиция. В самом деле, ни одна традиционная черта не присуща любому обществу искони, она имеет свое начало, откуда-то появилась, следовательно, некогда была инновацией. И то, что мы видим как инновацию, либо не приживется в культуре, отомрет и забудется, либо приживется, со временем перестанет смотреться как инновация, а значит, станет традицией» [1, с. 160]. Другие авторы менее категоричны и однозначны. Они считают, что процесс этот значительно сложнее, во всяком случае, в тех аспектах культуры, которые не являются материальными. Например, сопоставляя дихотомию «традиция — изменение», Э. Маркарян отмечает, что не следует смешивать понятия «новация» (новшество) и «инновация» (нововведение) и продолжает: «В научных традициях англоязычных стран термин «новация» вообще не выделен. Между тем различие данных понятий имеет, можно сказать, ключевое значение для понимания динамики традиции. Дело в том, что механизм этой динамики предполагает четкую дифференциацию двух состояний опыта новационного и принятого (индивидами или группами), стереотипизированного. Инновация как раз и относится ко второму состоянию, выражающему начальный этап формирования традиции. Тем самым оно относится уже к общественному классу традиционных (а не собственно новационных) явлений» [2, с. 228].

Инновационные подходы в развитии языка современной отечественной хореографии можно наблюдать в творчестве ряда советских и российских хореографов. Наиболее ярко он представлен в балете «Легенда о любви» патриарха отечественной хореографии Ю. М. Григоровича. Все его творчество в целом стало этапом формирования новой традиции отечественного хореографического искусства. Хореография Дмитрия Брянцева в телевизионных фильмах-балетах «Галатей» и «Старое танго» являются в отечественном танцевальном искусстве также явлением инновационного порядка. Ярким представителем инновационных тенденций советского балетного театра является О. М. Виноградов, осуществивший ряд ярких оригинальных постановок, среди которых «Ромео и Джульетта», «Ярославна», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец Потемкин» и другие.

Борис Эйфман и его балетный театр стоят несколько особняком в российском хореографическом искусстве. Балеты этого хореографа в основе своей имеют литературный первоисточник. При всех инновациях хореографического языка этого художника обращает на себя внимание силовой, монументальный, динамичный пластический язык его балетов.

Из нынешних российских балетмейстеров-новаторов необходимо отметить А. Ратманского — создателя ярких, талантливых, оригинальных спектаклей, которые включены в репертуар ведущих балетных театров России и мира.

Творчество ряда зарубежных хореографов включает нововведения, также тяготеющие к инновациям в хореографическом искусстве. Можно вспомнить Джона

Ноймайера — немецкого балетмейстера американского происхождения, Джона Крэнко (1927–1973) — английского хореографа, руководившего Штутгартским балетом, Кеннета Макмиллана (1929–1992) — английского балетмейстера и танцовщика и ряд других. Великим творцом, стоящим на стыке новаций и инновационности в балете, был Джордж Баланчин (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983), выдающийся русско-американский хореограф XX века, новатор. Он был убежден, что танец не нуждается в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, а самое важное — взаимодействие музыки и танца. Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. И все же его новационность более ярко выражалась в форме балетных произведений, чем в их пластической лексике, так как он был воспитанником классической школы. Спектакли Д. Баланчина были одними из первых, появившихся в репертуаре российских театров после падения железного занавеса. Его балеты были близки по стилистике и легко «ложились» на навыки отечественных исполнителей и были ими любимы за удобство интерпретации. В целом, творческие подходы к развитию современного балета многих зарубежных хореографов не противоречат в большинстве своем образовательным и исполнительским традициям отечественной хореографической школы.

В то же время в зарубежном балете можно наблюдать тенденции в развитии хореографического языка, тяготеющего к новациям, несколько отстоящим от традиционного и инновационного подходов в отечественном и зарубежном искусстве танца. Основу новационности составляет как изменение пластического языка, языка тела, так и, что немаловажно, отказ от сюжета как основы балетного спектакля. Так обстоит дело с танцем модерн, зародившимся в начале XX века в США и Германии. Термин «Танец модерн» (Modern Dance) появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. В последнее время активно развивается Современный танец (Contemporary Dance) — направление искусства танца, включающее танцевальные техники и стили XX — начала XXI веков, сформировавшиеся на основе американского и европейского танца Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Средствами этого выступает синтез, актуализация и развитие различных техник и танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обусловленная взаимодействием танца с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела. В этом стиле работает много зарубежных и отечественных авторов. Среди них Евгений Панфилов, Алла Сигалова, Раду Поклетару, Татьяна Баганова¹, Саша Вальц² (Sacha Waltz), английский хореограф Уэйн Макгрегор (Wayne McGregor). Перенос одноактного балета Макгрегора на сцену Мариинского театра в марте 2014 года вызвал неоднозначную реакцию у артистов балета — от воодушевления до полного неприятия и игнорирования репетиционного процесса. Репетиции,

¹ Осуществила постановку «Весны священной» на сцене Большого театра России в 2013 году.

² Немецкая танцовщица и хореограф, автор постановки «Весна священная» в Мариинский театре, в сезоне 2013 года.

а, в последующем, включение в текущий репертуар театра этого балета потребовали выделения для него специального количества исполнителей. Параллельное привлечение артистов, занятых в этом балете, к исполнению классического репертуара порождает ряд проблем, связанных с трудностями перехода из одного стиля исполнения в другой. В хореографии этого автора имеет место несхожий пластический язык, требующий иных базовых навыков владения телом, положения рук. Подобная хореография основана на методике подготовки исполнителя, которая не в полной мере сочетается с отечественной педагогической традицией в области подготовки артиста балета. Не отрицая возможности новационного поиска в области выразительных средств, отметим, что семантическое поле пластического языка и возможности его вербальной, смысловой интерпретации не безграничны. Конечно, невозможно свести восприятие искусства танца только к когнитивному, рациональному моменту. В этом процессе имеет место и значительный слой неосознаваемых и, прежде всего, эмоционально окрашенных явлений. Эмоциональную нагрузку могут нести многие элементы движения темп, ритм, динамика, высота, размах и тому подобные. В то же время, движение, если оно не оправдано, не одухотворено изнутри и эстетически не мотивировано, к искусству имеет весьма отдаленное отношение. Как бы то ни было, репертуар современного балетного театра ставит новые задачи и предъявляет более высокие требования к уровню профессиональных навыков исполнителей, что, в свою очередь, требует поиска современных методов и технологий развития специальных (физических) данных, оптимизации содержания образовательных программ и совершенствования технологий преподавания специальных дисциплин.

Система хореографического образования в России остается одной из лучших в мире. Она по-прежнему стабильно демонстрирует высокий уровень подготовки специалистов. Тем не менее, балетный театр России испытывает сегодня кадровый голод в универсальных специалистах, владеющих разнообразными видами деятельности в области искусства хореографии и способных дать развитие современному хореографическому искусству. Динамика отечественного хореографического образования сегодня обусловлена не только изменением художественного сознания эпохи, но и комплексом внешних и внутренних факторов.

К числу внешних факторов можно отнести управленческую активность и введение новых государственных стандартов в сферу современного хореографического образования, которые привели к некоторой не во всем обоснованной трансформации теории и практики хореографического творчества — отказу от содержательно-практических приоритетов и значительно возросшей значимости абстрактно теоретической ориентации. К примеру, введение многоуровневого хореографического образования в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой (артист балета, бакалавр, магистр хореографического искусства) сегодня несколько меняют традиционно сложившиеся подходы к хореографическому образованию, и требует дальнейших поисков в области содержания профессиональной подготовки будущего артиста балета.

Другим примером активности управления образованием можно назвать создание инновационных образовательных учебных заведений с ориентацией на требования

конкретной исполнительской школы. В сентябре 2013 года департамент культуры правительства Санкт-Петербурга, по инициативе Б. Эйфмана, учредил и открыл Академию балета, носящую его имя. Обучение части будущих артистов в Академии началось с первого класса общеобразовательной школы — с семи лет. Предполагается, что к четвертому классу, возрасту традиционного приема в профессиональные хореографические учебные заведения, учащиеся пройдут специальную подготовку, направленную на развитие профессиональных способностей ребенка в сочетании с их физической составляющей, через введение ряда специальных учебных дисциплин, акробатики и гимнастики. Академия располагает специально построенным зданием, максимально приспособленным для организации учебного процесса. Здесь есть просторные светлые классы, спортивные залы, бассейн, столовая, интернат с комфортными условиями проживания воспитанников. Академия сегодня в самом начале своего пути. Это бесспорно новационный, экспериментальный подход к профессиональной подготовке будущих артистов балета. Несомненно, он заслуживает пристального внимания — в зависимости от его результатов в системе отечественного хореографического образования может многое поменяться.

Важным фактором, определяющим динамику хореографического образования, является готовность и способность педагогов к инновационной деятельности, потребность в совершенствовании школы танца, поиск новых подходов к содержанию подготовки артиста балета. Удачным примером подобных поисков стала модульная программа танца модерн, реализованная в 2013/14 учебном году на исполнительском факультете Академии русского балета имени А. Я. Вагановой со студентами II курса бакалавриата. Автором программы выступил приглашенный специалист — португальский танцовщик и хореограф Д. Кордозо. В основу его курса были положены авторские техники танца Модерн. Среди них — техника, созданная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем танца Лестером Хортоном (1906–1953); техника танца Постмодерн, разработанная американским танцовщиком, хореографом и преподавателем Мерсом Каннингхэмом (род. 1919) и другие. При этом автор программы подчеркнул, что намеренно составил ее для учащихся, имеющих в базовой подготовке классическую школу танца. Итоговый показ, завершивший программу, вызвал доброжелательный отзыв у профессорско-преподавательского состава академии. Важно констатировать, что учащиеся продемонстрировали высокий уровень овладения хореографическим текстом и исполнительского мастерства. Было отмечено, что пластическое и комбинационное содержание урока не вызвало конфликта новых навыков с навыками приобретенными в классической школе. Этот опыт открывает возможность плодотворного взаимодействия отечественной и зарубежной педагогических школ.

Ориентиры отечественной школе в направлении будущей профессиональной подготовки артиста балета задает мастерство отдельных харизматичных исполнителей, добившихся мирового признания. Неограниченные возможности диалога, взаимодействия современной и классической исполнительской школ наглядно демонстрирует, например, творчество Дианы Вишневой — выпускницы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Постановки западных хореографов, рассчитанные на потенциал этой балерины, убедительно доказывают возможности бесконфликтного

диалога современного и классического танца. Утверждения отдельных критиков, что в своем обращении к современному танцу балерина все дальше и дальше отходит от классического танца, лишены убедительной аргументации. Скорее наоборот высокий уровень классической подготовки балерины открывает все большие и большие возможности в поисках пластической выразительности человеческого тела.

Таким образом, традиционная культура, с одной стороны, выполняет функцию сохранности и трансляции исторически накопленного социального и духовного опыта от поколения к поколению, с другой стороны, — она же генерирует инновационные формы, порождающие актуальные изменения в художественной жизни общества, называемые культурной динамикой. Обретение равновесия между традициями и новациями в развитии отечественной хореографической культуры требует учета исторических достижений национальной школы классического танца, систематизации и осмысления реального опыта межкультурного диалога. Все это вместе взятое позволит преодолеть противоречие между потребностью в современном уровне подготовки хореографических кадров и возможностями профессиональной школы удовлетворить эту потребность, подготовить специалистов, способных дать дальнейшее развитие хореографическому искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнов С. А. Народы и культура: Развитие и взаимодействие. — М., 1989.
2. Цит. по: Лурье С. В. Историческая этнология: Учебное пособие для вузов. — М., 2004.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Д. С. Новиков

ПОЭЗИЯ ТАНЦА МАРИИ ТАЛЬОНИ

В данной работе исследуется поэтическое восприятие танца Марии Тальони в творчестве П. Вяземского, М. Поднебесного, Н. Огарева. Рассматриваются поэтические произведения, посвященные ей. Анализируется, какие темы и идеи возникали в творчестве этих поэтов под влиянием танца великой балерины.

Ключевые слова. Тальони, поэзия, танец, Сильфида, балет, литература.

D. S. Novikov

MARIA TAGLIONI'S DANCE POETRY

This paper presents a research about the poetic perception of Marie Taglioni in the works of P. Vyazemsky, M. Podnebesny, N. Ogarev. It looks at poetical works dedicated to Marie. The paper analyses the themes and ideas in the works of these poets arriving under the influence of the performances of the great ballet dancer.

Key words. Taglioni, poetry, dance, La Sylphide, ballet, literature.

Цель настоящей статьи состоит не в том, чтобы воскресить какой-то выхваченный эпизод из истории балетного театра первой половины XIX века. Наша задача скромнее: постараться наиболее полно представить блестящий период пребывания в России выдающейся итальянской балерины Марии Тальони, обильный поразительными талантами ее современников, сумевших опозитизировать ее искусство. Говоря об особом стиле исполнения балерины, здесь мы проследим, каким образом ее танец отразился в творчестве таких поэтов, как П. Вяземский, М. Поднебесный, Н. Огарев.

Известная американская писательница и философ Айн Рэнд в статье «Искусство и познание» писала: «Главные свойства образа человека, создаваемого в балете, — грациозное легкое скольжение, парение, полет. Человек предстает здесь воплощением некой хрупкой силы, негибкой твердости, но на его тонких стальных костях нет мяса; это человек-дух, не управляющий этой землей, а обитающий где-то за ее пределами» [6, с. 69]. Таким человеком-духом, обитавшим не только на земле, но

и вне ее оказалась Мария Тальони, залетевшая в Петербург на целых пять сезонов¹ и оставившая в России, пожалуй, самый заметный след в русской литературе и культуре среди танцовщиц 30–40 гг. XIX века.

Призванием Тальони были роли фантастических, неземных существ: сифид, теней, легких и воздушных видений, загадочных и таинственных, выходящих из области видимого мира и переносящихся в царство поэзии; в этих ролях она ярче всего проявляла свою легкую, целомудренную, почти бестелесную грацию. Каким же был ее танец для поэтов?

Прежде всего, необычайно легким, воздушным. Он создавал ощущение невесомости, почти бестелесности, поэтому Сильфида, дух воздуха, и стала наиболее адекватным и полным воплощением искусства Тальони. Кроме этого, ее танец был целомудренным. Не женские чары, а чистота высокой поэзии являлась главным в арсенале художественных средств балерины.

Известный итальянский танцовщик Карло Блазис в своем труде «Code of Terpsichore» справедливо заметил, что «Парижские танцовщики установили правильный метод для достижения стройного и *полного достоинства* (dignified) исполнения» [2, с. 254]. Это исчерпывающе точное определение классического танца в его французском преломлении, доведенном до кульминационной точки Марией Тальони и ее отцом. Танец, «полный достоинства», «dignified», танец, который может танцевать человек, мыслящий «как Кант», поющий «как Новалис», фантазирующий, «как Гофман» [2, с. 254].

Когда искусство Тальони в Париже перестало поражать своей новизной, город начал охладевать к своей Сильфиде. Время ее в Париже подходило к концу. И тут она отправляется туда, где ее страстно мечтали видеть, где ее давно уже ждали, — в Петербург.

Тальони появилась здесь в 1837 году, когда «золотой век» русской поэзии уже клонился к закату. Трагическая гибель Пушкина подвела роковую черту: поэзия еще жила, но уже осиротела, вызывая лишь ностальгические чувства. Наступало время прозы. В этот момент на стыке этих двух художественных мировоззрений Тальони и залетела в Петербург. И она словно вернула тот самый ушедший век поэзии, задержав его *поэзией своего танца*.

Ее искусство воспринималось здесь как искусство пушкинского духа. «Несомненно, — писал биограф балерины Н. В. Соловьев, — талант Тальони, такой близкой и родственной его (Пушкина — Д. Н.) поэзии, нашел бы в нашем поэте самого верного поклонника, и не одну строчку своих дивных творений он посвятил бы этой дивной художнице, своему собрату по искусству... Но Пушкин умер в начале 1837 года, Тальони приехала к нам только в конце его...» [6, с. 106–107].

Вот чем была Тальони для России — русским художественным классиком.

Ее имя приобрело такую популярность, что в Петербурге появились карамель «Тальони», шляпы Тальони, вальс «Возврат Марии Тальони». Существует также статуэтка Тальони, воспетая французским поэтом Мери.

¹ Тальони танцевала на сцене Большого театра в Петербурге с 1837 по 1842 год.

Сохранилась еще гравюра со стихами князя П. А. Вяземского, изображающая ножку Тальони. Четверостишье Вяземского называется «К картинке» и помещено в «Современнике» П. А. Плетнева 1838 году, в томе XIX, на странице 153. Приводим здесь этот рисунок вместе со стихами Вяземского:

НОЖКА ТАЛЬОНИ

Прости волшебница! Сильфидой мимолетной
Она за облако взвилась. Счастливый путь!..
Но проза здесь на зло поэзии бесплодной:
Скажите, для чего крыло в башмак обушь?

Известный в ту пору любитель балета и истинный ценитель всего изящного К. А. Скальковский утверждал, что оставшиеся после отъезда из Петербурга Тальони башмаки были куплены за 200 рублей, разыграны в лотерею и съедены под соусом поклонниками. Не отсюда ли происходит выражение «зачем ты мне подал вместо говядины подошву», которое часто слышалось в петербургских ресторанах XIX века. Подошва башмака Тальони, вероятно, была вкусна, потому что, кушая ее, восторгались, а не сердились. Да и не мудрено — гениальная балерина почти не ходила по сцене, а только летала [4, с. 106].

Но что же хотел сказать своим четверостишьем князь П. А. Вяземский?

Поэт приписал еще к рисунку, видимо, для большей убедительности, несколько слов по-французски: «Pourquoi chausser unne aile?», что дословно переводится как «для чего обувать крыло?»

Этот рисунок и этот стих содержательны в гораздо большей степени, чем может показаться на первый взгляд. Автор рисунка Л. И. Киль и поэт Вяземский оба изумлены тем зазором, теми «ножницами», как сказали бы мы теперь, которые существуют здесь между образом или материей, или, если говорить конкретнее, между впечатлением и тем, каким средствами оно достигается. Для обоих авторов образ этой картинке, поэзия, «крыло» априори выше материи-прозы «башмака», и, тем не менее, оба внимательно смотрят и замечают: поэт — саму эту изумляющую его коллизию, а художник — форму ноги.

Но о чем, кроме ножек, говорят нам стихи Вяземского?

Возможно, поэт говорит о бескрылом веке прозы, построенной на антитезе: ножка Тальони как поэзия-крыло и как проза-башмак. В этом стихе чувствуется восторг первых впечатлений от танца великой балерины. Вероятно, он написан во время петербургских дебютов Тальони осенью 1837 года в балете «Сильфида». Об этом свидетельствует первая строчка четверостишья, в которой автор просит прощения у танцовщицы за утерянную, ушедшую поэзию, называя ее волшебницей. По Вяземскому, ее «обули» в башмак и сделала это, без сомнения, именно Тальони. Она поднялась на пальцы и взлетела «Сильфидой мимолетной» в неземные облака —



в новый век романтической прозы. Кому, как не Тальони с ее птичьей легкостью, должно было это сделать? Случайно в какой-нибудь позе поднялась она выше, чем обычно, выше, чем на полупальцы, и оказалась на пуантах. И оказалась, по-видимому, не зря...

Любопытно еще одно поэтическое творение, посвященное балерине, о котором упоминает Соловьев, поэма «Тальони — Грация», сочинение М. Поднебесного. Это — брошюрка из четырех страничек в 16-ю долю, с небольшой виньеткой, без особого заглавного листа, с цензурной пометкой: 24 декабря 1837 года, цензор С. Куторга [6, с. 107]. Вот эти стихи:

ТАЛЬОНИ — ГРАЦИЯ

Мы видим чудо из чудес!
Слетела Грация с небес,
Европу всю обворожила
Своей волшебною игрой,
Движений чудною красой
И в танцах идеал явила.
Смотреть на Грацию — восторг!
Шаги, прыжки и все движенья —
Язык пленительный без слов,
Язык любви и вдохновенья.
Кто в танцах выразить живею
Восторг любви и пыл страстей?

Является ли дева рая
Гитаной, девою Дуная,
Качучей — дочерью степей
Или волшебницей Сильфидой:
Пленительна на всяком виде!
Все Грацию мы видим в ней!
Смотрите, как она порхает
На крылышках или без крыл,
Игриво, плавно, как зефир;
То грациозно стан сгибает,
То ножкой легкою махнет
То ножкой ножку нежно бьет;
Как вихрь, на пальчике кружится,
И вдруг, как статуя стоит.
Вот миг — списать... не шевелится;
И вдруг вспорхнет и полетит.
К кому-то руки простирает,
Улыбкою любви дарит,
И пантомимой говорит.
Подруг воздушных призывает
В восторге пламенных страстей!
Вот Грации танцуют с ней

По лире сладкой Аполлона
Внимая звукам с Геликона
Кругом крылатые божки
Бросают стрелы и венки.
В богах мы видим совершенство,
И чувствуем при них блаженство...

О, Грация! не улетай
К богам в эфирные чертоги!
Игрой народы восхищай!
Земля твои лобзает ноги!!!

Читая поэму, мы видим, как автор испытывает упоительный восторг, смотря на Тальони-Грацию, от ее неслышных шагов, легких прыжков и движений. «Язык пленительный без слов» — язык *полетного* танца, на котором балерина общалась со зрителем, он же является, по словам поэта, языком и любви, и его творческого вдохновения. Повторимся, что именно *танец* служит источником вдохновения поэта: его красота, изящество, лёгкость, *грациозность*.

В поэме Поднебесный перечисляет ее знаменитые роли в «Гитане»¹, «Деве Дуная», ну и, конечно, роль Сильфиды в одноименном романтическом балете.

В строке «Качучей — дочерью степей» поэт имеет в виду испанский танец качуча, исполняемой нередко Тальони в балете «Гитана». Этот пантомимный балет на музыку Шмита был поставлен на сцене Большого театра 23 ноября 1838 года. В. Г. Белинский, досадуя на несуразность содержания «Гитаны», писал в феврале 1840 года В. П. Боткину, что балетов Тальони «больше видеть нет охоты и сил», что «выходя из театра, ничего не вынесешь» и что «только Петербург может сходить с ума от подобной невидали» [2, с. 446]. Однако критик соглашался тут же, что сама Тальони «хороша», что в ее танце «много грации», но эти качества исполнения не могли скрыть для него пустоты содержания балета как такового.

Читая поэму Поднебесного, мы не можем не вспомнить знаменитые «онегинские» строки Пушкина, запечатлевшего танец А. И. Истоминой в балете его современника Ш. Дидло:

То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Это смелое подражание Пушкину у Поднебесного явно восходит к танцу Тальони, а пушкинские строки характеризуют танец Истоминой. Оба поэта обращают внимание на легкость, воздушность, эфирность исполнения. Они превосходно чувствуют каждое движение, каждое па танцовщиц, испытывая наслаждение от их танца. Что же это были за движения, которые так блистательно запечатлели наши поэты?

Сравним эти строки. Пушкинское «То стан совет, то разовьет» укладывается в образ *fouetté deface*, предполагающий сначала «свивание», затем «развивание» корпуса. У Поднебесного Тальони «то грациозно стан сгибает» нам представляется как *port de bras*, что подчеркивает ее бестелесную грацию романтической танцовщицы. У Пушкина стан Истомины-Терпсихоры свивается, а у Тальони-Грации он все же сгибается.

¹ Балет «Гитана, испанская цыганка».

В звуке и ритме следующих пушкинских ямбов «И быстрой ножкой ножку бьет» слышится *brisé*, или *jeté battu*, «То ножкой ножку нежно бьет» у Поднебесного — также *battus*. Безусловно, пушкинская строфа звучит нежнее, лиричнее, чем строфа его «подражателя». Интересно, а какие бы слова нашел знаменитый поэт для Тальони, не уйдя он из жизни так рано?..

Тему бестелесной грации Марии Тальони продолжил поэт Н. П. Огарев в стихотворении «Когда среди людей стою я одинок» (1842 год), называя ее «грациозно-легким созданием». Стихотворение непосредственно связано с упоминанием знаменитой танцовщицы в письме поэта к М. Л. Огаревой от 10 января 1842 года из Петербурга, которую Огарев смотрел в балете до того. Упоминание об этом письме мы находим в примечаниях к первому тому собрания его сочинений [6, с. 152].

В этом стихотворении поэт выражает мотив одиночества, тоски, скорби, которую может скрасить лишь «красавица» Тальони. Ему становится страшно за то, что вскоре Тальони перестанет танцевать и постареет, как и все обыкновенные люди, как и он сам... Вот это печальное стихотворение:

Когда среди людей стою я одинок
И взор нечаянно встречает в их собраньи
Красавицу — едва раскрывшийся цветок,
Грациозно-легкое, роскошное созданье,
Мне вдруг становится так страшно за нее!
Я думаю — как локон русский поседеет,
Чело наморщится, согнется стан ее,
Померкнет ясный взор и жизнь оцепенеет...
И мало ли с чего нам можно постареть!
Есть тайная тоска, с нее стареют рано;
И мало ли с чего нам можно умереть,
Есть скорби тайные, с них умирают рано.

Думается, что здесь нельзя сказать иначе, что стихотворение это — не только отражение поэтического видения необычного «роскошного создания», но и взгляд поэта на жизнь. Она быстротечна, очень изменчива, способна неузнаваемо изменять человека. То есть Огарев от конкретного живого, реального образа молодой «красавицы» переходит к философскому восприятию мира, его бренности и жестокости судьбы. При этом заметим, что стихотворение пронизано эмоциональной субъективностью: «я» и «она» создают особую лирическую настроенность, связывая судьбу этого едва раскрывшегося цветка и со своей судьбой, и с судьбой всего человечества, когда со временем жизнь «оцепенеет»: «чело наморщится, согнется стан...» [3, с. 152].

Жизнь на сцене очень коротка для артисток балета, об этом знал и помнил Огарев. Наверняка отчасти и это хотел отметить поэт в своем стихотворении, приравняв такую недолгую и быстротечную жизнь к своей судьбе, намекая читателю, что с «тайной тоски и скорби» можно очень скоро состариться. Таковой виделась поэту Мария Тальони — стареющей и увядающей на его глазах, оставивший, видимо, не самый приятный отпечаток в его сердце.

Рассмотрев эти стихотворения, мы пришли к выводу, что каждый из поэтов восхищался красотой танца Тальони по-разному. Так, П. А. Вяземский, благодаря ее выступлениям, предвидел новый век прозы в литературе, сменивший поэзию, М. Поднебесный, наряду с французскими поэтами, писавшими ей в таком же эмоциональном стиле, восторженно восхищался грациозностью балерины, а вот на Н. Огарева танец Тальони подействовал иначе, заставив поэта задуматься о философских проблемах жизни и смерти, о смысле человеческого существования. Все же, все эти лирические произведения никоим образом не затмевают талант легендарной Марии Тальони, а только возвеличивают его, делая артистку ярким примером для подражания многих современных танцовщиц русского и европейского балетного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. В 13 т. / В. Г. Белинский. — М.: Академия Наук СССР, 1953. — Т. 11. Письма.
2. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. — М.: Искусство, 1987.
3. *Огарев Н. П.* Избранные произведения. В 2 т. / Н. П. Огарев. — М.: Гослитиздат., 1956. — Т. 1. Стихотворения.
4. *Плещеев А. А.* «Наш балет. 1673–1899. Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года». — СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2009.
5. *Рэнд А.* Романтический манифест. — М.: Альпина Паблишер, 2011.
6. *Соловьев Н. В.* Мария Тальони. — СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011.

УДК 792.8

А. Л. Васильева

РУССКАЯ ТЕМАТИКА НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА В XIX ВЕКЕ

В классическом балете XIX века практически отсутствовали русские сюжеты и русские национальные танцы. Эта проблема освещается в статье. Рассматриваются спектакли К. Дидло и А. Глушковского, а также балет А. Сен-Леона «Конек-Горбунок».

Ключевые слова. Русский балетный театр XIX века, национальный сюжет, русский танец, А. Сен-Леон, «Конек-Горбунок», М. Петипа.

A. L. Vasilieva

THE NATIONAL THEMES ON THE RUSSIAN BALLET SCENE IN THE XIXth CENTURY

The article raises the problem of the absence russian storyline and the russian national dance in classic ballet of the XIX century. Discusses performances of K. Didlo and Glushkovsky and ballet of A. Saint-Leon, "The Little Humpbacked Horse".

Key words. Russian ballet theatre of the XIX century, national story, Russian dance, A. Saint-Leon, "The Little Humpbacked Horse", M. Petipa.

При изучении вопросов характерного танца в России невозможно не затронуть проблему отсутствия русских сюжетов и русского национального танца на балетной сцене в XIX веке. Парадокс заключается в том, что балетмейстеры «не видели» отечественного сюжета и русского характера в своих спектаклях. В течение XIX века классический балетный спектакль избегал на сцене абсолютно всего русского. Возникает, в своём роде, балетный «русский вопрос». Причины полного отсутствия русской темы в балетах до сих пор оставались вне поля зрения исследователей. Никогда ранее не поднимался вопрос о решающем значении различных подходов к воплощению русской национальной характерности в определении жанра балетного спектакля или дивертисмента. На наш взгляд, существенные различия в том, как формулировались художественные цели, как решались задачи стилизации русского фольклорного танца и какое в конечном итоге место и значение отводилось национальным культурным маркерам, делали балеты и дивертисменты принципиально разными жанрами балетного театра.

В начале XIX века мы наблюдаем поиск форм бытования русской пляски и русских сюжетов в дивертисментах у Глушковского и Аблеца. Слабой стороной этих постановок являлась невозможность драматургического решения сюжетного спектакля средствами фольклорного танца. Чуть позже, в 1820-х годах, в балетах на русскую тему Дидло и Глушковского, русский танец был всего лишь незначительным эпизодом спектакля, частью разнохарактерного дивертисмента.

С 1820-х по 1860-е годы на балетной сцене можно насчитать лишь несколько балетных спектаклей на русскую тему. Это — «Руслан и Людмила», «Три пояса, или Русская Сандрильона», «Кавказский пленник, или Тень невесты», «Сумбека, или Покорение Казанского царства».

В 1821 году в Москве Адам Глушковский ставит балет «Руслан и Людмила» на музыку Шольца. Это было важным этапом и первой попыткой воплощения русских образов в балете. Обращение к национальному литературному источнику в первой половине XIX века отождествлялось с обращением к национальной русской теме и означало проявление патриотизма. Так как Пушкин был в ссылке, в афише значилось, что «сюжет взят из известной национальной русской сказки: „Руслан и Людмила“, с некоторыми прибавлениями» [1, с. 171]. В список характерных танцев входили два венгерских танца, польский, русский и татарский *pas de cinque*. Как мы видим, некоторые из этих танцев не имели никакого отношения к сюжету пушкинской поэмы, а входили в разнохарактерный дивертисмент. Сложилось мнение, что стремление к народной фантастике, к народной танцевальности в постановке являло собой положительную тенденцию. Гозенпуд отмечал, что партитура балета «была для своего времени интересной попыткой претворения национального фольклора» [2, с. 540]. Из этого он сделал вывод, что балетмейстер в этом спектакле стремился раскрыть русский национальный характер [2, с. 539]. Однако такое заключение для нас выглядит малообоснованным. По наблюдению Красовской, по художественной стилистике все компоненты спектакля «приближались не к Пушкину, а скорее к Жуковскому, наряжавшему героев русских сказок в абстрактно-романтическую одежду» [3, с. 174]. Следующий балет Глушковского на русскую тему «Три пояса, или Русская Сандрильона» (1826 год) ярким событием не стал.

«Руслан и Людмила», продержавшийся на московской сцене свыше 10 лет, был перенесен в 1824 году в Петербург в редакции Дидло. Несмотря на общий успех, к этому времени он уже считался «безнадежно устаревшим». Возможно потому, что годом ранее, в 1823 году, Дидло поставил в столице балет «Кавказский пленник». Подобно Глушковскому, при обращении к поэме Пушкина Дидло переносит время действия в неопределенные «древние времена» [3, с. 152], что является типичным маркером романтического балета. В этой ситуации народные фольклорные танцы не могут дословно цитироваться на сцене и приобретают условные черты.

Даже при всей условности романтической хореографии, Дидло так и не решился сам поставить в «Кавказском пленнике» русские танцы. Прожив в России в общей сложности почти 30 лет, с успехом включая русские танцы в свои постановки на лондонской сцене, в Петербурге он обратился за помощью: в предисловии к либретто Дидло писал — «товарищ мой Огюст содействовал мне в составлении русских плясок» [4, с. 152].

Еще одним балетом на русскую тему стал спектакль «Сумбека, или Покорение Казанского царства» о взятии Казани Иваном Грозным. Тема балета была предложена Дидло «сверху», министерством, в качестве спектакля на открытие Александринского театра. Балетмейстер не успел осуществить постановку, его замысел в 1832 году реализовал Блаш. О том, были ли в спектакле русские танцы, сведений нет.

В 1820–30-е годы подход к воплощению русской темы в Петербурге был иным, чем в Москве. Московские постановки, продолжая традицию патриотических

дивертисментов 1812 года, тяготели к попыткам переноса фольклорных русских плясок на балетную сцену. Но это не являлось перспективным направлением. Глушковский писал, что, после дивертисментов 1812 года, в балете «мы остановились и нейдём вперед с русской пляской, а все назад пятимся» [5, с. 82]. В Петербурге балетмейстеры шли другим путем. Они стремились «облагородить» народную пляску, избегая, по расхожему мнению, слишком грубых, бытовых движений в танце, ориентируясь при этом на нормы балетной сцены и вкусы дворянской публики.

Одновременно и в Москве, и в Петербурге сценический русский танец с успехом бытовал и развивался на оперной сцене. Здесь не было нужды «убегать» в танцах от черт национального «натурализма», конечно, в рамках театральной условности.

Можно выдвинуть тезис о востребованности темы русского национального характера на отечественной сцене и об отсутствии хореографических средств классического балета для воплощения этой задачи. Патриотические дивертисменты не являлись генераторами развития классического искусства. А ко второй половине XIX века уходят в прошлое романтические балеты, в которых русский сюжет не обязывал балетмейстера решать задачи воплощения национальной характерности непосредственно через хореографию.

Премьера балета «Конёк Горбунок» состоялась 3 декабря 1864 года в петербургском Большом театре. Балет был поставлен Артуром Сен-Леоном. Появления этого спектакля с нетерпением ожидало без преувеличения всё российское общество, все его слои. Интервал между «Сумбекой» и «Коньком Горбунком» составил 32 года. Так долго не было ничего русского на сцене классического балета.

«Конек Горбунок» получил громкий резонанс именно за счёт своей национальной тематики. Современник восторженно писал: «В чем же, спросят, заключается эта идея, затрагивающая струны нашего патриотизма? В том, что г. Сен-Леон угадал как нельзя лучше наши помыслы и стремления, нашу жажду, сознанную нами необходимость „объединения всех народностей, обитающих в России“. Эта идея объединения, по нашему мнению, чрезвычайно искусно проведена через весь балет и блистательно выразилась в его финале. Искусство, с которым г. Сен-Леон провел эту идею, ставит его разом выше всех балетмейстеров» [6, с. 80].

Балет «Конёк Горбунок» явился событием общественной значимости. Используя современную терминологию, он оказался информационным поводом для начала очередного гражданского противостояния в российском обществе в вопросе «что считать патриотизмом?». Балетный спектакль обнажил механизмы культурного раскола. Для нас очевидно, что волна конфликта, которую породил «Конёк», докатилась до наших дней и до сих пор сказывается на оценках творчества Сен-Леона и значения того спектакля.

В России спектакль Сен-Леона вызвал неоднозначную реакцию именно потому, что хореограф попытался поставить русский классический балет на русскую тему. Сегодня трудно определить, насколько противоречивые мнения о балете перешли на оценку личности и всего творчества самого балетмейстера.

По прошествии ста пятидесяти лет непросто отделить качество имманентно-хореографического текста спектакля от социокультурного контекста. В то время современники о достоинствах балетного спектакля судили, по традиции, прежде всего

по состоятельности его либретто. Основные источники сохранили нам сведения и оценки именно в этом ключе. К сожалению, в XX веке и вплоть до сегодняшнего дня исследователями не ставилась задача предпринять дифференцированный, многослойный анализ общественно значимых спектаклей музыкального театра.

Опубликованная критика на премьеру подробно разбирается Красовской в фундаментальной работе по истории русского балетного театра. Она констатирует, что «монархическая идея „объединения народов“ вокруг российского трона, прозвучавшая в финале балета „Конек-Горбунок“, заставила сразу после премьеры скрестить копыя представителей двух враждебных лагерей — демократического и реакционного» [7, с. 75].

Через 20 лет после премьеры, в 1883 году, К. Скальковский положительно оценил спектакль, заявив, что балетмейстер смог удачно воплотить русский сюжет на сцене [8, с. 241]. В начале XX века С. Худеков считал постановку «Конька Горбунка» крупной попыткой «применить к балетной сцене чисто русский элемент» [9, с. 69], которая в результате обернулась «странным смещением французского с нижегородским» [9, с. 69].

Иначе уже в советское время оценили деятельность Сен-Леона в России Красовская, Бахрушин, Слонимский. Они сложили о творчестве балетмейстера одностороннее и тенденциозное мнение. Красовская считала, что Сен-Леон вел хореографию в тупик [7, с. 88], «его имя стало синонимом безыдейной пустоты» [7, с. 66]. Бахрушин писал о том, что спектакли Сен-Леона «породили на русской балетной сцене „издевательский, сусальный псевдорусский стиль“» [10, с. 131]. Отечественные балетоведы инкриминировали ему незнание русского национального танцевального искусства и нежелание выделять русский балет из общеевропейских процессов того времени. Сегодня сама постановка такого рода проблемы выглядит спорно.

В вышедшем в 2008 году исследовании «Петербургские сезоны Артура Сен-Леона» А. Л. Свешникова предлагает заново взглянуть и оценить творчество этого мастера хореографии. Анализируя предшествующие работы о Сен-Леоне, она приходит к выводу, что существуют явные противоречия в оценке его деятельности. По ее мнению, говоря о нравственной тупиковости и безыдейности постановок, все исследователи в то же время отмечали балетмейстерские находки и достижения в постановки танцев, послужившие в дальнейшем основой хореографических шедевров, прежде всего Мариуса Петипа.

Сен-Леон возглавил русский балет в сложный момент, в «эпоху переходного периода». В 1850-е–60-е годы классический балет в Европе переживал не лучшие времена. Художественно-эстетическая направленность отступала под напором «увеселительного канкана». Причиной общего кризиса балетного искусства в те годы, как правило, называют приход в театральные кресла новой, со своими вкусами и с правом определяющего голоса, буржуазной публики. Уместно вспомнить о серьезной меценатской поддержке балета в Императорской России, позволившей русскому балету продолжать духовно-эстетическую линию и искать новые формы, исходя в первую очередь из художественных целей.

Благодаря деятельности Ж. Перро, переехавшего на службу в Петербург, век балетного романтизма «из первых рук» в России продлился чуть дольше. Однако

и здесь Сен-Леон, сменивший прежнего балетмейстера в 1859 году, кажется, умышленно пытался построить свои балеты исходя из диаметрально противоположных художественных установок. Советские балетоведы считали это кризисом, который они назвали «сен-леоновщиной». Свешникова приводит высказывание Худякова о том, что «служба хореографа в России совпала с золотым временем балетной жизни Петербурга» [11, с. 14]. В своем исследовании автор приводит аргументы, что благодаря деятельности Сен-Леона «в России не произошел полный крах балета» [11, с. 10].

Посетив многие европейские страны и интересуясь танцевальным фольклором, Сен-Леон умело соединял движения классического танца с элементами народного плясового творчества. Феноменальный интерес публики того времени к характерным танцам заставлял хореографа с энтузиазмом вводить его в свои постановки и сочинять танцы народностей, доселе не виданных на сцене. Сен-Леон обладал даром схватывать наиболее яркие, характерные особенности национального танца и мастерски вплетать их в ткань классической хореографии.

Можно привести мнение Бахрушина, высказанное в контексте явно негативной оценки. Исследователь считал, что Сен-Леон механически смешивал элементы национального и классического танца, «создавая своеобразный, разностильный гибрид, называемый им характерным танцем. Балетмейстер значительно технически усложнял этот гибрид, достигая таким путем чисто внешнего эффекта, но, не передавая ни в какой мере национальных особенностей исполнения и эстетических установок народа, которому приписывал данный танец» [10, с. 129]. В современной науке считается нормой делать сноску на «коэффициент» реалий исторического времени. В этой связи очевидно, что Бахрушин пытался дать оценку характерному танцу эпохи Сен-Леона, опираясь на художественно эстетические нормы современного ему советского балета с народно-сценическими танцами.

Понятие «сен-леоновщина» было подхвачено всем советским балетоведением, как символ безвкусицы и безыдейности. Тем не менее, и Красовская, и Бахрушин констатировали «способность Сен-Леона схватывать национальные краски танца» [7, с. 69] в расчете на его модный эффект, а также, что «элементы отдельных народных плясок часто были верно подмечены» [10, с. 131]. Вероятно, в этом аспекте следует рассматривать постановку балета «Конёк-Горбунок», построенного Сен-Леоном как феерия характерных танцев.

Либретто балета опиралось на сказку П. Ершова. Сохранив сюжетную канву, спектакль Сен-Леона дал новые смысловые акценты. Так, в отличие от сказки, где главным героем является Иван-Дурак, в балете на первый план вышла женская партия Царь-Девы. Царя из сказки Ершова в балете заменил киргиз-кайсацкий хан, что позволило ввести в спектакль татарские танцы, но вместе с тем музыкальной характеристикой хана служил менуэт.

Характерные танцы насквозь проходили через весь спектакль и составляли его главную особенность. В русском стиле был выдержан весь первый акт. Полемизируя с исследователями, считавшими, что балет был лишен национального колорита, Свешникова приводит факты того, что Сен-Леон широко использовал элементы русского народного танца. Изучив скрипичный Репетитор балета, она констатирует, что в первой картине в русском танце встречались такие движения, как «glissade russe»

и «deux pas marchés, le troisième plié en passant la jambe», атрибутированные исследователем как «припадание и русский ход», «хлопки в ладоши» и другие «русские элементы» [11, с. 171–175]. Балетмейстер ввел в спектакль также различные жанровые сценки, увиденные им в быту. Например, «пьяница танцует, играя на бала-лайке» [11, с. 171].

Последний акт представлял собой дивертисмент танцев народов, населяющих Российскую Империю. Ни один балет ни до, ни после «Конька» не мог похвастаться таким разнообразием характерных танцев. Согласно Репетитору дивертисмент последнего акта начинался с «проходки» Тунгусов, Самоедов, Лапландцев. Затем танцы — Латышский, Польский (краковяк и мазурка), Валахский и Курдский, Персидский, Имеритинский, Русский, Мингрельский, Уральский («Pas Kozak») и Малороссийский. Свешникова приводит отзывы критиков, что «танцы племен вышли довольно характерны» [11, с. 183]. В редакции «Конька», осуществленной М. Петипа в 1895 году, список национальностей расширился почти вдвое. Появились такие персонажи, как китайцы, эстляндцы, гурийцы, лезгины, белорусы и другие.

Русский сюжет подкреплялся чертами характерности во всех танцах балета, не только в характерных, но и в классических. Сохранились сведения, что первая исполнительница партии Царь-Девицы М. Муравьева «сообщила образу немало достоверных народно-поэтических черточек, воссоздавая русский женский характер» [7, с. 79]. Для следующей исполнительницы этой роли М. Мадаевой Сен-Леон поставил танец «Славянская фантазия», что помогло ей «обогащить национальную характерность образа» [7, с. 79].

По мнению Красовской, одной из проблем спектакля оказалась музыка. Она писала, что композитор Цезарь Пуни «находил живые интонации и краски в балетах на сюжеты из „итальянской“, „испанской“, „французской“ жизни, умел сочинить задорную тарантеллу, пылкое фанданго, изящные менуэт или пасспье. Но русская сказка оставалась для него областью столь же неизведанной, сколь неизведанны были легендарная Индия или древний Египет» [7, с. 76]. Однако Свешникова, тщательно изучив Репетитор, настаивает, что музыка Пуни к русским танцам была пронизана русскими интонациями и даже темами.

Возможно, появление в творчестве Сен-Леона спектакля на русскую тему объясняется попыткой балетмейстера поразить зрителей, открыв им «в хорошо знакомом нечто еще невиданное» [7, с. 69]. Очевидно, что, отчетливо чувствуя конъюнктуру, он стремился приспособиться к запросам данной национальной среды.

Однако автор попал в ловушку и оказался в заложниках у русского характерного танца, самого предметного сценического воплощения национального в рамках возможностей балетной сцены. Если балетная публика Петербурга, «публика бриллиантового ряда», воспитанная на специфике условностей жанра с воодушевлением приветствовала народные характерные танцы на сцене классического балета, то демократическое крыло, напротив, осыпало характерные танцы «Конька-Горбунок» сатирой и эпиграммами.

«Конёк-Горбунок» оказался спектаклем-долгожителем. Неослабевающий успех у зрителей позволил ему пережить даже 1917 год. К этому времени от хореографии премьеры 1864 года осталось немного, но «Конёк-Горбунок» до конца сохранял концепцию балетного театра Сен-Леона, подтверждая значимость для искусства

деятельности этого хореографа. Наиболее яркими моментами хореографических приращений можно назвать редакцию, осуществлённую Петипа в 1895 году и постановку Львом Ивановым в 1900 году вставного номера «Венгерская рапсодия» на музыку Ф. Листа, ставшего первой попыткой симфонизации характерного танца.

В дальнейшем, вплоть до снятия спектакля с репертуара, хореографы и артисты постоянно наполняли характерностью формы, заложенные Сен-Леоном уже с высоты появляющихся достижений и взглядов. Этот процесс важнее сохранившихся фрагментов его хореографии, дошедшей до наших дней лишь в поздних интерпретациях и переработках, переросших начальный образец.

Выдающейся русский хореограф Петипа вслед за Сен-Леоном избегал русской темы на балетной сцене. В этой связи любопытна история с русским номером «Мужичок», поставленным Петипа в 1865 году для своей жены балерины М. С. Суровщиковой на музыку трепака. Тема и эстетический образ были навеяны популярными тогда идиллическими народными персонажами, например, героями из оперы автора монархического гимна А. Ф. Львова «Русский мужичок и французские мародеры», которые были похожи на модные статуэтки гарднеровского фарфора. Красовская, с позиции советского балетоведа, подробно описала танец так: «в пасторальной, фарфоровой фигурке „мужичка“ -травести сказалося не только личное незнание хореографом жизни, обычаев и психологии народных низов» [7, с. 223].

Номер был поставлен в ключе характерных танцев «Конька Горбунка». И с ним повторилась та же история, что и с балетом. Номер одновременно получил восторженный приём и уничтожающую критику. Петипа больше не обращался к русским сюжетам, по всей видимости, не желая служить мишенью для демократической критики. Балетмейстер так и не испытал желания идти навстречу русскому «реализму», который в отработанной им системе спектакля классического балета означал бы падение в натурализм. Даже свой последний балет «Волшебное зеркало» на сюжет, идентичный пушкинской «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях», он поставил по сказке братьев Grimm.

Будучи последовательным, Петипа отказывался ставить русские танцы и в операх. В тех же случаях, когда русские композиторы обращались к нерусским сюжетам, он принимался за работу. Ему принадлежали грузинские танцы в «Демоне» Рубинштейна (1875 год), «Кавказском пленнике» Кюи (1883 год), «Тамаре» Фитингофа-Шеля (1886 год) и другие. Исключением была только постановка хоровода и пляски скомоухов в «Рогнеде» Серова. Русские танцы в таких ключевых постановках Мариинского театра, как «Евгений Онегин» Чайковского (1884 год) и «Дубровский» Направника (1895 год), он поручил ставить Льву Иванову.

Сен-Леон и Петипа были далеки от проблематики развития русской национальной культуры с её специфическими народными и демократическими аспектами. В этом они проявляли себя как представители общеевропейского мирового искусства. Оба балетмейстера не разделяли балет на русский и иной. Это было за рамками их поиска хореографических форм. Нелепо их обвинять в «русофобии». Петипа и Сен-Леон в России пустили не только творческие, но и человеческие корни. Волею судеб они были погружены в русскую культуру, по-своему впитывали её и продуктивно использовали потенциал и творческую силу своей новой родины. Именно это позволило русскому балету под их руководством достичь ведущих позиций в мировом искусстве.

Мы приходим к выводу, что общественное значение сюжета и связанные с этим ожидания могут вытеснять на второй план художественные решения автора постановки. Демократы ожидали увидеть на сцене подлинные русские обрядовые танцы, и эта «подлинность» для них являлась сверхзадачей и интересовала их больше, чем собственно искусство балета. Балетоманы, сами артисты и, как подтвердило время, подавляющее большинство простой публики, напротив, оценили шаг навстречу стилизованной пляске в эстетике классической хореографии.

Острейшая сатира интеллигенции на вымышленный балетный «русский народ» и повседневно быющая в глаза русская реальность, лишённая рамок и изящных манер и поэтому далеко не всегда привлекательная, не вызывали у хореографов энтузиазма в возвращении к русской теме. Хореография русского танца неотделима от диковатого народного образа, который не вписывался в балет. При приближении сценического русского танца к его сущностным узнаваемым чертам возникло противоречие с эстетикой классического балета. За решение этой проблемы ни Сен-Леон, ни Петипа в дальнейшем не хотели браться. В результате постановки сложилось мнение о «небалетности» русского танца на сцене. Возможно, поэтому место действия и персонажи следующего балета Сен-Леона «Золотая рыбка» (по Пушкину) были перенесены на Украину.

Сен-Леону принадлежит принцип создания национального балетного образа как театральной игры с культурными стереотипами с добавлением конкретики поз и движений реально существующих народных танцев. Это и есть современный характерный танец. В его балетах выстроился такой принцип создания характерного танца, который в дальнейшем использовали Петипа и Иванов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Московские ведомости. 1821. 10 декабря. № 99, с. 2892. — *Цит. по:* Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — Л.-М.: Искусство, 1958.
2. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. — Л: Государственное музыкальное издательство, 1959.
3. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — Л.-М.: Искусство, 1958.
4. «Кавказский пленник, или Тень невесты». — СПб.: 1823. — *Цит. по:* Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. — Л.-М.: Искусство, 1952.
5. Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. — Л.-М.: Искусство, 1940.
6. Неимоверный успех балета «Конек-Горбунок». Патриотическая идея балета. «Голос», 1864, № 351, 20 декабря, с. 1. — *Цит. по:* Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.-М.: Искусство, 1963.
7. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.-М.: Искусство, 1963.
8. Скальковский К. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. — СПб.: 1882.
9. Худеков С. История танцев: в 4 частях. — Пг.: 1918. — Ч. IV.
10. Бахрушин Ю. История русского балета. — М.: Просвещение, 1973.
11. Свешникова А. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. — СПб.: Балтийские сезоны, 2008.

УДК 792.8

Н. В. Киселева

**«КРАСНЫЙ МАК» Р. М. ГЛИЭРА:
ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНАХ ЕВРОПЕЙСКИХ ТЕАТРОВ**

В статье впервые освещаются премьерные постановки балета «Красный мак» Р. М. Глиэра на сценах театров Латвии, Эстонии, Польши, Италии, выполненные до и после Второй Мировой войны. Впервые приводятся рецензии и отзывы на спектакли, опубликованные на страницах различных латышских и эстонских газет. В статье использованы уникальные архивные материалы фонда Р. М. Глиэра, хранящиеся в Российском Государственном архиве литературы и искусства в Москве.

Ключевые слова. Р. М. Глиэр, балет «Красный мак», театр Эстонии, театр Латвии, театр Польши, театр Италии.

N. V. Kiseleva

**“RED POPPY” OF R. M. GLIER:
PERFORMANCES ON THE STAGES OF FOREIGN THEATRES**

This article is the first one to cover the premieres of the R. M. Glier's ballet “Red poppy” on the stage of Latvia, Estonia, Poland and Italy, performed before and after the World War 2. It is the first publication to include the critique and reviews of the plays published in the Latvian and Estonian newspapers. The article used the archive materials from the R. M. Glier's Fund, kept in the Russian State Archive of Literature and Art in Moscow.

Key words. R. M. Glier, “Red poppy” ballet, Estonian theatre, Latvian theatre, Polish theatre, Italian theatre.

«Красный мак» Р. Глиэра является произведением этапным как в творчестве самого композитора, так и в истории отечественного балета. Это первый советский балет, в котором была удачно воплощена современная тема, балет, который в первой половине XX века стоял в первых строчках театральных репертуаров и шел с неизменным успехом. Его премьера в Москве (1927 год) и Ленинграде (1929 год), с одной стороны, вызвала восторженные отзывы, с другой — многочисленные дискуссии, которые в основном, касались второго акта. Его посчитали слишком красивым и зрелищным, выпадающим из общего контекста спектакля. Однако в критической ситуации первого послереволюционного десятилетия, когда шли разговоры о ненужности балетного искусства, критики увидели в «Красном маке» перспективу развития советского балета: «... постановка „Красного мака“ — сдвиг с мертвой точки...» [1, с. 5]. В. Ивинг отмечал: «Балетный сезон в Большом театре открылся „Красным маком“, постановка которого вызвала столь оживленные споры. <...> Отдельные недостатки не умаляют, однако, ценности спектакля в целом. <...> Тот успех, который имеют у зрительного зала куски, проникнутые советскими настроениями, указывает Большому

театру путь, по которому он должен следовать» [2, с. 19]. Очень скоро «Красный мак» был показан на многих сценах нестоличных театров, а спустя некоторое время и зарубежный зритель увидел этот балет.

Впервые за рубежом «Красный мак» был показан 19 января 1933 года на сцене рижского театра Национальной оперы буржуазной Латвии. Мотивацией к постановке «Красного мака» в Риге было стремление руководства театра к современности на сцене: «Поэтический блеск трафаретных балетных героев, кавалеров, принцесс и волшебников со временем угас, они сами превратились в тени. Мы хотим видеть на сцене современников, хотим видеть реальность в реальном зеркале времени. Авторы „Красного мака“ сделали решительные шаги, выбрав современный сюжет. Вместе с тем соответственно изменились и выразительные средства, ритм работы...» [3, р. 46]. Однако после показа балета рижскому зрителю мнения критиков свелись к тому, что такой повод поставить «Красный мак» на сцене Национальной оперы был несостоятелен. Ведь значительная часть спектакля (второй акт, «Сон Тао Хоа») как раз представлена не современными событиями, а персонажами старых балетных спектаклей.

После премьеры мнения очевидцев разделились: одни утверждали, что «Красный мак» способен пробудить латышский балет, другие видели в постановке пропаганду коммунистического искусства. Очевидно, что мнение последних складывалось под впечатлением от происходящего на сцене. Угнетенные китайские кули, их поддержка со стороны русского капитана и моряков, жертвенность китайской танцовщицы, приведшая к восстанию китайского народа, находили живой отклик у советских людей, но не у большинства рижан.

На то, что постановка балета должна была стать пропагандой советского искусства в Риге, указывает и сам композитор в своем заявлении в Народный комиссариат финансов СССР [4, л. 15 об.].

Некоторые рецензенты ставили вопрос о том, насколько постановка «Красного мака» может быть рентабельной, если «...„буржуйам“ здесь нечем восхищаться, а коммунистов в Латвии немного...» [5, р. 3]. Пытаясь доказать, что постановка этого спектакля была не столь необходима в Риге, как это утверждало руководство театра Национальной оперы, один из критиков указывал, что никакой ценности для развития латышского балетного искусства этот спектакль не имеет: «Во-первых, дискредитировано влияние наших собственных балетмейстеров на создание балетов, хотя прибывший из Москвы Тихомиров не является звездой первой величины. Далее, построение спектакля отрицательно сказывается на индивидуальности и развитии личных качеств исполнителя <...>. В-третьих, разбазаривание денег на советский балет в совокупности с недостатком или лишением средств на постановки местных балетмейстеров в психологическом плане создает впечатление, что хорошее приходит в наш балет только с востока; но это не так. И, конечно, в глазах всего мира постановка делает нашу растущую многообещающую труппу простым исполнителем прихотей Москвы...» [3, р. 46]. На страницах другой рижской газеты говорилось о том, что «... в „Красном маке“, если убрать пропагандистские побрякушки, не осталось ничего нового; все является бледным подражанием старому миру, поэтому постановка не имеет особой ценности, которая могла бы поднять наше искусство...» [5, р. 3].

Пожалуй, единственным, что объединяло латышских критиков, было мнение о музыке «Красного мака», которая по-прежнему завораживала слушателей своей

мелодичностью и красотой. Известный латышский музыковед и композитор Екаб Граубинь отмечал, что она «... технически безупречна, тонко и со вкусом сконструирована, ярко и звучно оркестрована...» [6, р. 187]. Специально для рижской постановки Глиэром была написана новая партитура балета. Восхищаясь музыкой, критики подчеркивали, что в области балета Глиэр был продолжателем традиций Чайковского, Глазунова.

Возвращаясь к мнениям о пропаганде «коммунистического» искусства, следует отметить, что хотя музыка и вызвала положительные отзывы, первое и третье действие балета с их революционным сюжетом и музыкальным материалом (использованием матросского танца «Яблочко» и мелодии «Интернационала») воспринимались в буржуазной Латвии настороженно: «...сбором чуждых созвучий является все первое действие. Сценическое действие ... показывает моряков Красного флота, которые в китайском порту демонстрируют, какими большими защитниками китайских кули они являются, со своими красными звездами, флагами, митингами и т. д., что на нашей сцене затушевали...» [5, р. 3]. Свою критику музыкального решения этих сцен довольно агрессивно настроенный рецензент объяснял тем, что «...Глиэр по своим убеждениям не может быть коммунистом, но если ему заказали балет о пропаганде коллективизма, ...тогда понятно, что здесь нет места для художественного творчества, здесь надо что-нибудь „собрать“...» [5, р. 3]. Лишь музыка второго действия была отмечена как то единственное, что Глиэр писал с большим чувством.

Следует напомнить, что В. Г. Тихомиров, приверженец классических, академических традиций, в московской постановке «Красного мака» поставил только 2-й акт, который как раз отличался традиционностью. Здесь же ему пришлось ставить весь балет. Хотя латышские критики не считали его «звездой первой величины» [3, р. 46], ему удалось создать достаточно впечатляющее действие. Отмечалась постановка массовых сцен, возможности классической техники, способной отразить русский или китайский стиль. Однако говорилось и о том, что ничего сверхъестественного балетмейстер не показал, и что среди латышских балетных постановок есть хорошие спектакли, которые «...трудно превзойти чем-то особенным...» [6, р. 188].

Положительно критики высказывались о декорациях и костюмах спектакля, которые выполнил выдающийся латышский сценограф Лудольф Либерт (Либэртс, 1895–1959), декоратор и режиссер Национальной оперы, закончивший в 1915 году Казанскую художественную школу у художника Николая Фешина и до революции некоторое время работавший декоратором в Казанской опере. Удачным считали и исполнение латышских танцовщиков.

На сцене театра «Эстония» в Таллинне «Красный мак» был поставлен 16 февраля 1939 года. Хотя международная обстановка была уже крайне напряженной, Эстония оставалась свободной, до заключения «пакта Молотова-Риббентропа» с секретным дополнительным протоколом, предусматривающим включение прибалтийских стран в сферу интересов СССР, оставалось полгода. Постановка «Красного мака», безусловно, имела и политическое значение и была согласована с руководством страны.

До этой постановки зрители были знакомы с танцем из балета в исполнении А. Мессерера, который видели на киноленте, с отдельными номерами, которые

были показаны в исполнении «зарубежных артистов» [7, р. 6]. Теперь «Красный мак» предстал перед публикой целиком. В спектакле были задействованы исключительно эстонские артисты. Спектакль поставила Рахель Ольбрей, ученица Е. Литвиновой, Э. Жак-Далькроза, М. Вигман и Р. Лабана. С 1925 года она была главным постановщиком театра «Эстония» и использовала в своих постановках, наряду с элементами классического балета, экспрессивную ритмопластику, заимствованную у своих учителей. Декорации к спектаклю принадлежали В. Хаас, работу по костюмам, исполненную на высшем уровне, выполнила Н. Мейль.

Постановка «Красного мака» стала значимым событием, и спектакль имел огромный успех у публики. На премьере присутствовал и президент республики Р. Пятс. Особое впечатление произвел эффектно поставленный второй акт «Сон Тао Хоа», в котором «обрамление освещением и светотехникой ... стало до сих пор невиданным здесь явлением» [8, р. 7]. Отзывы подчеркивали удачное сочетание пантомимы и танцев «Красного мака». В прессе также отмечали, что трехчасовой спектакль не создавал ощущения затянувшегося представления. Этому способствовала непринужденная смена номеров балета. В одной из рецензий указывалось на большое разнообразие танцевальных элементов «...в „Красном маке“ есть все, что можно пожелать — классика, модные танцы, характерные танцы, акробатика...» [7, р. 6].

Во всех без исключения статьях восторженные отзывы касались игры выдающейся примы эстонского балета Клаудии Малдутис (1910–1995), которая исполнила главную женскую партию в балете. Особенно понравились «Танец с веером», «Танец с зонтиком» и «Танец с золотыми пальцами» в ее исполнении.

Однако за всей восторженностью в отзывах просматривались и отрицательные мнения. Например, нелестно высказывались о «Танце вооруженных кули», отмечая, что ему не хватило «свойственного мятежникам размаха» [9, р. 6]. Объяснялось это тем, что в танце было задействовано только три человека, а такое незначительное количество танцовщиков в этом номере, даже при очень хорошей работе балетмейстера, не способно показать всю масштабность танца. Это едва ли не единственный отрицательный момент, на который указывалось в рецензиях.

Чем же можно объяснить тот успех, который имел советский балет у эстонской публики? Возможно, тем, что в театре «Эстония» большие балетные премьеры ставились редко. «Этот вид искусства можно редко увидеть у нас...», сказано в одной из статей [9, р. 6]. В еще большей степени успех был связан с музыкой Глиэра и яркой, судя по рецензиям, хореографией.

После войны «Красный мак» был поставлен в Польше. 10 октября 1948 года Глиэр получил письмо от руководства вроцлавского театра, с просьбой прислать партитуру «Красного мака». Постановку балета предполагалось осуществить в декабре 1948 года. К тому моменту, когда Глиэр получил письмо, в театре уже полгода велись работы над реализацией «Красного мака». Над декорациями работал известный в Польше театральный художник В. Дашевский, дирижировать спектаклем должен был К. Вилкомирский, который в то время исполнял обязанности директора театра. Просьба, с которой Вилкомирский обратился к Глиэру, объяснялась тем, что в намеченные сроки партитура балета не вышла из печати и для дальнейшей успешной работы «...необходимо как можно скорее приступить к переписке оркестровых

партий...» [10, л. 25]. Директор оперного театра также приглашал и самого композитора приехать на премьеру «Красного мака». Однако постановку балета в намеченные сроки осуществить не удалось.

Возможно, причиной стало то, что Глиэр не смог вовремя прислать партитуру. В архиве композитора сохранилось письмо, в котором он обращается к некоему Александру Ивановичу (фамилия не указана в документе) за советом, что ответить руководству вроцлавского театра на их просьбу. В нем Глиэр также пишет о том, что многие советские театры проделали большую работу над постановкой балета и давно ожидают положительного разрешения вопроса, связанного с его постановкой, который «...тянется уже несколько лет...» [11, л. 24]. Автор балета сам находился в недоумении, почему этот вопрос никак не решался. Ведь в управлении театра уже было, как писал композитор «...исправленное балетмейстером Ермолаевым идеологически допустимое либретто...» [11, л. 24]. Но, тем не менее «...театральное управление ... в ожидании нового варианта либретто, для которого потребуются дописать большое количество новой музыки, взамен всем уже известной, что вызовет невероятную путаницу в оркестровом материале, имеющемся у театров...» [11, л. 24]. Видимо, это и стало причиной того, что партитура не была отправлена, и балет во Вроцлаве не был показан в сезоне 1948/1949 года, как предполагалось. Лишь спустя несколько лет, 25 апреля 1952 года, в Польше состоялась его премьера. В мае того же года коллектив театра отправил Глиэру экземпляры плаката и афиши, на которой была написана благодарность.

Прошло более полувека, прежде чем «Красный мак» вновь появился на сцене зарубежного театра. Премьера прошла на сцене Римского оперного театра 12 февраля 2010 года. Перед теми, кто работал над его возрождением, стояла нелегкая задача. Прежде всего, это выразилось в том, что сама партитура спектакля не вся дошла до нашего времени. Как указывают источники СМИ: «Когда в Римской опере объявили о премьере, выяснилось — пропали все рукописи. Что-то сгорело в Большом, что-то просто исчезло. Помогая восстановить любимый балет своего прадеда Глиэра, Кирилл Новосельский поднял все семейные архивы...» [12]. Идея снова обратиться к балету, который некогда не сходил с театральных сцен, возникла у известной итальянской балерины Карлы Фраччи. Ее имя стоит в одном ряду с именами гениальных русских и зарубежных балерин XX века. В своей танцевальной карьере она блистала в роли Сильфиды, Джульетты, Сванильды и других. Однако наиболее запоминающимся в ее исполнении стал образ Жизели (партнер — Эрик Брун, блиставший в партии Альбера). Именно эта роль сохранилась на кинолентке, снятой в 1969 году.

Причина возрождения балета Глиэра на сцене Римского оперного театра оказалась весьма простой. Из интервью с Карлой Фраччи: «В этом балете есть всё, что нужно для большого балетного спектакля, который мог бы в равной степени как поддерживать уровень труппы, так и нести праздник зрителю: классические дуэты и дивертисменты, этнические танцы разных народов, прекрасные массовые сцены... и сюжет, который больше похож на фантастическую сказку. <...> В „Красном маке“ в Москве танцевала блистательная Галина Уланова, затем — Ольга Лепешинская, а в Ленинграде — Ольга Йордан и Татьяна Вечеслова — и такой спектакль было просто необходимо возродить!» [13].

Другая причина была озвучена дирижером А. Анихановым: «Так получилось, что „краснозвёздность“ спектакля, в своё время отпугивавшая Запад, сегодня стала едва ли не основной приманкой для западной публики. Европейский зритель более динамичен, он „смеясь, расстаётся с прошлым“, не только проклиная плохое, но и ценя всё хорошее. Поэтому можно сказать, что этот интернациональный проект заранее был обречён на успех — ведь в нём есть всё, что можно смотреть и слушать бесконечно: русская музыкальная школа и прекрасная школа русского балета» [13].

Постановщиком премьерной версии в Риме стал Николай Андросов, дирижировал Андрей Аниханов. Главную роль балета — танцовщицы Тао Хоа — исполнила Оксана Кучерук. В спектакле также выступили Гайа Страккаморе, Фито Маццео, Мануэль Парруччини и Дамиано Монгелли. Кроме того, Карла Фраччи также приняла участие в этом балете, выступив в роли китайской богини плодородия и создательницы рода человеческого Ньюы. Это было своеобразным нововведением, так как в оригинальной версии балета эта роль отсутствует. Неизменными, пожалуй, остались только декорации первого действия, о чем свидетельствуют фотографии 2010 года [13], сделанные после премьеры «Красного мака».

ЛИТЕРАТУРА

1. ВИК. Красный мак // Правда. Москва. — 1927. — 21.06.
2. *Ивинг В.* Красный мак в Большом театре // Современный театр. — 1927. — № 2.
3. *Em. Gr. Nacionala opera* [перевод с лат. Вовк М. В.] // Kadets. — 1933. — 01.02. — № 2.
4. Заявление Глиэра Р. М. в Народный комиссариат финансов СССР [б. д.] // РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 466, л. 15 об.
5. *Brēms M.* Par “Sarkano Magoni”, viņas komponistu un uzvedumu Nāc. Operā [перевод с лат. Вовк М. В.] // Latvijas Kareivis. — 1933. — 21.01. — № 17.
6. *Graubiņš J.* Ballea jaunuzvedumi Nacionālajā operā [перевод с лат. Вовк М. В.] // Daugava — 1933. — 01.02. — № 2.
7. *Mettus W.* Teater Muusika. “Punane moon” lōi läbi [перевод с эст. Сульг К. Н.] // Paevalaht. — 1939. — 17.02. — № 48.
8. Ar A. “Punane Moon”. Estetendus “Estonias” [перевод с эст. Сульг К. Н.] // Rahvaleht. — 1939. — 17.02. — № 41.
9. *Soonberg Leo.* Teater ia muusika. “Punane moon” Estonias [перевод с эст. Сульг К. Н.] // Uus Eesti. — 1939. — 17.02. — № 47.
10. Письмо К. Вилкомирского к Глиэру. 10 октября 1948 года. // РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 467, л. 25.
11. Письмо Р. Глиэра от 09.11.1948 г. // РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 67, л. 24.
12. В Риме распустился «Красный мак» // TvKultura: [сайт]. URL: <http://www.tvkultura.ru/news.html?id=424650&cid=178&date=13.02.2010> (последнее обращение 19.06.2014).
13. *Веселаго К.* Почему советский «Красный мак» расцвел в Риме // Fontanka: [сайт]. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/04/11/021/> (последнее обращение 19.06.2014).

УДК 792.8

С. В. Лалетин

ПРИМА-БАЛЕРИНА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА ПЬЕРИНА ЛЕНЬЯНИ И ЕЕ УЧАСТИЕ В КОРОНАЦИОННОМ СПЕКТАКЛЕ 1896 ГОДА

Статья посвящена участию итальянской прима-балерины Пьерины Леньяни в спектакле, устроенном в 1896 году в московском Большом театре по случаю коронации Николая II. П. Леньяни исполняла главную партию в балете «Прелестная жемчужина» Р. Дриго в постановке балетмейстера М. И. Петипа. В статье приводятся сведения о подготовке к торжественному спектаклю, почерпнутые, в том числе, из ранее не публиковавшихся архивных материалов, кратко описано действие балета, определено его место и значение в творческой судьбе П. Леньяни.

Ключевые слова. Леньяни, балет, коронация, «Прелестная Жемчужина».

S. V. Laletin

MARYINSKY THEATRE'S PRIMA-BALLERINA PIERINA LEGNANI AND HER PARTICIPATION IN CORONATION CELEBRATIONS

This article is dedicated to the participation of the Italian prima ballerina Pierina Legnani in the ballet, hosted in 1896 at Bolshoi theatre, Moscow, on the occasion of the coronation of Nicholas II. P. Legnani performed the main role in "Pretty Pearl" by R. Drigo, choreographer M. Petipa. The article gives information about the preparation for the solemn spectacle and is based on the previously unpublished archival materials. Also author briefly describes the action of the ballet, defines its place and significance in the creative destiny of P. Legnani.

Key words. Legnani, ballet, coronation, "Pretty Pearl".

Итальянская балерина Пьерина Леньяни на протяжении восьми сезонов 1893–1901 годов была приглашенной солисткой Императорского Мариинского театра. Такой чести не удостоивалась ни одна заграничная танцовщица. Уникальное исполнительское мастерство позволило Леньяни на протяжении долгих лет поддерживать неослабевающий интерес публики к ее творчеству. Итальянка поражала феноменальной для того времени техникой вращений на пуантах. Именно она первой в России продемонстрировала 32 *fouettés en tournant*, трюк, до сих пор являющийся «визитной карточкой» многих балетных спектаклей.

Дирекция Императорских театров регулярно заключала с Пьериной Леньяни контракты, по условиям которых балерина была обязана прибывать в Петербург в начале очередного сезона, как правило, в сентябре-октябре, и уезжать в конце зимы, с наступлением Великого поста, в течение которого спектакли в Императорских театрах не давались.

В октябре 1894 года в своей крымской резиденции, Ливадийском дворце, скончался российский император Александр III. На престол взшел его старший сын,

Николай II. Высочайшим манифестом от 1 января 1896 года Священное Коронование было назначено на май 1896 года [1, с. 9]. Согласно традиции, русские монархи венчались на царство в Успенском соборе московского Кремля, пышные торжества длились несколько дней. В связи с этим, дни с 6 по 26 мая 1896 года были объявлены Коронационным периодом. В программу празднеств входил парадный спектакль в московском Большом театре. Для этого события выработывалась особая программа, соответствующая ситуации. Спектакль, посвященный коронации Николая II, должен был состоять из первого акта и эпилога патриотической оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», а также одноактного балетного спектакля «Прелестная жемчужина» Р. Дриго.

Главный балетмейстер Мариинского театра М. И. Петипа приступил к репетициям «Прелестной жемчужины» в начале сезона 1895–96 годов. Исследователь О. В. Балинская предполагает, что балет был подготовлен к постановке еще в 1894 году, при жизни Александра III. Это подтверждается сопоставлением датировки архивных документов. Композитор балета Р. Дриго написал музыку к балету еще в 1892 году, это установлено Балинской по дате на скрипичном Репетиторе. Список персонажей с перечнем головных уборов и бутафории для «Прелестной жемчужины» содержится в рапорте режиссера балетной труппы В. Лангаммера, датированном 1894 годом [2, с. 218]. Следовательно, уже в том году общий замысел программы балета, его структура и даже оформление были проработаны постановщиком в полной мере. Однако, по неустановленным причинам, премьера тогда не состоялась.

Главной женской партией спектакля была Белая Жемчужина. По-видимому, директор Императорских театров И. А. Всеволожский хотел видеть в этой роли Пьерину Леньяни, уже зарекомендовавшую себя у взыскательной петербургской публики блестящую классическую балерину.

1 февраля 1895 года Всеволожский направил министру Двора графу И. И. Воронцову-Дашкову рапорт: «Для более блестящей постановки балетных спектаклей... представляется весьма желательным пригласить для участия в таковых балерину Пьерину Леньяни». Срок контракта с итальянкой истек 4 февраля 1896 года [3, л. 27], а коронационные торжества были назначены на май, поэтому Всеволожский испрашивал разрешения незамедлительно вступить в переговоры с Леньяни, «дабы она не связала себя на это время никаким другим ангажементам».

Леньяни каждый год, после завершения зимнего сезона в Петербурге, возвращалась в Европу, где танцевала в городах Италии, в лондонских театрах «Alhambra» и «Empire». Конечно, лестное предложение Дирекции участвовать в коронации монарха одной из самых могущественных стран мира не могло не заинтересовать Леньяни.

В результате, в уже действующем контракте с итальянкой на сезон 1895–1896 годов, появился дополнительный пункт, вписанный от руки на французском языке. В нем Дирекция «оставляла за собой право ангажировать мадемуазель Леньяни на месяц с апреля по май 1896 года» [3, л. 27], то есть на период коронации. Это условие подписано балериной 13 февраля 1895 года.

Дирекция Императорских театров заключила с Ленъяни отдельное дополнительное соглашение на ее участие в коронационном спектакле [3, л. 1–1 об.]. Срок договора устанавливался с 27 марта по 27 мая 1896 года, оплата за этот месяц составляла солидную по тем временам сумму в 2000 рублей — для сравнения, заработок артиста кордебалета Мариинского театра составлял 600–700 рублей в год. Кроме того, по условиям контракта Ленъяни и «живущую при ней родственницу» должны были доставить в Москву по железной дороге, предоставить для проживания две комнаты и выплачивать, сверх гонорара, по 10 рублей суточных [3, л. 1–1 об.]. Эта сумма суточного содержания была установлена для всех артистов Императорских театров 1-го разряда [1, с. 36].

Все, казалось, было устроено как нельзя лучше, однако возникла щекотливая ситуация. Дело в том, что к 1896 году в труппе Мариинского театра уже две балерины официально носили титул примы — Пьерина Ленъяни и талантливая русская танцовщица М. Ф. Кшесинская. По статусу они обе могли претендовать на ведущую роль в «Прелестной жемчужине». Но опытный царедворец И. А. Всеволожский понимал, что участие Кшесинской в коронационном спектакле может создать негативный резонанс в высшем свете, из-за бывших в прошлом отношений с молодым царем. После доклада министру Двора и совещания Всеволожского с И. И. Воронцовым-Дашковым, оба посчитали, что в коронационном спектакле лучше обойтись без Кшесинской. Однако сановники недооценили масштаб ее связей при Дворе.

Об этой истории Матильда Феликсовна подробно пишет в мемуарах. Балерина вспоминает, что пустила в ход все свои связи при Дворе, и И. А. Всеволожскому было приказано свыше включить балерину в состав участников спектакля. Кшесинская очень эмоционально описывает, как, чувствуя себя глубоко оскорбленной, подключила к делу великого князя Владимира Александровича (В. А. Теляковский называет имя великого князя Сергея Михайловича [4, с. 9]), который к ней всегда хорошо относился. Ему и удалось повлиять на решение своего царственного племянника, Николая II.

«Ко времени получения приказа от Двора, — пишет Кшесинская, — балет «Жемчужина» был полностью срететирован, и все роли были распределены. Для того чтобы включить меня в этот балет, Дриго пришлось написать добавочную музыку, а М. И. Петипа поставить для меня специальное па-де-де, в котором я была названа «желтая жемчужина», так как были уже белые, черные и розовые жемчужины» [5, с. 55]. Таким образом, М. Ф. Кшесинская вошла в число главных героинь парадного спектакля наряду с П. Ленъяни, а также московскими балеринами Л. А. Рославлевой и А. А. Джури.

15 апреля 1896 года большая группа петербургских балетных артистов, в числе восьмидесяти двух человек во главе с балетмейстерами М. И. Петипа и Л. И. Ивановым, заполнив десять пассажирских вагонов, отправилась в Москву на гастроли. В «Прелестной жемчужине» произошел редкий случай объединения на одной сцене лучших представителей хореографического искусства обеих столиц Российской империи — артистов Мариинского и Большого театров.

14 мая в Успенском соборе состоялось Священное коронование императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. Им суждено было стать послед-

ними российскими монархами из династии Романовых. После церемонии был дан торжественный обед в Грановитой палате московского Кремля.

Парадный коронационный спектакль состоялся 17 мая в Большом театре. Приготовление к нему началось почти за год, и работы по внутренней и внешней отделке здания дали ошеломительный результат. Театр предстал обновленным и богато украшенным. На главном входе, в центре знаменитой театральной колоннады, был устроен громадный шатер из темно-красного сукна, расшитый золотыми государственными орлами и украшенный национальными флагами. Передний фасад Большого был иллюминирован разноцветными электрическими лампочками. Фонариками были унизаны все архитектурные линии здания, так что оно в темноте напоминало сказочный замок, сотканный из жемчугов. Автором праздничного оформления выступил главный декоратор и заведующий постановочной частью театра Карл Вальц. Про него В. А. Теляковский писал, что «он не меньше министра Путей сообщения. У него все на сцене по роликам ходит, и горы и море, а нужно солнце, так он его из кармана вытащит, да заставит двигаться на сцене не с Востока на Запад, а наоборот» [4, с. 9].

Театральный зал заполнила самая блестящая публика. Партер был отведен для высших сановников государства. В первых рядах сидели члены Государственного совета, затем следовали сенаторы в красных мундирах, высшие военные и гражданские чины.

В первом ярусе ложи были отведены для статс-дам и первых чинов Двора, в бельэтаже находились фрейлины и придворные дамы. Верхние ярусы заняла публика, которую в обыкновенное время нельзя было видеть в этих ложах — свита иностранных Высочайших особ и представители дипломатического корпуса. Последний ярус — галерею — занимали депутаты казачьих войск Российской империи, старшины земств, а также вездесущая пресса.

К парадному спектаклю были специально изготовлены два занавеса, эскизы которых отбирал и утверждал лично Николай II. Один — работы И. П. Андреева по эскизу М. И. Бочарова, изображавший вид на Москву с Воробьевых гор, и другой — работы П. Б. Ламбина с аллегорической группой «Торжество искусства», ставший впоследствии занавесом Большого театра. Были также изданы необыкновенно роскошные живописные программы представления. Для коронованных особ программы были оформлены особым образом — вставлены в кожаные переплеты лимонного цвета, украшенные эмалевым изображением государственного герба [6, с. 387].

«Ровно в восемь часов в большую Императорскую ложу вошли Их Императорские Величества Государь Император и Государыня Императрица», — писал корреспондент [7, с. 3]. В зале все поднялись со своих мест, приветствуя Августейших особ. После трехкратного повторения всеми присутствующими гимна «Боже, Царя храни» Их Императорские Величества «изволили милостиво кланяться и сели». Спектакль начался.

После показанного первого действия и эпилога оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», был устроен получасовой антракт, в ходе которого «Их Величества и Августейшие особы изволили выйти в фойе и кушать там чай» [7, с. 3]. Для прочих приглашенных лиц угощение было предложено в открытых буфетах.

«Жемчужиной» дирижировал сам композитор — Р. Дриго. О. В. Балинская в своей работе по реконструкции спектакля пишет: «Балет начинался короткой и торжественной прелюдией, в быстром темпе. Под звуки дуэта скрипки и виолончели поднимался занавес, открывая картину подводного грота. Дно его усыпано раковинами, повсюду виднелись кораллы, подводные камни обвивали экзотические растения» [2, с. 221]. Критика оценила мелодичность музыки. Также ей были благосклонно приняты превосходные костюмы, живописные группы и прекрасные декорации, выполненные П. Б. Ламбининым по эскизам М. И. Бочарова [7, с. 3].

Сюжет балета не отличался художественными изысками. На морском дне были щедро рассыпаны драгоценные жемчужины, среди которых особо выделялись пары Черных (А. Иогансон, К. Куличевская) и Розовых (А. Джури, Л. Рославлева). Они в окружении кордебалета исполняли Танец жемчужин («Danse des perles»), который сопровождался звучащим за сценой хором Императорской московской оперы.

Танец жемчужин прерывался с появлением Гения Земли (П. А. Гердт), который замечал Белую Жемчужину (П. Ленъяни), мирно спящую в одной из раковин, и приближался к ней, пораженный ее красотой. Проснувшаяся Жемчужина пугалась и пыталась бежать, однако Гений умолял ее остаться — разворачивался танцевальный эпизод (Scene dansante). Безымянный рецензент пишет, что «Ленъяни, олицетворявшая собою прелестнейшую в мире жемчужину, превзошла самое себя, так она удивительно танцевала» [8, с. 4].

Ленъяни была яркой представительницей итальянской школы, технически сильной балериной. В ее арсенале были всевозможные виртуозные вращения, сложная пальцевая техника, удивительный апломб и выносливость, недоставало лишь легкости и воздушности — прыжки не были ее коньком. Упрекали Ленъяни и за невыразительную актерскую игру. Однако, уже к началу 1896 года, до участия «Прелестной жемчужины», итальянка выступила в двух балетах, которые заставили искушенную столичную критику изменить свое отношение к ней. В январе 1895 года Ленъяни воплотила Одетту-Одиллию на премьере «Лебединого озера» П. Чайковского, а в декабре того же года вышла в партии Царь-Девы в «Коньке-Горбунке» Ц. Пуни. А. Я. Ваганова вспоминала, что Ленъяни в роли Королевы лебедей была величественна и мягка, завораживала всех, изгибая шею по-лебединому, а в «Меланхолии» (танец из «Конька-Горбунка», оканчивающийся «русской», исполняемой на пальцах), Ленъяни произвела сенсацию, и петербуржцы «ломались в Мариинский театр, чтобы посмотреть, как сумела итальянка стать русской красавицей» [9, с. 48]. Мнение Вагановой можно выразить словами А. Л. Волынского, который, в присущей ему манере, писал: «Ленъяни, очутившись в жестокой реторте петроградского балета, быстро отошла от пламенного итальянского акробатизма <...> она все более и более облакалась в растительный туалет, столь идущий к русской женщине» [10, с. 157–158]. Ленъяни сумела соединить в своей исполнительской манере головокружительную виртуозность с изящностью и грацией. Очевидно, это сочетание позволило ей сохранять неослабевающий успех у публики на протяжении восьми лет ее ангажемента в Петербурге. И уже в «Прелестной жемчужине» Ленъяни сумела показать новые грани своего дарования, что и было отмечено московским критиком.

Романтическое общение Белой Жемчужины и Гения вод в *Scene dansante* продолжалось недолго. Героев прерывало появление разгневанного Царя Кораллов (Н. С. Аистов) — ревностного хранителя морских сокровищ, который во главе своего войска напал на Гения Земли, дерзнувшего посягнуть на его владения. Гений принимал контрмеры, и морское дно становится полем битвы двух армий — кораллов и металлов. В развернутом хореографическом номере участвовали артисты обеих Императорских трупп, исполнявшие роли Золота, Серебра, Раковин (танцовщицы), Бронзы, Железа (танцовщики), Кораллов (воспитанники театральных училищ).

В финале жаркого сражения Коралловый царь оказывался побежденным, и Гений вод по праву забирал себе Белую жемчужину. В честь молодоженов устраивался праздник с танцами — следовал классический *Grand pas d'ensemble*. Именно здесь М. Кшесинская исполняла *pas de deux* Желтой жемчужины с партнером, Н. Г. Легатом. После шла чередой вариаций Черных и Розовых жемчужин, а затем в соло блистала Ленъяни. По мнению О. В. Балинской, внимательно изучившей характер музыкальной фактуры *Grand pas d'ensemble*, в общей коде балерина могла делать свой коронный трюк — *fouettes en tournant*, неизменно пользующийся успехом у публики [2, с. 224].

Балет заканчивался апофеозом «Торжество Амфитриты». Немудрящая фабула была идеальной основой для целой галереи всевозможных танцев, не отвлекая внимание зрителя на хитросплетения сюжета. Жаль только, что автор статьи в «Московских ведомостях» не останавливался подробнее на описании хореографии балета, ограничившись сухой фразой: «Об исполнении излишне говорить, оно было отлично» [7, с. 3].

Спектакль окончился в 11 часов вечера. Едва Николай II с супругой поднялись со своих мест, зрительный зал огласился криками «ура» и публика вновь потребовала исполнения национального гимна. Затем «Государь Император и Государыня Императрица, милостиво раскланявшись с присутствующими, изволили отбыть из театра» [6, с. 389].

Балет «Прелестная жемчужина» после московской коронации в Петербурге не исполнялся и ушел из репертуара Ленъяни на три сезона. Его возобновили только в сезоне 1899–1900 годов, когда для итальянки вместо положенного ей по контракту нового балета пришлось составлять сборную бенефисную программу.

За участие в коронационном спектакле Ленъяни получила царскую награду. В архиве музея миланского театра Ла Скала хранится свидетельство Капитула российских императорских и царских орденов от 30 января 1897 года о пожаловании ей серебряной медали для ношения в петлице на Андреевской ленте [11]. Эта награда, как следует из документа, была Высочайше учреждена в память Священного коронования государя императора Николая II. Свидетельство снабжено также переводом на родной для Ленъяни итальянский язык.

Участие в коронационных торжествах было большой честью для Ленъяни, иностранной подданной. Ангажемент на исполнение заглавной партии в балете «Прелестная жемчужина» на торжественном спектакле в московском Большом театре явился заслуженным признанием ее таланта. После 1896 года Ленъяни еще четыре сезона танцевала на сцене петербургского Мариинского театра в качестве

прима-балерины. Она была первой исполнительницей партий Изоры в «Синей бороде» П. Шенка (1896 год), Раймонды в одноименном балете А. К. Глазунова (1898 год), танцевала Медору в возобновлении балета «Корсар» А. Адана (1899 год), Изабеллу в «Испытании Дамиса» А. К. Глазунова (1900 год). 28 января 1901 года на своем прощальном бенефисе в балете «Камарго» Ленъяни поставила точку в своей танцевальной карьере. Вернувшись в Италию, она занялась преподавательской деятельностью в школе балета миланского Ла Скала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Очерк деятельности министерства Императорского двора по приготовлению и устройству торжеств Священного коронования Их Императорских величеств в 1896 году / В. П. Погожев. — СПб: Издание Коронационной канцелярии. 1897. — Т. 1.
2. *Балинская О. В.* Балет Петипа «Жемчужина» (Прелестная Жемчужина) в программе коронационных торжеств 1896 года // Балетмейстер Мариус Петипа. — СПб., 2006.
3. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1808.
4. *Теляковский В. А.* Тайны кулис. О подвигах Матильды Кшесинской // Еженедельник «Театр». — 1923. — 25.12. № 13.
5. *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания. — М.: Арт, 1992.
6. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–96 гг. / А. Е. Молчанов. — СПб.: типография Императорских С.-Петербургских театров, 1896.
7. Парадный спектакль в Большом театре // Московские ведомости. — 1896. — 18.05. № 135.
8. Парадный спектакль в Большом театре в присутствии Их Императорских Величеств // Московский листок. — 1896. — 18. 05. № 138.
9. *Ваганова А. Я.* Отрывки воспоминаний. В Мариинском театре / Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. — Л.-М.: Искусство, 1958.
10. *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. — М., 1992.
11. Museo Teatrale alla Scala. С. А. 3538.

УДК 792.8

Н. Н. Зозулина

БАЛЕТ. ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА (Часть 1)

В статье рассматривается тема формирования жанра балета. Прослеживаются основные этапы, начиная от придворных куртуазных празднеств XVI века, подчеркивается влияние на начальные этапы формирования балета бальных танцев того времени. Далее анализируются труды теоретиков танца XVII века. При рассмотрении истории балета в XVIII веке в настоящей статье акцентируется внимание на роли оперы как типа представления в формировании жанра балета. Так же говорится и о начальных этапах истории российского балета.

Ключевые слова. Балет, танец, Комедийный балет королевы, Мишель де Пюр, К. Ф. Менетрие.

N. N. Zozulina

BALLET. GENRE FORMATION STAGES (Part 1)

The paper studies all stages of ballet dance genre shaping. It start with courtier festivals of 16th century, accentuating the influence of ball room dances of that time upon early stages of ballet dancing. Then works done by theorists of 17th century are studied. When looking at the ballet history in 18th century, this paper accentuates the role of opera as a performance type in forming of ballet genre. Also it describes early stages of Russian ballet history.

Key words. Ballet, dance, Ballet Comique de la Reine, Michele de Pur, K. F. Menetries.

Теория балетного театра, как и любая другая, начинается с определения самого предмета изучения. То есть первый вопрос — что есть такое балет? Какое содержание заложено в этот термин? О каком виде зрелища он говорит? Как шло формирование этого театрального жанра и на каком историческом этапе он приобрел известное нам сегодня значение? По ходу ответа на эти вопросы нам встретятся разные определения балета, балетного спектакля, хореографического действия, танцевального образа, в которых можно увидеть отражение лица балетного театра того или иного периода.

Балетный театр прошел большой исторический путь развития и самоопределения, далеко не сразу заняв в театральном искусстве собственную территорию. А слово «балет» в разные времена характеризовало несхожие явления. Выдающийся русский историк танца С. Худеков, называя это «длинной эволюцией балета», предлагает считать временем зарождения жанра XVI век, поскольку «начиная с этой эпохи, танец сделался одной из форм „прекрасного“ в действии. Корпус человеческий в бесчисленных танцевальных вариантах стал двигаться, подобно звуку изящной мелодии. Наконец, создан новый род искусства — балет, не перестающий и до настоящего

времени считаться красивейшим зрелищем» [1, с. 109]. Слово «балет» произошло от итальянского «ballo» — *танец*. Однако время, когда «балет» и «танец» окажутся словами-синонимами, наступит не скоро.

Конечно, балет не смог бы родиться как сценический жанр, если бы в придворной среде, при европейских королевских дворах долгое время не отмечалось массового увлечения куртуазными танцами, которым аристократию обучали профессиональные педагоги. Этому увлечению и потребовалась сложная пышная рама зрелищности и действия. Объединиться вокруг танца были призваны самые разные виды искусств, включая поэзию и пение. Формы этих придворных торжеств и увеселений могли быть чисто декоративными, в расчете на роскошь и помпезность картины, а могли приравнивать используемые в них танцы к определенной программе, связанной с персонажами и представляющей ряд событий, то есть некое действие. Первое такого рода представление — *прототип* последующих балетов эпохи Ренессанса и Барокко — состоялось в Италии еще в конце XV века (1489 год). «Сочинение Бергонцо де Бота¹ вызвало всеобщее в Европе удивление и быстро нашло себе подражателей, особенно при французском дворе. Новому зрелищу дали название „балета“, которое так и осталось за всеми произведениями, поставленными в следующих столетиях, несмотря на то, что они вплоть до XVIII века не составляли еще цельного хореографического представления, так как танцы в них большею частью были перемешаны с пением и диалогами, в стихах и прозе» [1, с. 133].

Далеко не сразу танцу понадобилась сцена и отдельное театральное помещение. **Начальный период** в истории балета связан с громадными *дворцовыми залами* и ситуацией *придворных балов*, в паузах которых устраивались аллегорические вокально-танцевальные дивертисменты и интермедии с фигурными танцами, нередко с участием королевских особ. Балы и дивертисменты, встречавшиеся в одном пространстве праздничной жизни двора, перетекали друг в друга и долгое время не различались по характеру куртуазных ренессансных танцев. Особенную любовь к таким балам питал французский двор времен Екатерины Медичи и, позднее, нескольких Людовиков. Спектакль эпохи Медичи, с которого историки ведут счет балетам («*Цирцея, или Комедийный балет королевы*», 1581 год), также проходил в дворцовых апартаментах. Он представлял собой все то же придворное зрелище, но явился новым этапом и новым словом в истории балета из-за цельности действия, основанного на развернутой мифологической фабуле. Действие было разделено на акты и распланировано по композиции. Сам постановщик, итальянский скрипач и хореограф *Бальтазар де Божуайе*, ставил себе в заслугу, что «для достижения наилучшего эффекта» соединил в «Цирцее» то, что прежде существовало порознь: декламируемую и распеваемую пьесу (комедию) и балет: «Я оживил и заставил говорить Балет, заставил петь и звучать музыкой Комедию. Добавив туда редкие и богатые зрелища и прикрасы, могу сказать, что согласил в стройном теле зрение, слух и разум» [Цит. по: 2, с. 63]. Обратим внимание на присутствие в этом тройственном союзе «*разума*», то есть *смысла, содержания, сущности* спектакля. Объединение «сущности, которая обозна-

¹ Постановка итальянца Бергонцо де Бота на мифологические темы была приурочена к происходившему в Тордоне бракосочетанию герцога Сфорца с Изабеллой Арагонской.

чена именем Комедийного» и Балета, который «оживляет ... прекрасный смысл этой Комедии» [Цит. по: 2, с. 63] и явилось краеугольным камнем, заложенным в основание балетного искусства.

Назвав «Цирцею» **балетом**, Божуайе самой постановкой (описанной им в программе [3]) показал, что он подразумевает под этим словом, а именно **спектакль с последовательно развивающимся действием**. Притом что выразительными средствами этого действия были и слово, и пение, и музыка, и фигурные танцы, и пантомима. Какое бы из них в дальнейшем не менялось и не отпадало, понимание балета как спектакля с действием, то есть как **вида театрального искусства**, отныне оставалось неизменным. Через два века Ж.-Ж. Новерр определит балет как «последовательный ряд картин, связанных в одно целое определенным действием» [4, с. 50].

«Цирцея, или Комедийный балет королевы» был универсумом, включавшим в себя разные искусства, а также эффекты сценографии, пиротехники и машинерии. Но из описания Божуайе видно, что действие лавировало, прежде всего, среди танцевальных и пантомимных эпизодов. Интересно, что конфликт спектакля завязывался на почве танца — как замечает В. Красовская, «Цирцея прогневила богов тем, что заставила окаменеть танцующих наяд» [2, с. 68]. Остановка в танце, невозможность танца — возмутительное для богов деяние! Соответственно и развязка конфликта выражалась в том, что после победы богов над Цирцеей действие вливалось в «гран-балет из сорока пассажиров или геометрических фигур» [2, с. 68].

Для нас интересно определение, которое дается в описании Божуайе такого рода большому балету, названному аббатом де Пюром «великолепным праздником для глаз». Божуайе пишет: «Он представляет собою... геометрические сочетания нескольких человек, танцующих вместе под разнообразную гармонию нескольких инструментов» [Цит. по: 2, с. 62]. Здесь мы уже имеем по сути дела характеристику *танцевальной композиции*, указывающую на *геометрию рисунков в пространстве* как ее родовое свойство. Обратим внимание, как схоже это определение с тем, что говорит о танце исследователь XX века, Красовская: «Балетный образ прежде всего образ зрительный, воспринимаемый в движении и, следовательно, зависящий от организации пространства, на котором совершается это движение» [2, с. 54]. Также и современный исследователь А. Булычева, указывая на то, что «балет — искусство пространственное», подчеркивает, что в раннем французском придворном балете «достигает расцвета так называемый фигурный танец <...> [в котором] ясно проступают красота и соразмерность геометрических фигур, образуемых в пространстве танцорами» [5, с. 24–25]. Однако через сто лет после «Цирцеи» один из теоретиков французского театра, К.-Ф. Менетрие, начал бить тревогу по поводу засилья в спектаклях балетных выходов, «являющихся не более чем простыми и весьма друг на друга похожими танцами», которые «выражаются лишь в красивых па, ничего притом не изображая» [Цит. по: 2, с. 134]. Комментируя это высказывание, Красовская отмечает его историческую правоту, доказанную «массированным наступлением хореографов XVIII века на окостеневший в своих канонах чистый танец [XVII века]» [2, с. 134]. Так в балетном театре оказался запущен безостановочный маятник, по достижении одного полюса отлетающий к другому.

Но вернемся к временам «Цирцей», когда был открыт **один из принципов балетной драматургии**, прошедший испытание временем. Суть его состоит в том, что по завершении действия спектакль, в отличие от оперного или драматического, не заканчивается, а продолжается танцевальным праздником, переключающим внимание зрителя с сюжета на созерцание динамической картины, ее композиционной структуры, ее виртуозных элементов¹. Именно на примере таких финалов, принимающих вид отделенных от действия гран-балетов, исследователь классического танца Л. Д. Блок рассматривает на страницах своего капитального труда «Классический танец» краеугольную для балетного искусства **проблему собственной выразительности чистого танца**: «В „большом балете“ танец является самодовлеющим, не задается никакими целями помимо той непосредственной выразительности, которая заложена в самом ритмическом движении танцующей группы людей. <...> Танец в его наиболее разработанной системе, в классике, может создавать такие „формации“ ... выразительные изнутри, своими чисто танцевальными методами, приемами и заданиями» [6, с. 141–142]. Одной из попыток танца закрепить свою самостоятельность, по мнению Блок, и был утвердившийся канон финала, когда уже «не люди, а некие отвлеченные образы... строят круги, квадраты, треугольники... с большими интервалами между танцующими, что должно было еще увеличивать стройность и пышность зрелища» [6, с. 142]. Блок в своей защите чистого танца опиралась не столько на далекий исторический опыт, сколько на практику современного ей балетного театра, в котором хореографы уже перерезали фабульную нить — эту пуповину, связывающую танец и театр, танец и действие, и вывели хореографию в пространство чистой музыки. Первые же эксперименты за рамками балетного спектакля — бессюжетные балеты «Шопениана» и «Половецкие пляски» Фокина, танцсимфония «Величие мироздания» Лопухова — подтвердили, что танец «несет в себе свой смысл, танцевальное движение такой же самостоятельно ценный материал искусства, как музыкальный звук, как линия и краска в живописи» [6, с. 141]. О том же писал в своей «Книге ликований» (1925 год) современник Блок, Аким Волынский. Критик разъяснял читателям, что «... немая пластика балета скрывает в себе крики и бури идейного порядка. Нет простых аттитюдов. Нет простых арабесков. Все это — знаки определенных идей, которые необходимо воспринять сквозь оболочку плоти ... перед нами в темпах классического балета разворачивается своеобразный язык человеческой души» [7, с. 267]. Однако Волынский, стоявший на защите танцевальной содержательности, никогда не изымал танца из его театрального лона — сюжетного балета.

¹ Приведем яркие примеры такого завершения балетных спектаклей (дивертисментами, балабиями, гран па) из известного нам репертуара. Это все заканчивающиеся свадьбой героев классические балеты — «Тщетная предосторожность», «Неаполь», «Коппелия», «Сильвия», «Пахита», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Раймонда», «Привал кавалерии». Это финальные танцевальные манифестации «Золотого века» Григоровича, «Светлого ручья» и «Болта» Ратманского. Это массовые «плясовые» финалы балетов Бежара — «Дом священника», «Свет», «Мать Тереза» и другие. Это апофеозы «белых танцев» (белых балетов) в современных постановках Д. Ноймайера — «Одиссей», «Картины Бартока», «Вивальди или Как вам это понравится» и многие другие. Сюда можно отнести и модные нынче завершения балетных гала парадом технического мастерства участников.

Еще одна проблема, связанная с **авторством балетного спектакля**, дошла к нам из далеких времен «Цирцей». Первые сложносоставные по форме зрелища оставались в рамках коллективного творчества с разделением труда. С одной стороны, имелись профессиональные либреттисты, сочинители программных текстов, стихов, диалогов, арий. С другой — в создании спектакля участвовали композиторы, специализировавшиеся кто на сочинении вокальных номеров и музыки драматических частей спектакля, кто на сопровождении танцев. Эпизодически руководящая роль переходила к балетмейстеру, распоряжавшемуся танцевальными фигурами. Но поскольку тему всего зрелища задавал и «отекстовывал» поэт-либреттист, то ему и перепали лавры автора спектакля. «В стихотворических балетах, оставшихся в наследство от предыдущего XVII века, значительную часть занимала поэзия. Танец возникал по ходу спектакля и завершал его» — сообщил Танцевальный словарь 1790 года [Цит. по: 8, с. 30]. Одновременно борьбу за авторство вели и композиторы. Принятое в XVI веке разделение труда в музыке, когда одни музыканты специализировались на вокальных эпизодах, другие на инструментальных, третьи на танцевальных, препятствовало авторизации партитуры в целом. Позже, с приходом в музыкальный французский театр композитора Ж.-Б. Люлли, на первый план в спектаклях выдвинулись представители этой профессии и тогда же родилась традиция закреплять их авторство за композиторами. Балеты Адана, Минкуса, Делиба, Чайковского, Стравинского, Прокофьева... Между тем, балетный театр заимствовал традицию оперную, поскольку Люлли и другие крупные музыканты эпохи писали оперы (каковыми в ту пору были все так называемые балеты или оперы-балеты). Трудно спорить с тем, что автор опер — композитор, ведь опера и ее музыкально-литературный текст еще до сценической постановки содержатся в партитуре. Иная картина — с балетом. Балет рождается исключительно как *спектакль* и нигде, кроме как на сцене, не существует. Поэтому он — творение того, кто воплощает его в виде сценического текста, визуально, и автором его может быть только хореограф и никто иной. Хотя балетный текст создается на основе музыкального, композиторы могут претендовать только на авторство своих партитур и соавторство в спектакле, пусть даже они с трудом мирятся с таким ущемлением их права «первородства» [9].

Хореограф как основной сочинитель балетного спектакля выступит вперед только во второй половине XVIII века, когда в постановках произойдет отказ от слова и будет отстаиваться право балета на «*красноречивую немоту*» — не как на недостаток, а, напротив, как на неподражаемое достоинство этого искусства. «Хорошо поставленный балет может... обойтись без помощи слов. Я заметил даже, что они охлаждают игру и ослабляют действие. Когда танцовщики, одушевленные чувством, будут преобразяться на тысячу ладов, являя все многообразие страстей, <...> тогда не нужны будут никакие стихотворные вставки: их танец заговорит...», — писал в 1760 году Новерр [4, с. 116–117]. Ему вторил его вечный оппонент Г. Анджолини: «Искусство жеста по своей сжатой силе превосходит слово, ибо оно только выразительное движение часто заменяет множество слов» [Цит. по: 10, с. 218]. Практики балетного театра требовали теперь от композиторов, прежде не обсуждавшими с ними план

спектаклей и писавшими музыку по собственному разумению, приноравливаясь к их замыслам, учитывать тему и сюжет балетов, а также возможности танцовщиков. В воздухе витала потребность создать театральное зрелище, основанное только на хореографических средствах выразительности, очищенное от словесно-вокальных форм действия. По словам Красовской, такое новое, танцевально-пантомимное зрелище «должно было обладать самостоятельной, последовательно развивающейся сценарной драматургией. Оно предполагало специально для него сочиненную музыку, учитывающую природу пантомимы и танца» [2, с. 273]. Именно при этих условиях балетный спектакль мог продолжать поиски своего места в ряду других театральных искусств, а балетмейстер претендовать на свое полномочное значение в балетном театре.

После «Цирцеи, или Комедийного балета Королевы» слово «балет» постоянно фигурировало в названиях спектаклей: «Балет об Альсине», «Балет Гармоний», «Балет о чудесах природы», «Балет пяти природных чувств», «Балет Психеи», «Балет Аполлона» и других¹ и таким образом утверждалось в сознании эпохи. Этот процесс еще робкой самоидентификации балета активно поддержала теоретическая мысль времени. Среди вышедших в XVII веке во Франции балетных книг историк Красовская выделяет «Мнение о старинных и новых зрелищах» аббата Мишеля де Пюра (1668 год) и «О балетах старинных и современных» Клода Франсуа Менетрие (1684 год). Оба автора, по сути дела, закладывают основы теории балетного театра, определяя круг важных для рассмотрения тем и понятий, систематизируя исходный материал, рассматривая эстетическое явление с разных сторон.

Так у де Пюра возникает разговор о сюжете как «Душе Балета [«балета» в значении того времени], формирующей основную идею действия» [Цит. по: 2, 137–140]. Даваемое тут же определение **идеи** вполне современно: это то, что «сообщает смысл различным его [действия] частям, предлагает ему пищу и движение». Автор явно отстаивает содержательность спектакля, говоря, что сюжет должен «царить над действием в течение всего дивертисмента... проявляться явно и непрерывно», а также выдвигает свои требования к сюжету для балета — ясному, гибкому, послушному и внушающему зрителям *благородные и приятные впечатления*. Здесь де Пюром угаданы некие «идеальные цели» балетного искусства, его высокая миссия по *облагораживанию душ*, которую оно начнет в будущем исправно исполнять.

Де Пюр рассматривает и устройство балетного спектакля, выдвигая критериями его внутреннюю целостность, пропорциональность и соподчиненность частей, среди которых не должно быть неоправданных и преувеличенных, не связанных со смыслом целого. Поставленную во главу угла содержательность де Пюр распространяет и на танец, ожидая от него не просто ловкости ног, но соответствия ситуации или персонажу. Теоретик формулирует постулат, который не потерял своей актуальности до сегодняшнего дня: танец, лишенный внутреннего смысла «есть всего только кривлянье учителя и его ученика, причуда, не знающая ума и плана... акробатический трюк, который ничего не означает и так же глуп, как те, кто его изобрел».

¹ Французские постановки 1610–1620 годов.

Книга другого французского автора, Менетрие, пронизана пафосом в защиту балета. «Удивительно, что... мы до сих пор оставались без правил и наставлений по ведению Балетов. Эти зрелища, где ум, уши и глаза находят, чем развлечься с приятностью, заслуживают не меньшего прилежания, чем Музыка, Живопись и Поэзия. ...Балет является их старшим братом...» [2, с. 144–148]. Практически впервые здесь возникает **тема специфичности балетного искусства и его художественного предназначения**. «...Балет передает — ...движение, чего ни Живопись, ни Скульптура передать неспособны. А благодаря этому Балету доступна передача Природы вещей и навыков души, которые проникают к чувствам [зрителей] только через такие движения. Подражания достигают *телодвижения — истолкователи страстей и сокровенных чувств*» (курсив мой — Н. З.). Красовская отмечает у Менетрие попытку «установить важнейшие элементы балетного спектакля» при разграничении балетного действия на собственно **танцевальный текст, действенную пантомиму и хореографическую композицию**.

О том, что Менетрие очень хорошо понимал балетную специфику, говорит его внимание к фактору **наглядности**. Наглядность, заменяющая слово, является в балете наиболее интенсивной формой воздействия на зрителя и основным каналом образной и действенно-сюжетной информации. Постановщику необходимо учитывать это свойство во всех компонентах зрелища. «Поскольку Балет располагает лишь немymi актерами, надо, чтобы их костюмы говорили за них и делали [персонажей] столь же узнаваемыми, как и их движения», — пишет, например, Менетрие, выдвигая первым условием балетного костюма — его «соответствие сюжету» (то есть верности герою).

Это замечание теоретика XVII века глядит вперед, заставляя вспомнить, как мгновенно происходит в балетном спектакле «считывание» героев по их облику и одеяниям — еще до первых танцевальных движений. Силой наглядности героев умело распоряжаются создатели гениальной «Жизели». Так, открывающие балет выходы действующих лиц информативны прежде всего с точки зрения внешнего облика и костюмов героев — сами герои всего только подходят к дому Жизели. Но мы видим сразу *драматургический расклад ситуации*: первый выход — аристократ Альберт, второй выход — простолюдин Ганс, третий выход — Альберт без атрибутики аристократа, в личине простолюдина. Так, одной наглядностью героев сразу прочерчиваются две линии действия: конфликт двух личин Альберта (и отсюда построенных на обмане его отношений с Жизелью) и будущее противостояние Ганса и вторгшегося на территорию его любви «чужака» Альберта. Такой же наглядный, отчетливый конфликт двух сословных сфер, двух форм жизни возникает при встрече героинь — простенько одетой Жизели и поражающей роскошью одеяния Батильды. Этот контраст, предупреждая о невозможности «дружбы» между ними, действует уже тогда, когда сама «дружба» только-только зарождается. И, напротив, форма выражения более сложного и потайного конфликта той же Жизели с Миртой не связана с внешним видом героинь, одетых в одинаковые тюники, а погружена внутрь хореографического действия. *Закон наглядной подачи любой важной для зрителя информации* подтверждают и особые отношения балета с предметами, бутафорией, аксессуарами, всегда приходящими на помощь балетмейстеру. Практика балетного

театра доказала, что ни один сюжетный балет не обходится без вещей, способных визуально разъяснить самые сложные ходы действия. Специфическая работа с предметом и его зрелищные функции — это большая отдельная тема хореографической драматургии, требующая отдельного рассмотрения.

Менетрие был убежден в театральности балета и его большом будущем в связи с принадлежностью к театру. Автор писал свою книгу ради того, чтобы балет как зрелище «приятное и развлекательное» превратилось в театральное действие, где «следует выражать движения сердца и порывы души» [2, с. 147]. И тем самым пролагал к этому будущему дорогу.

В XVII — первой половине XVIII века кардинальных перемен, резкого размежевания видов театральных зрелищ не происходило. Итальянские *оперы-серии*, французские *оперы-балеты*, *комедии-балеты*, связанные с именем драматурга Ж.-Б. Мольера и композитора Люлли; *трагедии на музыке* и прочие — все это еще жанры смешанные, взаимозаменяемые, эстетически схожие. Нельзя полностью доверять названию «балет» и в постановках середины XVIII века, где сквозь череду танцевальных и тут же вокальных номеров слабо мерцала нить сюжета. В мифологических и аллегорических спектаклях разворачивались те же танцы, что исполнялись в то время на балах. Танцовщики и фигуранты, размещаясь в живописных группах Утех, Забав и Игр, спускались с облаков в образах богинь и богов или, напротив, «изъявляли радость своими танцами на облаках». Их лексика черпалась из менуэтов, польских, контрадансов, ла бретань и иных форм¹. Под звуки вступающих хоров разворачивались веселые пиры. Участники собирались в пары, раскланивались в реверансах, шествовали в линиях, завивали фигуры и круги...

В эпоху Просвещения в лидеры музыкального театра вышла опера, став на какое-то время родным домом балету. *Опера*, а вместе с нею и *танцы в опере* имеют историю более длинную, чем непосредственно балетная история. Не только старинные, барочные и классицистские, но и классические оперы XIX века и современные оперы XX века включают в себя танцы и танцевальные картины. Так, А. Бульчева обращает внимание на рядовую оперу эпохи Просвещения — «Сильвия» (1765 год) композиторов Бертоне-старшего и Ж.-К. Триалья: «Каких только танцев нет в этой трехактной с прологом партитуре: гавоты, жиги, менуэты, луры, мюзеты, действенные танцы-пантомимы и даже некий „Провансаль“! Заключительная чакона — гигантская (более 400 тактов) симфоническая пьеса в форме рондо» [11]. И это была распространенная практика, если верить словам выдающегося итальянского декоратора конца XVIII века П. Гонзага: «В композиции большой оперы танец всегда занимал большое место <...> Он руководил и направлял движение всего действия в целом, и время от времени ему представлялся случай развертывать здесь небольшие фигурные концерты, которые представляли собой изящные живые картины... оживляемые пантомимой и украшаемые танцем» [12, с. 37].

Балетное искусство в России началось с явления его в операх — в период царствования Анны Иоанновны, пригласившей ко двору в 1735 году *Итальянскую компа-*

¹ Вплоть до конца 1770-х на балах могли попросить «протанцевать, как на театре, менуэт, контраданс и аллеманд».

нию¹. Но и далее, как пишет крупнейший исследователь этого периода А. Гозенпуд, «формообразование русского балета в XVIII веке связано с развитием оперы» [10, с. 199]. В отсутствии самостоятельного зрелища танцевальные *интермедии*, обозначаемые словом «балет», располагались внутри так называемой *оперы-серии* — между актами или по завершении их, где их впервые и увидели. Вот как это происходило в первой показанной в России опере «Сила любви и ненависти» Ф. Арайи: «Вместо интермедий употреблены были после каждого действия оперы презрительные балеты от балетного мастера Антония Ринальди <...> Абиазар с своею женою Ниреною прощался, и пели оба по переменам презрительную арию. Потом танцевали Сатиры, огородники и огородницы изрядной балет и тем первое действие сей оперы окончили. <...> Второе действие оканчивается презрительным балетом, сделанным по японскому обыкновению. <...> [В следующем действии] Абиазарову сестру Талестрию отдают Принцу Таксилу в супружество. Потом сходят больше ста человек с верхних галлерий сего великалепного строения и танцуют при согласном пении действующих персон и при играющей музыке всего оркестра приятной балет, которым кончится сия славная опера» [Цит. по: 13, с. 575–576].

Оперы обставлялись «балетами» для разрядки и развлечения зрителей, а не потому, что их требовали сюжет и действие. Новерр с возмущением писал: «Чаще всего он [балет] настолько не имеет ничего общего с сюжетом и так мало сообразуется с содержанием произведения, что его можно было бы вовсе изъять, ничуть ... не охлаждая действия», тогда как, по Новерру, «опера — это подлинная стихия танца и ... именно в ней должно было бы это искусство черпать новые силы и показываться во всем своем блеске» [4, с. 121–122]. У Новерра был свой рецепт, как изменить эту ситуацию. «До тех пор, пока балеты в опере не будут тесно связаны с действием драмы и не станут способствовать ее экспозиции, завязке и развязке, в них не будет ни огня, ни приятности. <...> Став необходимым для хода действия, сцены эти обрели бы живость и одушевление... Сюжеты таких танцев, почерпнутые из содержания произведения, должны были бы сочиняться автором оперного либретто...» [4, с. 122–123].

Современник Новерра, один из оперных либреттистов той поры Дж. Бонекки, сообщая зрителям, что «балеты в итальянских операх с представляемым действием обыкновенно не имеют сходства», ставил в особую заслугу опере Арайи «Евдоксия Венчанная» входившие в нее балеты, которые «однако в сей опере оному [действию] совершенно приличны. Первый изображает торжество, которым корабельщики в порте Константинопольском изъявляют радость свою о благополучном Камбиза прибытии, представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе... Второй акт — ...при случае торжеств императорского брака взятие золотого руна изображающее. Третий изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем» [10, с. 39].

Взаимовлияние и взаимодействие оперы и балета обретало разные формы. В конце XVIII века для уже отдельно прораставшего рядом с оперой балетного древа было характерно заимствование либретто и сюжетов опер, по которым балетмейстеры ставили свои спектакли. Арсенал оперных названий был велик, и балет выбирал из

¹ «Итальянская компания» — придворная оперная труппа под руководством композитора Ф. Арайи, долгое время работавшая в России. В нее входили комедийные, оперные и балетные артисты. Выученные в дальнейшем русские танцовщики вступали в эту же труппу.

них наиболее успешные и знаменитые. Прямое указание на это дает очевидец и летописец русской музыкальной жизни того времени Я. Штелин, говоря о балете Анджолини «Дидона оставленная» (1766 год): «Балет представлял собой пантомиму целой оперы „Didone abbandonata“, которая до этого исполнялась весной на императорской сцене и очень понравилась» [14, с. 162].

В первой половине XIX века в отношении оперы с балетом многое, если не все, переменялось. Во времена знаменитых российских балетов Шарля Дидло происходил уже взаимообмен темами и сюжетами. Так, по сообщению Гозенпуда, сюжет известного балета Дидло «Хензи и Тао» (1819 год) заимствован из оперы Гретри «Земира и Азор». С другой стороны, «в том же году [1823 — Н. З.] на сцене немецкого театра в Петербурге была поставлена опера А. Титова под названием „Эммерих Текелли, или Венгерская хижина“, что явно указывает на воздействие балета Дидло» [10, с. 499–500]. Появление на русской сцене великой оперы Глинки «Руслан и Людмила» (1842 год) задолго предвосхитил одноименный московский балет (1821 год) по пушкинской поэме (1820 год) в постановке А. Глушковского на музыку Шольца. И таких переключек было множество. Гозенпуд высказывает предположение, что «впечатления от хореографических драм Дидло оставили след в сознании молодого Глинки, обусловив появление хореографических сюит в его операх» [10, с. 529].

Именно опера создала условия для рождения некоторых балетных постановочных моделей. И, прежде всего, *дивертисмента — танцевального концерта из разных, как правило, внедейственных номеров*. Гибкая циклическая форма дансантажного характера могла ужиматься и расширяться в размерах, принимать вид сюиты или складываться в цепь не связанных друг с другом номеров, каждый из которых претендовал на некий эффект и индивидуальное отличие. *Означая в переводе с французского «развлечение»*, дивертисмент действительно служил отдохновением публики и контрастной краской внутри оперных картин. Зрители на время переключались с коллизий действия на эмоциональный фон танца. Концертная основа дивертисмента базировалась на профессиональном мастерстве исполнителей. Танец здесь выступал, как музыка, в сфере чистых звучаний и инструментальных возможностей. И дивертисмент был для танца прекрасной возможностью показать себя, сосредоточить внимание на своих лучших качествах, удивить многообразием. Многообразие рождалось из смены впечатлений от танцев, которые различались музыкальными темпами и настроениями, количеством участников, образами персонажей, композиционными фигурами. Не удивительно, что, выходя со второй половины XVIII века из-под опеки оперы, балет не забыл прихватить с собой дивертисмент, сделав его одним из танцевальных центров своего действия. В тех же классицистских балетах, например «Дон Жуане» Анджолини, дивертисмент, по словам Красовской, уже обнаружил функцию «намеренной ретардации — то есть торможения перед катастрофой» [15, с. 145], знакомой нам по первому действию «Жизели» или второму действию «Баядерки».

Заметим попутно, что *дивертисмент*, бытовавший и как самостоятельный жанр на балетной сцене XVIII века, внес путаницу в понятия о жанрах, о которой сообщал Новерр: «Что скажете вы, сударь, о том названии, которым удостоивают у нас... дивертисменты, предназначенные в некотором роде для увеселения публики... Их име-

ную пантомимными балетами, хотя, в сущности, они ничего не выражают» [4, с. 110–111]. Здесь впервые в теории балета ставится *проблема связи балетного искусства с обязательным выражением чего-либо (истории, характеров, отношений etc.) в отличие от танца как такового в его концертной форме (дивертисмента)*. Новерр нащупал амбивалентную природу балетного спектакля как театрально-хореографического жанра, однако французский реформатор ратовал не за синтез, а за разъединение этих двух родовых начал, яростно защищая балет от необходимой ему, как воздух, дивертисментности.

Еще одно принципиальное балетное новшество порождено оперой. В «Роберте-дьяволе» Мейербера (1833 год) одна из сцен проходила на кладбище, где герою являлись пляшущие белые призраки монахинь во главе с предводительницей (юной Марии Тальони). Эта хореографическая сцена видений, сочиненная Филиппом Тальони, не только оповестила о приближении новой романтической эры танца, но и дала толчок созданию последующих фантастических ансамблей, известных под названием «*белых балетов*», в «Сильфиде» и «Жизели».

Опера XIX века подарила балетному искусству такие выдающиеся хореографические картины как «Сады Наины» («Руслан и Людмила» Глинки), «Польский бал» («Жизнь за царя» Глинки), «Танцы часов» («Джоконда» Понкиелли), «Вальпургиева ночь» («Фауст» Гуно), «Половецкие пляски» («Князь Игорь» Бородина), «Танец персидок» («Хованщина» Мусоргского), «Грот Венеры» («Тангейзер» Вагнера) и другие. В большинстве классических опер танцы — неотъемлемая часть музыкальной партитуры и сценического действия. Здесь можно назвать «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» Чайковского, «Аиду» и «Травиату» Верди, «Кармен» Бизе и другие. Во многом благодаря опере и ее симфонической природе старый балетный театр соприкасался с замечательной музыкой, более содержательной и многослойной, нежели непритязательная балетная. Не случайно, что именно опера подтолкнула на постановку первой *танцсимфонии*, какой явились «Половецкие пляски» Фокина из оперы Бородина «Князь Игорь»¹, хотя хореограф не декларировал жанра, позже названного Лопуховым. Выросший за XIX век в своем значении балет стал интересен оперным композиторам уже в качестве неотъемлемой зрелищной, атмосферной, стилистической составляющей оперы.

В XX веке возникли неразделимые оперно-балетные симбиозы в легендарной постановке Мейерхольда — Фокина «Орфей и Эвридика» Глюка (1911 год), в дягилевском «Золотом Петушке» (1914 год), в знаменитой «Свадебке» Стравинского — Нижинской (1923 год), в постановке Лопухова «Байка про Лису» (1927 год), в авангардистской постановке Любимова — Якобсона оперы Ноно «Под жарким солнцем любви» (1975 год), в разных постановках «Кармины Бураны» Орфа (1980–1990) и других.

Взаимодействие двух ветвей музыкального театра не остановило активный по ходу истории **процесс самоопределения балетного искусства и обретения им**

¹ Трудно сказать, насколько могла претендовать на звание первой «танцсимфонии» постановка «Половецких плясок» Л. Ивановым. Достоверно известно, что она имела влияние на М. Фокина.

полной самостоятельности, над чем упорно работали хореографы-реформаторы, начиная с Ф. Гильфердинга, Г. Анджелини, Ж.-Ж. Новерра, Ж. Доберваля, Ш. Дидло. Все они внесли свою лепту в то, чтобы в последующую эпоху романтизма балетный театр смог открыть свою уникальную сущность, в которую так верил Новерр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Худеков С. История танцев. — СПб., 1914. — Часть II.
2. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Очерки истории. — Л., 1979.
3. *Veaujoueux V. De. Ballet Comique de la Roynie.* — Torino, 1965. — pp. XXVI–XXVII. См.: [2, с. 61–68]; [5, с. 27–35].
4. Новерр Ж. Письма о танце и балетах. — Л.-М., 1965.
5. Булычева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. — М., 2004.
6. Блок Л. Классический танец. История и современность. — М., 1987.
7. Вольнский А. Книга Ликований. — М., 1992.
8. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. — М., 1982.
9. Чулаки М. Кто является автором хореографического произведения? О роли композитора и балетмейстера в создании балета // Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. — Выпуск 2. — Л., 1977.
10. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959.
11. Булычева А. Театральные чаканы и пассакальи в эпоху Просвещения — URL: http://referat.cibernet.ru/2007/05/08/Teatral_niechakoniipassakal_iverpohuProsvesheniya.html (последнее обращение 19.06.2014).
12. Гонзага П. Литературные труды. Письма. — СПб., 2011.
13. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. / Сост. Л. М. Старикова. — М., 1995. — Вып. 1.
14. Штелин Я. Музыка и балет в России 18 века. Известия о музыке и балете в России 18 века. — Л. 1935.
15. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Эпоха Новерра. Очерки истории. — Л., 1981.

УДК 792.8

А. С. Золотарева

УЧАСТИЕ РЕЖИССЕРА
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В. Н. СОЛОВЬЕВА
В СОЗДАНИИ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ «ФАДЕТТА» (ЛХТ, 1934)

Статья посвящена краткому эпизоду сотрудничества режиссера драматического театра В. Н. Соловьева и балетмейстера Л. М. Лавровского. Результатом их совместной работы стал выпускной спектакль Ленинградского хореографического техникума «Фадетта» (1934 год). Автор рассматривает сохранившиеся материалы: публикации в периодической печати, воспоминания участников постановки, позволяющие восстановить, пусть и не в полной мере, процесс создания художественного произведения и рассмотреть некоторые особенности сотворчества драматического режиссера и балетмейстера, столь привлекательного для балетного искусства 1930-х годов.

Ключевые слова. Драматический режиссер, балетмейстер, балетный спектакль, драматургия, сотрудничество, художественное произведение.

A. S. Zolotareva

ABOUT PARTICIPATION
OF DRAMA THEATER STAGE-DIRECTOR V. N. SOLOVIEV
IN CREATION OF BALLET "FADETTA"

This article is dedicated to the episode of cooperation between drama director Vladimir Soloviev and choreographer Leonid Lavrovsky. The result of this cooperation was the ballet performance staged by the students of Leningrad choreographic school, called 'Fadetta' (1934). The author of the article deals with the archive materials, publications in the periodicals, which help us to restore partly the process of the art work' creation and consider the features of this cooperation, so popular in the ballet art of 1930s.

Key word: Drama director, choreographer, ballet performance, dramatic art, cooperation, art work.

В современном театральном искусстве проблема актерского творчества, как одного из важнейших компонентов спектакля, является наиболее дискуссионной. В данном случае мы подразумеваем умение наиболее точно раскрыть сценический образ доступными средствами театрального языка. Все отчетливее в поиске актерской выразительности, богатой интонационной палитры, наконец, способности к раскрытию масштабных тем прослеживается и потребность обращения к историческому опыту. Анализ творческих биографий ярких актерских индивидуальностей, пристальное внимание к их профессиональной мастерской открывают перед нами замечательные возможности для современной художественной практики.

В балетном театре 1930-х годов складывается традиция приглашения режиссера драматического театра для постановки балетного спектакля. Традиция незначительно, но все-таки повлиявшая на формирование особого типа актерской индивидуальности,

с обязательной для того времени психологически тонкой проработкой рисунка. Литературная основа спектаклей той эпохи, к примеру «Пламени Парижа», часто требовала от исполнителя поиска максимального сближения личной судьбы героя и исторического времени. Это новое измерение побуждало к усложнению актерской партитуры, к расширению диапазона технических средств. В этом смысле опыт драматического театра оказался весьма ценным. В разное время к разработке композиции балетного спектакля привлекались наиболее интересные режиссеры того времени, успешно осуществлявшие постановку спектаклей как на драматической сцене, так и на сцене музыкального театра. К их числу стоит отнести и Владимира Николаевича Соловьева — режиссера, театроведа, педагога, прожившего относительно недолгую жизнь, 54 года, но обозначившего своей профессиональной деятельностью ряд важных проблем в области театральной режиссуры и педагогики.

Он родился в 1887 году в семье петербургских театральных служащих (мать Владимира Николаевича работала в костюмерном цехе балетной труппы Мариинского театра, отец — в монтировочной части оперной труппы). Выбор дальнейшего пути кажется определенным — сценическое искусство. Но в 1908 году Соловьев поступает на историко-филологический факультет Университета — это обстоятельство нельзя оценивать как препятствующее процессу знакомства со сферой театрального искусства, скорее стоит отметить его значение в расширении эстетической системы будущего режиссера. Блестящая эрудиция в совокупности с творческим азартом позволила ему и в рамках экспериментальной студии, и в сценическом пространстве академических театров создавать все более современные и непохожие на других работы. В период постижения режиссерского метода Вс. Мейрхольда, значительно повлиявшего на творчество Владимира Соловьева, режиссер писал: «Мне кажется, что я как человек, занимающийся *comedia dell'arte* и знакомый с комическим репертуаром 18 века, мог бы быть полезным для „Дома интермедий“» [1, с. 59]. Мейрхольд, которому в эти годы оказались удивительно близкими научные интересы Соловьева, привлек знатока театрального искусства к работе студии на Бородинской улице. По выражению самого Соловьева, студия была призвана стать «штаб-квартирой настоящего изучения итальянской импровизационной комедии» [1, с. 59]. Студийные поиски, без сомнения, обозначили вектор движения художественных поисков молодого режиссера — гармоничного сочетания традиций народного импровизационного театра и современной темы в искусстве. Его спектакли с «напряженно-сюжетной, сгущенно-эмоциональной драматургией» [2, с. 5], чутко отражающие исторический момент, в 1920–1930-е годы удачно дополнили репертуар Академического театра драмы, Большого драматического театра, Ленинградского театра музыкальной комедии.

Педагогическая деятельность Владимира Соловьева в памяти нескольких поколений театральных режиссеров и актеров связана в первую очередь с Ленинградским театральным институтом. Среди его учеников — выдающийся актер, мастер создания образа А. И. Райкин. Но в контексте данного вопроса нельзя не упомянуть и эпизод краткой педагогической деятельности Соловьева в Ленинградском хореографическом техникуме. С 1935 года на балетмейстерском отделении он вел занятия по режиссуре. К сожалению, достоверных источников, позволяющих судить об успешности занятий драматического режиссера с балетмейстерами, не сохранилось. Но вот

о постановке выпускного спектакля в хореографическом училище сохранились воспоминания и несколько кратких рецензий, опубликованных в периодической печати тех лет.

В 1934 году, за несколько месяцев до премьерного показа «Бахчисарайского фонтана» (28 сентября 1934 года) на сцене Кировского театра прошел выпускной спектакль Ленинградского хореографического техникума — «Фадетта» («Дикарка», 21 марта 1934 года) на музыку балета «Сильвия» Л. Делиба, дополненную сочинениями Ж. Массне, А. Тома, Р. Е. Дриго. Спектакль был подготовлен совместно балетмейстером Л. М. Лавровским и режиссером В. Н. Соловьевым. «Фадетта» оказалась в ряду первых спектаклей, наиболее соответствующих требованиям к новому советскому искусству. В некоторой степени постановщики «Фадетты» были точнее своих предшественников в отражении ещё формирующихся художественных взглядов. В качестве аргумента в поддержку этой мысли стоит привести выдержки из кратких откликов на премьеру, в них преобладает положительная оценка работы Л. Лавровского и Вл. Соловьева. В Ленинградской правде рецензенты спектакля весьма точно определили достижения авторов «Фадетты», отмечая, что ими реализовано желание «сценически осмыслить и психологически мотивировать любое актерское движение» [3]. В очередном выпуске «Смены» от 2 апреля 1934 года также была отмечена педагогическая ценность работы Лавровского и Соловьева. Отчетный спектакль Хореографического техникума «Фадетта» выполнял задачу подготовки учащихся «не только как виртуозных, технически совершенных балерин и кавалеров, а пытается ещё дать им все знания и навыки, необходимые для плодотворной работы над созданием сценических образов средствами танца, пантомимы и драматической выразительности» [4]. Эти свидетельства позволяют сделать вывод, что «Фадетта» всё-таки оправдала надежды постановщиков и зрителей на появление «крепко скроенного» современного балетного спектакля. Драматургическая композиция балета, построенная на литературном первоисточнике — романе французской писательницы Жорж Санд «Маленькая Фадетта», достаточно проста. Основанием служит любовная линия романа — история романтических взаимоотношений зажиточного крестьянина Андре и Фадетты, у которой кроме любви ничего больше нет. Неравенство социального положения, казалось, обрекает их любовь на трагический финал, но Андре, следуя велению сердца, готов противостоять окружающей среде. Вместе они оставляют родную деревню. Пасторальные мотивы романа, столь очевидные при поверхностном чтении, не помешали авторам либретто рассмотреть второй план, существующий в романе, план социальный. Тем более, что время написания романа (1848 год) совпадает с историческими событиями начала революции во Франции. Актуальные социальные вопросы с успехом решались Лавровским и Соловьевым в «мелодраматическом ключе». Конфликт социальный умело переплетался с конфликтом межличностным. Вопреки всеобщему стремлению к укрупнению тематики художественного произведения, построению масштабного «идеологически подкованного» спектакля Лавровский и Соловьев поставили акцент на протекании внутренней жизни героев. Тем увлекательнее и сложнее казалась работа над балетом для начинающих исполнителей: Н. Красношеевой, Г. Кирилловой, Н. Трегубова.

По-режиссерски глубокая и точная проработка мизансцены — единицы целостной композиции сценического пространства — становится актуальной и для подготовки балетного спектакля. В. Н. Соловьев, размышляя над постановочным процессом, дал достаточно емкое определение мизансцены. Мизансцена в понимании режиссера — это передача смыслового значения действия в пространстве [5, с. 64]. В спектакле «Фадетта» от правильно разрешенной мизансцены во многом зависело прочтение конфликта, включенного в общую драматургию режиссером и автором либретто. В некоторых критических статьях, в частности в статье Ю. Слонимского «Вайнонен, Захаров, Лавровский», есть указание на присутствие режиссерского видения и у балетмейстера Лавровского: «несомненным достоинством спектакля является способность к верной расстановке социальных акцентов» [6, с. 12]. Положительная оценка в рецензии целиком отнесена к балетмейстерскому таланту Лавровского, участие в данном случае режиссера В. Н. Соловьева осталось никак не прокомментировано автором статьи.

Балетмейстер Петр Андреевич Гусев, присутствовавший на репетициях «Фадетты», в очерке воспоминаний о режиссере дает нам некоторое представление о подготовительном этапе. Он подчеркивает, что участие В. Н. Соловьева нельзя назвать фрагментарным, консультативным — его практический опыт и знания позволяли убедительно существовать на границе двух искусств и направлять движение хореографической мысли молодого балетмейстера. Общение не раз перерастало в дискуссию о современном балетном спектакле, и если Л. Лавровский отстаивал решение ключевых моментов развития сюжета средствами пантомимы, то В. Н. Соловьев считал очевидным обогащение спектакля лексическим разнообразием классического и характерного танца [7, л. 308–311]. Явление «драмбалета» ещё только приближалось к своему расцвету, а режиссер в каком-то смысле интуитивно указал на опасность для балетного искусства следовать тенденции отображения действительности, которая могла привести к постепенной утрате смысловой выразительности хореографического языка.

Характеристика самого момента сотворчества балетмейстера и режиссера дана и в воспоминаниях Л. М. Лавровского. Он с благодарностью называет Владимира Соловьева своим учителем и признает, что именно диалог с уже сложившимся мастером, профессиональным режиссером позволил расширить взгляд на процесс появления художественного произведения, сформировать существенные творческие принципы: стремление к психологической отточенности актёрского образа, реализованного в пластической форме, сознательному использованию всех средств выразительности для наиболее полного воплощения замысла. Стоит выделить и обогащение личного пространства молодого балетмейстера. Лавровский отмечал значительный интеллектуальный багаж режиссера, прекрасное владение вопросами истории и теории театра (В. Н. Соловьев был одним из лучших знатоков театра Мольера) и в своих воспоминаниях признавался в том, что консультации режиссера спектакля «Фадетта» помогли выстроить драматургический каркас постановки, решив прежде столь актуальную проблему сочетания пантомимы и танца. С Владимиром Соловьевым Лавровский связывал и осуществление своей мечты о постановке трагикомедии У. Шекспира «Буря» в музыкальном театре [8, с. 43–44].

Публикации о сотворчестве балетмейстера и режиссера содержат и ещё один любопытный опыт анализа работы В. Н. Соловьева. Газета «Рабочий и театр» сохранила отклик на премьерный показ спектакля «Фадетта», написанный О. Персидской. Автор пишет, что достижению прекрасного результата по созданию советского балетного спектакля способствовала именно совместная деятельность В. Н. Соловьева и Л. М. Лавровского, что «тонкая, психологическая „подтекстовка“ всей хореографической части балета, которая характерна для постановки, несомненно, в значительной своей части обязана появлению профессионального режиссера в балете» [9, с. 14]. Оценки балетного спектакля, тем не менее, не отличались полным единодушием, в публикациях можно встретить и указание на присутствовавшие недостатки в постановке «Фадетты» — эксперименте по применению методов драматической режиссуры в хореографии. Так же, как и в случае с первыми работами в балетном театре режиссера С. Э. Радлова, вызвавшими неоднозначную реакцию деятелей хореографического искусства, в адрес спектакля Лавровского-Соловьева звучали обвинения в увлечении пантомимой и не вполне ясным сценическим воплощением сюжетной линии. С точки зрения обозревателя Красной газеты М. Янковского, балетмейстер и режиссер выбрали для себя наиболее доступный способ композиции — «чередование пантомимных и танцевальных сцен» [10]. В результате, самые замечательные идеи, которыми отмечен первый акт, оказывались не реализованными в перспективе двух других актов. Образ главной героини «Фадетты» также кажется автору не вполне раскрытым. На вопрос о проблемах драматургии балетного спектакля «Фадетта», или, точнее, о некоторой незавершенности, не отточенности его формы ответ был дан самим балетмейстером в поздних статьях. В его статье «Фадетта», своеобразном переосмыслении ранних опытов, прочитывается напоминание, адресованное зрителям — об экспериментальном характере первой «школьной» «Фадетты», поставленной силами хореографического училища. Новую редакцию спектакля, подготовленную уже на сцене Малого оперного театра (1936 год) Лавровский представлял для себя как работу над ошибками, исправление допущенных ранее недочетов. Им был полностью переработан второй акт спектакля, а также до конца продуманы акценты в построении конфликта. В процессе доработки, по мнению Лавровского, образы спектакля получили правильное развитие, а язык классического танца становился все более функциональным, действенным языковым средством. В данном случае ценным для нас становится момент признания балетмейстером несовершенства, прежде всего, своей работы и одновременно с этим признание важности роли В. Н. Соловьева в процессе становления его режиссерского мировоззрения.

Ещё одним аргументом в пользу «Фадетты» и совместной деятельности режиссера и балетмейстера может послужить факт жизнеспособности спектакля. Он занял достойное место в репертуаре ленинградских и московских театров: Малого оперного театра (1936, 1945, 1955 годы), Большого театра (1952 год). Успех первой работы, или, вернее, те необычные решения, о которых вспоминают исследователи и сегодня, заставляли Лавровского вновь и вновь возвращаться к «Фадетте». Завершая обсуждение балета, представленного как опыт сотрудничества ленинградского режиссера драмы В. Н. Соловьева и начинающего балетмейстера Л. М. Лавровского, стоит ещё раз выделить те находки, которые были сделаны в процессе создания спектакля.

В первую очередь, это — построение драматургической линии спектакля на основе литературного первоисточника, использование хореографической лексики для создания психологически достоверных образов. Кроме того, преимуществом балета «Фадетта» стала его танцевальность — в отличие от других балетмейстеров эпохи расцвета драмбалета, Лавровский при помощи режиссера В. Н. Соловьева умело выстраивал диалог пантомимы и танца, сохраняя эмоциональную насыщенность и лексическое богатство хореографии. Не случайно в более поздних рецензиях можно встретить сопоставление «Фадетты» и «Бахчисарайского фонтана». Премьеры этих двух постановок состоялись в один год, но «Фадетта» опередила «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова и С. Э. Радлова ровно на полгода. Те принципы, которые разрабатывали в своем спектакле Лавровский и Соловьев, будут использованы и создателями спектакля «Бахчисарайский фонтан». Это свидетельствует не только о проницательности двух художников и предвидении ими общекультурной ситуации, но и о постепенном утверждении основополагающего метода создания художественного произведения.

В 1934 году рецензенты писали о спектакле: «„Фадетта“ оказалась явлением исключительного значения. После малоудачного опыта с постановкой „Щелкунчика“, „Фадетта“ может явиться образцом культурного и грамотного подхода к классическому наследию и показателем значительнейшего роста наших хореографических кадров» [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шейко Н. Последний принц глухих // Московский наблюдатель. — 1991. — № 8–9.
2. Цимбал С. Молодой театр и его пути // Рабочий и театр. — Июль 1933. — № 19.
3. Григорьев А. и Симонов П. Спектакль Хореографического техникума в ГОТОБе // Ленинградская правда. — 3 апреля 1934 года.
4. Гершуни Е. Молодой балет. Спектакль Лен. гос. хореограф. техникума // Смена. — 2 апреля. 1934 г.
5. Абрамов М. В., Норенко В. В. Актер как объект режиссерско-педагогической деятельности в методике В. Н. Соловьева // Из истории сценической педагогики Ленинграда. (ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова): сб. статей и материалов. — Л.: ЛГИТМиК, 1991.
6. Слонимский Ю. Вайнонен, Захаров, Лавровский // Рабочий и театр. — Ноябрь 1936. — № 21.
7. КР РИИИ. Ф.71. Фонд В. Н. Соловьева. Оп. 1. Ед. хр. 779.
8. Лавровский Л. М. Документы. Статьи. Воспоминания. — М., 1983.
9. Персидская О. Хореографисты-актеры // Рабочий и театр. — Апрель 1934. — № 11.
10. Янковский М. Праздник хореографических кадров «Фадетта в ГОТОБе» // Красная газета. — 2 апреля. 1934 г. — Веч. выпуск.

УДК 792.8

Дина Берн Ларсен

КОНСЕРВАТОРИЯ, или ПРЕДЛОЖЕНИЕ РУКИ И СЕРДЦА
В БРАЧНОМ ОБЪЯВЛЕНИИ
(Перевод О. Абрамовой)

Статья посвящена прекрасному балету Августа Бурнонвиля — «Консерватория или предложение руки и сердца в брачном объявлении». Автор подробно анализирует первый акт балета, представляющий собой урок в школе танца и сохраняющий до наших дней подлинные экзерсисы великого датского балетмейстера. Рассказывается также об основных принципах построения урока Бурнонвиля и о сохранении его традиций в современном датском театре.

Ключевые слова. Балет «Консерватория или предложение руки и сердца в брачном объявлении», балет «Школа танца», Август Бурнонвиль, урок Августа Бурнонвиля.

Dina Bern Larsen

THE CONSERVATOIRE, or A MARRIAGE PROPOSAL BY NEWSPAPER

This article is devoted to the beautiful ballet “The Conservatoire or A marriage Proposal by Newspaper” by August Bournonville. It analyses the first act of the ballet (“The Dancing School”) in details, as it preserves the original exercises of the great Danish choreographer. Also the article describes the main principles of August Bournonville’s exercise and discusses preserving his traditions in a contemporary Danish Theatre.

Key words. “The Conservatoire or a Marriage Proposal by Newspaper”, “The Dancing School”, August Bournonville, exercise of August Bournonville.

«Консерватория, или Предложение руки и сердца в брачном объявлении» — одно из глубоко личных произведений Августа Бурнонвиля, поскольку в нем автор рассказывает о своей молодости в 1820-х годах, когда Бурнонвиль был студентом балета Парижской консерватории. В балете воссоздаются характеры его знакомых, с которыми автор встречался в эти важные для него годы.

Бурнонвиль создает двухактный балет в 1849 году, когда расстается со сценой как артист балета, и, в какой-то мере, «Консерватория» является ностальгической данью Французской Школе, которая сформировала Бурнонвиля как танцовщика и стала основой, на которой Бурнонвиль позже создает собственный стиль, нашедший отражение и в его педагогической деятельности, и в сочиненных им балетах для Королевского Датского Театра в Копенгагене.

В двухактном балете в жанре легкого, искрометного водевиля, рассказывается о директоре Консерватории, который обещал жениться на своей экономке. Однако экономка ужасно переживала, когда узнала, что директор в поисках молодой и красивой невесты дал еще и объявление в брачной газете. Чтобы помочь незадачливой экономке и заставить легкомысленного директора выполнить свои обещания, балетмейстер

Консерватории, скрипач и две балерины, Элиза и Викторина, решили разыграть директора, переоделись, загримировались и назначили ему свидание в Павильоне Генриха IV в пригороде Парижа Сен-Жермэн-ан-Лэ. Директор поверил в то, что его брачное объявление оказалось удачным, но, в конце концов, понимает, что это всего лишь розыгрыш. В счастливом финале Директор выполняет свое обещание, женится на экономке, и все празднуют свадьбу.

Все второе действие балета происходит в Сен-Жермэн-ан-Лэ, где Бурнонвиль, незадолго до начала работы над балетом, провел отпуск с семьей. Интересно отметить, что Бурнонвиль всегда старался показать в своих балетах что-то из того, что происходило в его жизни. Так, в конце первого действия, когда директор спешит на свидание, слышится свисток паровоза. Дело в том, что в 1849 году была открыта железнодорожная линия между Парижем и Сен-Жермэн-ан-Лэ. Это событие Бурнонвиль и отразил в своем балете.

В первом действии балета мы впервые встречаемся с балетмейстером и двумя балеринами на уроке в Школе танца в самой Консерватории. Сейчас балет редко идет в полной редакции Бурнонвиля. В последний раз в подлиннике двухактный балет «Консерватория, школа танца» был показан труппой Королевского Датского Балета в Копенгагене в 2005 году, в рамках большого фестиваля, посвященного двухсотлетию со дня рождения Бурнонвиля. Но первое действие балета «Школа Танца» уже тогда стало самостоятельным балетом и по сей день сохранилось в репертуаре Датского Королевского Балета. Сейчас «Консерватория» с успехом идет в нескольких театрах мира.

Сочиняя балет «Консерватория», Бурнонвиль словно возвращается в годы своей студенческой молодости в парижской Консерватории. Действие первого акта происходит в балетном классе, но очевидно, что это сценическая версия урока, в сжатом и более хореографическом формате. Поэтому не стоит воспринимать происходящее на сцене как исторически точное воспроизведение уроков того времени. Некоторые интересные факты, тем не менее, нашли свое отражение в балете. Так, учащиеся младших классов делали тот же урок, что и старшие, но только на середине. Им разрешали сделать несколько комбинаций вместе со старшими студентами, после чего детей отпускали.

Эту систему Бурнонвиль перенес в Копенгаген, в Школу Датского Королевского балета, где многие годы старшие и младшие классы в возрасте от 8 до 16 лет обучались вместе в одном балетном зале, причем младшие учащиеся покидали класс, когда выполняли программу для своего возраста, а старшие оставались для выполнения более сложных комбинаций. Зачастую старшие студенты помогали своим младшим одноклассникам в освоении техники новых движений. Эта практика учила студентов передавать знания и умения следующим поколениям. Именно традиция преемственности помогла сохранить в первозданном виде балеты Бурнонвиля, и мы воспринимаем их сегодня как современную и живую действительность Школы, а не как воссозданные музейные экспонаты.

В Копенгагене 1-й Акт балета «Консерватория», который мы знаем как «Школа Танца», сохранился в подлинной версии еще и потому, что за основу хореографии взяты подлинные комбинации из уроков Бурнонвиля, которые бережно сохранил один из его студентов Ганс Бек. Педагогическая система Бурнонвиля предполагает

шесть вариантов урока, на каждый день недели. Ганс Бек, который впоследствии стал директором Датской Королевской Школы, точно воспроизвел педагогическую систему Бурнонвиля. При этом уроки по пятницам выстроены таким образом, что студенты фактически исполняют полностью весь балет «Школа Танца». Таким образом, на протяжении многих лет и студенты, и артисты балета утром каждой пятницы повторяют все движения и комбинации 1-го акта балета «Консерватория».

В своей педагогической деятельности Бурнонвиль всегда подчеркивал два основных фактора. Он называл их *Appelomb* и *Vigueur*. *Appelomb* предполагает постоянное «ощущение центра» во всех движениях танцовщика, что особенно важно в Адажио и медленных пируэтах. Бурнонвиль называл пируэт триумфом *Appelomb*. *Vigueur* означает быстроту и четкость техники ног, предполагает различную динамику, быстрые перемены направления движения, что особенно важно в аллегро, заносках и прыжках.

Первое адажио «Школы Танца» из балета «Консерватория» — это замечательный пример экзерсиса, который сочетает в себе *Appelomb* и *Vigueur*. Адажио начинается с медленного *grand plié*, *develope* и *grand arondi* и завершается быстрыми *petit battements* и *rond de jambs en l'air* с великолепными арабесками в конце комбинации. Для того, чтобы правильно исполнить все это, танцовщик должен мастерски владеть и *Appelomb*, и *Vigueur*!

В среднюю часть урока включено знаменитое *pas de trois*, которое исполняют балетмейстер и две балерины, Елиза и Викторина. В это *pas de trois* включены три самые сложные и красивые вариации из творческого наследия Бурнонвиля! Одним из самых знаменитых педагогов самого Бурнонвиля был Огюст Вестрис, чье влияние явно ощущается в этих комбинациях.

Музыку к балету «Консерватория» сочинил Хольгер Симон Паулли, который постоянно сотрудничал с Бурнонвилем. Для *pas de trois* он взял за основу хорошо известный в то время скрипичный концерт французского композитора Пьера Роде. Этот концерт часто звучал во время экзаменов в Консерватории в Париже в 1820-е годы и добавляет происходящему на сцене ощущение подлинности.

Еще одна любопытная деталь: в балете звучит популярная в то время пьеса композитора Карла Мария фон Вебера «Приглашение к танцу». Позже Фокин увековечил эту мелодию, поскольку использовал ее для балета «Видение Розы». Но именно Бурнонвиль впервые применил эту музыкальную тему в балете.

Для современных артистов балета даже сейчас непросто правильно станцевать «Школу Танца». Для зрителя этот балет — маленькое сокровище, в котором артисты разговаривают на классическом языке романтической эпохи в балете так, как это увидел гениальный хореограф Август Бурнонвиль.

“The Conservatoire or A marriage Proposal by Newspaper” is one of the most personal of all the works of August Bournonville, because it describes his own youth as a dance student in Paris at the Conservatoire in the 1820s and it portrays a lot of the people he met during those important years.

He created the two-act ballet in 1849, when he had just had his farewell as a dancer, and it is in a way a nostalgic homage to the French school, that formed his background as

a dancer and became the base from which he later developed his own style through his teaching and through his ballet creations for The Royal Danish Ballet in Copenhagen.

The two-act ballet is a “vaudeville” ballet with a light and humorous story about the director of the Conservatoire, who has promised to marry his housekeeper, and makes her terribly upset, when he has put an add in the newspaper in order to find a young and beautiful bride! To help the unfortunate housekeeper and force the choleric director to keep his promise, the ballet master, the violinist and the two main ballerinas Eliza and Victorine decide to play a trick on the director, dressing themselves up in disguise and meeting him at the Pavillon Henri IV in St. Germain en Laye, making him believe that they are answering his add and making a fool out of him. In the end he understands, that it is better for him to keep his promise and stay with the housekeeper, and everybody celebrates their wedding in a happy finale.

The whole second act takes place outdoors in St. Germain en Laye, where Bournonville had just spent a holiday together with his family, and as a curiosity it can be mentioned, that Bournonville, who always wanted his ballets to have something that related to the present time, incorporated the first steam train in Europe, that had just opened its route in 1849 between Paris and St. Germain en Laye, in the end of the first act, where we can hear the whistle from the train, when the director is hurrying off for his rendez-vous!

The first act takes place inside the Conservatoire, and “The Dancing School” is a part of the first act, where we are introduced to the ballet master, the violinist and the two ballerinas.

The complete two-act ballet is very seldom performed nowadays: it was latest done in Copenhagen for the big Bournonville bicentennial festival in 2005. But “The Dancing School” has survived as a separate piece, and is still part of the repertoire in Copenhagen, and is also danced by several foreign ballet companies worldwide.

It shows a ballet class, like Bournonville himself experienced it as a student in Paris. It is obvious, though, that this class has been designed especially to be shown on stage in a more choreographic and condensed form. So it is not showing us, in a historically correct way, how classes were actually taught at that time. But it still tells us some interesting historical facts, for instance that the small children of the ballet school were taking part in the adult class, but were just allowed to do a few simple steps in the center, and then they were released. This system, Bournonville took over and practiced in Copenhagen, where for many years all the children from age 8 to 16 were taught together, leaving the class successively according to their age group and always having their older classmates helping them with the coming steps. A good way of introducing to the students the importance of passing on one’s own knowledge to the next generation. This personal deliverance of knowledge from one generation to the next is in fact the very reason that the Bournonville ballets have stayed alive and are still part of a living tradition and not reconstructed museum pieces.

In Copenhagen “The dancing School” from “Le Conservatoire” also survived through the daily classes in the school, because Hans Beck, one of Bournonville’s last students, who later became ballet director himself, decided to preserve his master’s way of teaching by creating a set of six classes, one for each day in the week, by collecting all the excersices he remembered from Bournonville. And as the Friday’s class he took the whole Dancing

School from the ballet “Le Conservatoire”, so that for years all the students and also the dancers of the company did those steps every Friday morning!

In his teaching Bournonville always emphasized two main factors. He called them: the Applomb and the Vigeur. The Applomb refers to the constant maintaining of a “center feeling” in all your movements, especially important for the adagio movements and the slow pirouettes. He called the pirouette: The triumph of the Applomb! The Vigeur refers to the rapidity and sharpness of the foot work, and the awareness of the different dynamics and quick changes of directions in space, especially important for the allegro movements, the beats and the jumps.

The opening adage in “The Dancing School” from “Le Conservatoire” is a beautiful example of an exercise, that combines Applomb with Vigeur, starting with the slow grand plié, the developpe and grand arondi and finishing with quick petit battements and rond de jamba en l’air, turning around one’s center, ending in a perfect arabesque! In order to execute this perfectly you have to be a master of both the Applomb and the Vigeur!

In the middle of the class we have the famous pas de trois, danced by the ballet master and the two ballerinas Eliza and Victorine. It has three of the most beautiful and most difficult variations of the Bournonville legacy! One of Bournonville’s own famous teachers were Auguste Vestris, and his influence is also truly seen in these dance combinations.

The music for “Le Conservatoire” is composed by Holger Simon Paulli, who very often worked closely together with Bournonville. For the pas de trois he chose to use themes from a well known violin concerto by a French composer Pierre Rode. This piece of music was always used for the exams at the Conservatoire de la Musique in Paris in the 1820s, and is therefore adding to the authentic picture of the artistic milieu from those days.

As one more interesting curiosity on the music side can be mentioned, that Bournonville chose a piece of music, that was very popular at that time: Carl Maria von Weber’s “Aufforderung zum Tanz” (“Invitation to Dance”) for the opening scene of his ballet “Le Conservatoire”. This piece became later immortal in the ballet history, when Fokine used it for his “la Spectre de la Rose”! But it was actually Bournonville, who first used it for a ballet!

For a dancer of today it is still a challenge to perform these pure classroom steps from “The Dancing School” correctly. And for the audience it is a perfect little gem of a “period piece”, showing the classical ballet language from the romantic period, seen through the eyes of the choreographic genius of August Bournonville.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

П. Ю. Масленников

ОБ ИСТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ БАЛЕТА И МЕДИЦИНЫ

В статье рассматриваются некоторые исторические предпосылки установления критериев физического развития артистов балета, начиная с XVIII века по настоящее время. Анализируются материалы Новерра, Блазиса, Легата, Вагановой и других выдающихся преподавателей, их отношение к физическому развитию танцора и требования к артистам балета. После обзора идей, высказанных в прошлом, ставятся вопросы к дальнейшим исследованиям в этом направлении.

Ключевые слова. История балета, физическое развитие артистов балета.

P. Yu. Maslennikov

ABOUT HISTORY OF THE RELATIONSHIP OF BALLET AND SCIENCE

The article discusses some of the historical prerequisites to the establishment of physical development criteria of ballet dancers from the XVIII century to the present. It studies ideas by Noverr, Blasis, Legat, Vaganova, their thoughts about the physical development and requirements to be a ballet artists. In the conclusion the author opens several questions for future researches.

Key words. History of ballet, physical development of ballet dancers.

Если танцовщица продолжает работать, тщательно контролируя достигнутое и достигаемое, она может на долгие годы продлить свой короткий танцевальный век.

А. Я. Ваганова [1]

Балет — один из немногих видов деятельности, который требует от человека умения владеть и максимально использовать все возможности своего тела. Более того, артист балета сочетает в себе две ипостаси — художника, создающего произведение искусства, и инструмент, при помощи которого это произведение создаётся. Выдающийся представитель отечественной балетной школы Василий Дмитриевич Тихомиров говорил: «У танцора инструмент — его тело. Прежде чем выявлять искусство танца, он должен привести этот инструмент в порядок. Для этого требуется

работа всей жизни и умение хранить свой замечательный инструмент (курсив мой — П. М.)» [2, с. 56]. А любой инструмент, как известно, имеет свои характеристики.

В современном мире для определения состояния здоровья человека используются индексы физического развития [3; 4]. «Физическое развитие — совокупность морфологических и функциональных признаков организма, позволяющих определить запас его физических сил, выносливость и работоспособность. <...> Из всего многообразия морфологических и функциональных признаков чаще всего определяются: длина тела (рост), вес тела, окружность грудной клетки, жизненная ёмкость лёгких, мышечная сила рук, становая сила; оцениваются особенности телосложения, состояние опорно-двигательного аппарата, форма позвоночника, грудной клетки, ног, осанки; определяются степень жировотложения и развития вторичных половых признаков. Индивидуальная оценка физического развития проводится путём сопоставления показателей отдельных признаков со стандартами или типовыми средними величинами» [5, с. 316–317].

Появление балета в современном виде театрально-сценического действия связано с именем французского балетмейстера Жан-Жоржа Новерра (1727–1810). Великий реформатор в своём бессмертном труде «Письма о танцах и балете» описывает и обосновывает принципы и пути обновления балетного спектакля. Но прежде всего он обращает внимание на уровень образования балетмейстеров, которые выступали, в роли как создателей балетов, так и учителей танца. Призывая к изучению музыки, скульптуры, живописи и многих других искусств, он говорит и о необходимости знаний в области естественных и точных наук, в том числе и анатомии. «...Изучение анатомии придаст большую ясность наставлениям, которые балетмейстер станет давать тем, кого пожелает обучать. Познания эти помогут ему без труда обнаружить изъяны их телосложения и глубоко укоренившиеся дурные привычки, столь часто препятствующие успехам учеников. Зная причину зла, он легко найдёт способ борьбы с ним: основывая свои уроки и советы на разумном и вдумчивом анализе, он никогда не поведёт своего ученика по ложному пути. То обстоятельство, что наставники обращают недостаточное внимание на телосложение своих учеников, а оно не менее разнообразно, чем их лица, и является причиной появления такого множества скверных танцовщиков...» [6, с. 88–89]. Несколько писем посвящены особенностям телосложения человека и биомеханики танцевальных па. Ж.-Ж. Новерр описывал, каким образом танцовщик может скрыть или нивелировать «недостатки» своего тела на сцене, не нарушая при этом естественных движений мышц и суставов, а так же сохраняя правильность исполнения па.

Реформатор размышлял и о необходимости пересмотреть существовавшую тогда систему подготовки будущих танцовщиков. «Чтобы стать хорошим танцовщиком, нужно быть воздержанным. Могли бы английские скакуны (да простят мне это сравнение) обладать столь естественной им резвостью и проворством, если бы за ними не было такого ухода? Пища их точнейшим образом взвешивается, питьё тщательно отмеряется, время упражнений твердо установлено, равно как и время отдыха. Если эти меры приводят к таким успешным результатам у столь крепких животных, какую же пользу может оказать разумная и размеренная жизнь на существа

слабые от природы, но предназначенные для тяжкого и изнурительного труда, требующего сильного и крепкого телосложения» [6, с. 222].

Если Ж.-Ж. Новерр в основном был лишь теоретик (немногие реформы удалось ему реализовать при жизни), то Карло Блазис (1797–1878) — итальянский танцовщик, теоретик балета и балетмейстер — уже активно сочетает теоретические знания с практикой. В своём труде «Искусство танца», он наставлял будущих танцовщиков. «Прежде всего, я посоветую вам внимательно заняться изучением ваших физических и моральных способностей в смысле их пригодности для искусства, которое вы намерены изучать. Можете ли вы отдаться ему самозабвенно? Наслаждение, получаемое от изучения искусства и служения ему, будет ли для вас самым высоким? Соответствуете ли вы ему и оно вам во всех отношениях? Если ваше внутреннее суждение ответит вам отрицательно хотя бы на один из этих вопросов — не надейтесь никогда отличиться в вашем искусстве, ни даже стать сколько-нибудь сносным или хотя бы терпимым его служителем» [7, с. 98].

К. Блазис последовательно рассматривал правила движения человеческого тела с точки зрения анатомии и биомеханики, постепенно переходя непосредственно к танцу. Таким образом, он показывает, насколько искусство балета неотделимо от знаний в области естественных наук, насколько эти знания важны для танцовщика. «Если бы мне пришлось создавать школу танца, я тотчас бы провел на практике, среди моих учеников, следующую систему, которая, я уверен, была бы весьма полезна и которую могли бы перенять и другие преподаватели, хотя бы и не умеющие рисовать. Я составил бы нечто вроде азбуки прямых линий, обнимающую все положения конечностей во время танца, и дал бы этим линиям и их комбинациям названия, какие они имеют в геометрии, именно: перпендикулярные линии, горизонтальные, косые, прямой угол, острый, тупой и т. д., — терминология, которую я рассматриваю, как необходимую при наших уроках» [7, с. 132].

Анализ литературных источников показывает, что на рубеже XVIII–XIX веков ведущие специалисты в области развития балета обращали внимание на необходимость исследования человеческого тела с точки зрения искусства танца. Но поскольку уровень научных знаний был ещё недостаточен, никаких чётких количественных критериев, каким должно быть тело танцовщика, установить не представлялось возможным.

XIX век — время расцвета искусства балета в России. Балетный спектакль прочно и навсегда завоевал сердце зрителя. В это время создаются произведения, которые позже будут названы «классикой». Однако «...от того, что „изустность“ была единственным „методом“, преподавание шло неровно: оно то поднималось на высокую ступень, если педагог был и бесспорно талантлив и хорошо просвещен, и наоборот — степень образования учащихся ниспадала, если педагог был мало талантлив и многое утратил из „изустного“ хореографического наследия» [8, с. 7].

Учитывая огромную практическую работу, которую прodelывает каждый день в классе преподаватель танца, у него практически не остаётся времени для фиксации своего эмпирического опыта и его теоретического осмысления. Но, благодаря сохранившимся мемуарам и воспоминаниям, мы можем представить себе, в каком направлении двигалась педагогическая мысль в балете на рубеже XIX–XX веков. Одним из самых выдающихся представителей этого времени является Николай Густавович

Легат, воспитавший целую плеяду будущих педагогов, хореографов и реформаторов отечественной школы классического танца — А. П. Павлову, М. М. Фокина, А. Я. Ваганову, Б. Ф. Нижинского, Ф. В. Лопухова и других. В частности, Фёдор Васильевич Лопухов вспоминал, что его учитель всегда учитывал не только особенности телосложения своих учеников во время уроков, но так же и работу мышц, задействованных в выполнении движений [9]. «Особенностью преподавания Легата было стремление чередовать работу мышц. Прекрасный рисовальщик, хорошо знавший тело человека, его связки и мышцы, Легат старался задавать движения для работы мышц, уже успевших отдохнуть» [10, с. 83].

Революция 1917 года поставила под вопрос само существование балета в новом государстве. Развернувшаяся на страницах прессы полемика вовлекла в спор широкий круг общественности. Оставшимся в стране представителям «старой школы» пришлось защищаться и искать новые пути для развития одновременно. В одной из статей Агриппина Яковлевна Ваганова отмечает: «Мы не имеем права успокаиваться на достигнутом. Мы обязаны углубить нашу педагогическую работу, мы обязаны расширить рамки нашего хореографического образования, мы обязаны бороться за условия, обеспечивающие ещё большую творческую эффективность» [11, с. 24].

И пути эти были найдены. А. Я. Ваганова, много работая и общаясь с О. О. Преображенской и Н. Г. Легатом, сумела не только сохранить их опыт, но и проникнуться и продолжить их искания [12]. Начатые в 1932 году под руководством врача Полторацкой на базе медицинской части Ленинградского государственного хореографического училища массовые медико-биологические исследования учащихся были впоследствии структурированы и завершены врачом-ортопедом ГАТОБа Н. А. Дембо. Она в 1937 по приглашению А. Я. Вагановой возглавила медицинскую часть ЛГХУ. «Пришлось тщательно изучить влияние специальных физических упражнений на растущий организм ребёнка, сопоставлять наблюдения над функциями различных органов и систем (сердце, лёгкие, обмен веществ) при своеобразной физической нагрузке.

Надо было изучить патологию балетного труда, обращая внимание на анализ наиболее часто встречающихся балетных травм, на выработку методов предупреждения этих травм и методику их лечения» [13, с. 10].

В обсуждении полученных результатов принимали участие «крупнейшие ортопеды, хирурги, терапевты, акушеры, анатомы, специалисты по физкультуре, в частности — заслуженный деятель науки проф. Г. И. Турнер, проф. Э. Ю. Остен-Саккен, проф. Дюперон, проф. Фигурнов, проф. М. Д. Тушинский, проф. А. М. Геселевич, проф. А. А. Козловский и ведущие педагоги ЛГХУ» [13, с. 10]. В результате в 1941 году было издано первое в своём роде методическое пособие «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища». В этом пособии не только описаны критерии, которым должно соответствовать тело ребёнка для успешного начинания обучению классическому танцу, но так же даны и некоторые рекомендации артистам. Так «некоторые виды спорта, считавшиеся ранее вредными и несовместимыми с балетным искусством, оказались признанными и даже желательными — например, плавание, как способствующее правильной постановке дыхания, лыжный спорт, как корригирующая гимнастика для плоскостопия...» [13, с. 13].

Так же известно, что в это же самое время среди артистов балета проводились исследования под руководством выдающегося терапевта Георгия Фёдоровича Ланга, посвященные изучению сердечно-сосудистой системы. В результате было установлено, что адаптация системы кровообращения и сердца к высоким физическим нагрузкам у танцовщиков и спортсменов имеет сходные особенности (патологии) [14].

Таким образом, в 1930-е годы было положено начало научному обоснованию правил приёма в хореографические учебные заведения. Научный прогресс позволил взглянуть на искусство балета с другой стороны. Отныне приём происходит, основываясь на точном знании, а не на субъективном представлении. Следует отметить, что в последующем, опираясь на труд Н. А. Дембо, критерии отбора несколько раз пересматривались с учётом общих физиологических изменений человека и дальнейшего научного прогресса.

В 1963 году преподавателем Московского академического хореографического училища С. С. Холфиной и профессором М. Ф. Иваницким при составлении следующего методического пособия по приёму в хореографические училища были учтены новые открытия в области медицины и здоровья человека — был расширен список параметров при медицинском освидетельствовании [15]. Однако появилось и принципиальное отличие. Авторы нового пособия предложили определять тип телосложения человека не врачам, как это делалось ранее, а преподавателям.

Следующим значительным трудом в данной области стала работа П. Б. Коловарского, директора Пермского хореографического училища в 1966–1985 годах, «Ориентация и отбор одарённых детей для профессионального обучения хореографии» (1974 год). Автор провёл анализ антропометрических данных учащихся Пермского хореографического училища, что позволило «уточнить основные эталонные требования к телу артиста балета и выразить эти требования через систему антропометрических индексов» [16, с. 10].

В 1994 году педагог-хореограф Московского хореографического училища Т. И. Васильева выпустила учебно-методическое пособие, посвящённое отбору детей для занятий классическим танцем — «Тем, кто хочет учиться балету». В нём автор не только развивает достижения предшественников, но уже говорит и о необходимости учитывать тесную связь между телосложением абитуриента и типом высшей нервной деятельности. Это показывает, что, хоть и с опозданием, но теории У. Шелдона¹ о конституциональной психологии (1941 год) входят и в жизнь танцевального искусства. Также Т. И. Васильева предлагает постоянное обследование физического развития учащихся с целью его прогнозирования и корректирования. «В связи с этим рекомендуется при приёме детей для обучения классическому танцу заполнять индивидуальные (личные) карты профессиональных данных по специально разработанной оценочной форме. Такая карта позволяет постоянно держать в центре внимания особенности строения тела ребёнка, следить за происходящими физическими изменениями (в том числе и профессиональными данными), помогает целенаправленно исправлять недостатки и совершенствовать профессиональные данные» [17, с. 45].

¹ Уильям Гербер Шелдон (1898–1977) — американский психолог, автор конституциональной теории темперамента.

Сегодня в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой применяется система по приёму детей, предложенная П. А. Силкиным [18]. В своей работе он уделил основное внимание непосредственно методам оценки профессиональных данных будущих артистов балета.

Таким образом, мы видим, что в профессиональной среде искусства балета основным направлением исследований остаётся определение параметров будущего артиста балета только на начальном этапе, при поступлении в хореографические учебные заведения.

Кроме того, с 1965 года более детально начинается изучение травматизма среди артистов балета, организуется врачебно-балетный диспансер при поликлинике Большого театра [19]. В 1975 году вопрос о проблемах сохранения здоровья артистов балета выходит на государственный уровень¹. Стоит отдельно выделить работу врача Ивана Аверьяновича Баднина, автора нескольких трудов, посвящённых проблемам профессиональных заболеваний среди артистов балета и их профилактики. Благодаря длительному изучению особенностей труда танцовщиков И. А. Баднину удалось впервые сформулировать понятие «балетной формы» и её основных компонентов. «Балетная форма, иначе определяемая как уровень тренированности артиста, складывается из нескольких компонентов:

1) из состояния сердечно-сосудистой системы (уровень кровяного давления, частоты пульса, полноценного напряжения стенок сосудов, показателей электрокардиограммы и адекватной реакции этих показателей на тест с повышенной нагрузкой);

2) из состояния опорно-двигательного аппарата (силы мышц, тонуса их, выносливости при длительной нагрузке, отсутствия болевого синдрома в том или ином отделе опорно-двигательного аппарата);

3) из состояния органов дыхания (умения рационально и экономно использовать дыхание во время танца, отсутствие болезненных явлений в дыхательных путях, препятствующих нормальному дыханию во время танца);

4) из состояния генитальной системы у женщин» [20, с. 64].

Однако ни у Баднина, ни у других исследователей (В. Назаров [21], М. Путке [22], М. Цыкунов [23], М. Сеппо [24] и других) нам не удалось обнаружить количественных данных, которые бы свидетельствовали бы об уровне здоровья и тренированности артистов балета. Таким образом, это становится одним из приоритетных направлений в работе современных исследователей.

С 2012/2013 учебного года на базе научно-исследовательской лаборатории морфофункциональных исследований Академии Русского балета под руководством кандидата медицинских наук И. А. Степаник, при участии магистрантов и аспирантов педагогического факультета регулярно проводятся измерения физического развития и адаптационных возможностей кардио-респираторной и других систем организма в условиях специфических физических нагрузок студентов Академии Русского балета и артистов балета. Основной целью деятельности лаборатории является выявление

¹ Постановление коллегии Министерства культуры СССР и Президиума ЦК профсоюза работников культуры № 40 «О мерах по усилению охраны труда и улучшению медицинского обслуживания работников искусств».

общих признаков физического развития учащихся и сопоставление их с общепринятыми данными для выявления характерных для обучающихся классическому балету особенностей.

На открытии педагогического отделения Хореографического училища при Ленинградской консерватории в 1946 году Агриппина Яковлевна Ваганова говорила: «Никогда не приходится забывать правило: век живи — век учишься».

Мой пример: ученицы, давно не видевшие меня, находят прогресс — сдвиг в моём преподавании.

От чего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка.

Ведь кругом жизнь, всё растёт, всё сдвигается вперёд, процветает. Поэтому рекомендую не забывать этих указаний и наблюдать за жизнью и искусством» [25, с. 211].

В данной статье были рассмотрены лишь некоторые этапы изучения тела танцовщика как инструмента хореографии. Идеи, заложенные в XVII веке, не только сохранялись, но и развивались на протяжении 200 лет. Но лишь в XX веке научный прогресс позволил установить, какие именно параметры физического развития будут наиболее приоритетны для сохранения здоровья артистов балета. Это, прежде всего телосложение, состояние кардио-респираторной системы и опорно-двигательного аппарата. Исследователям XXI века, используя знания науки, следует установить присутствующие артистам балета количественные критерии, с целью повышения эффективности системы подготовки будущих артистов балета и сохранения их здоровья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. / Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. — Л.-М.: Искусство, 1958.
2. Холфина С. Воспоминания мастеров московского балета... — М.: Искусство, 1990.
3. Педиатрия по Нельсону. — Изд. 17-е, перевод с английского под редакцией академика РАМН, профессора А. А. Баранова. — М.: Рид Элсивер, 2009. — Т. 1.
4. Педиатрия. Учебник для медицинских вузов. — Под ред. Н. П. Шабалова, 5-е изд., испр. и доп. — СПб.: СпецЛит, 2010.
5. Большая медицинская энциклопедия: [в 30-ти т. АМН СССР]. Гл. ред. Б. В. Петровский — 3-е изд. — М.: Советская Энциклопедия, 1985 — Т. 26.
6. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. — Л.-М., «Искусство», 1965.
7. Блазис К. Искусство танца: Извлечение из книги «Manuel complet de la danse». Перевод с французского О. Н. Брошниковской // Классики хореографии. — Л.-М.: Искусство, 1937.
8. Чесноков Е. И. Вступительная статья // Классики хореографии. — Л.-М.: Искусство, 1937.
9. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. — М.: «Искусство», 1972.
10. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. — М., «Искусство», 1966.
11. Рабочий и театр. — 1937 — № 3.
12. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. — М.: Искусство, 1987.
13. Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. — Ленинградское государственное ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище. 1941.

14. Ланг Г. Ф. Вопросы патологии кровообращения и клиники сердечно-сосудистых болезней. — Вып. 1. — ОГИЗ, Государственное издательство биологической и медицинской литературы, Ленинградское отделение, 1936.
15. Методическое пособие по приёму в хореографические училища. / Сост. Холфина С. С., Иваницкий М. Ф. — М., 1963.
16. Коловарский П. Б. Ориентация и отбор одарённых детей для профессионального обучения хореографии: Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — М., 1974.
17. Васильева Т. И. Тем, кто хочет учиться балету. Правила приёма детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу: Учебно-методическое пособие. — М.: Издательство «ГИТИС», 1994.
18. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета»/ Составитель Силкин П. А. — Изд. 2-е испр. — СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010.
19. Баднин И. А. Охрана труда и здоровья артистов балета. — М.: «Медицина», 1987.
20. Баднин И. А. Форму следует поддерживать постоянно. // Советский балет. — 1985 — № 6.
21. Назаров В. Биомеханическая стимуляция мышечной деятельности. // Советский балет. — 1985. — № 4.
22. Путке М. Оружие Артиста. // Советский балет. — 1986. — № 3.
23. Цыкунов М. Как избежать болей в спине. // Советский балет. — 1986. — № 3.
24. Маламэки Сеппо. Стрессовые травмы при танце. // Советский балет. — 1992. — № 4.
25. Красовская В. М. Агриппина Яковлевна Ваганова. — Л.: «Искусство», 1989.

УДК 159.928.23

А. В. Ипатов

**РАННЯЯ ПРОФИЛАКТИКА
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДЕСТРУКЦИЙ АРТИСТОВ БАЛЕТА
(на примере Академии танца Б. Эйфмана)**

В статье описывается программа психологической экспертизы абитуриентов, поступающих в хореографическое училище, ориентированная на объективное и системное распознавание их индивидуально-психологических особенностей (познавательных, мотивационных, эмоциональных, коммуникативных), что позволяет снизить риск ошибочного профессионального самоопределения, оптимизировать адаптацию к условиям обучения и освоению образовательных программ эстетического цикла и искусства танца. Повышение психологичности отбора абитуриентов хореографической школы имеет важное профилактическое значение в контексте проблемы профессиональных деструкций, так как чем выше несоответствие личности и профессии, тем вероятнее появление деструкций, тем разрушительнее они влияют на деятельность и человека.

Ключевые слова. Академия танца Б. Эйфмана, балет, искусство, деструкция, профессиональный отбор, абитуриент, хореография, адаптация.

A. V. Ipatov

**EARLY PREVENTION
OF PROFESSION DESTRUCTIONS OF BALLET ARTISTS**

The article describes the program of psychological assessment of entrants to the choreographic school, focused on the objective and systematic recognition of their individual psychological characteristics (cognitive, motivational, emotional, communicative), which reduces the risk of erroneous professional self-determination, to optimize adaptation to the conditions of training by educational programs of aesthetics and dancing art. Increased psychological selection of entrants to the choreographic school has an important preventive value in the context of the problem of self-destruction, because the higher is the mismatch between the personality and the profession, the more likely it will cause the emergence of destruction, the greater will be the destructive affect on the operations and people.

Key words. Boris Eifman Dance Academy, ballet, art, destruction, professional selection, the entrant, choreography, adaptation.

Термин «профессиональные деструкции» используется в психологии в контексте изучения способности/неспособности выполнения профессиональных обязанностей представителями разных профессий и механизмов, препятствующих этому. Деструкции отражают серьезные рассогласования между работником и профессией, которые приводят к значительным негативным последствиям, как для отдельных сотрудников, так и для организации в целом.

С точки зрения Э. Ф. Зеера, деструкции подобны болезни, которую вовремя не смогли обнаружить, и которая оказалась запущенной; самое страшное, что и сам че-

людей незаметно смиряется с этой деструкцией. Преодоление профессиональных деструкций сопровождается психической напряженностью, психологическим дискомфортом, а иногда и кризисными явлениями.

В связи с этим, профилактика и коррекция деструкций важны как с точки зрения эффективности работы, так и с точки зрения сохранения профессионального здоровья.

Проблема деструкций обусловлена спецификой и закономерностями профессионального развития личности. «По сути, профессиональные деструкции — понятие для обозначения испытываемых субъектом сложностей его профессионального становления» [1, с. 125].

Одно из научных объяснений этих сложностей заключается в рассмотрении деструкции как результата ошибочного профессионального самоопределения. С точки зрения Дж. Голланда профессиональное становление есть выбор профессиональной деятельности, наиболее адекватной некоторому устойчивому типу личности.

Профессиональное развитие фактически понимается в данных подходах как компенсация или гиперкомпенсация. Отсюда специфические виды профессиональных деструкций, обусловленные несубъектностью выбора, ограничениями проявления индивидуальности (выбор профессии в угоду родителям, согласие на любую работу для заработка или сохранения работоспособности, отношение к профессиональным достижениям у женщин как потере ими женственности и другие), что превращает карьеру личности в источник психосоматических и невротических нарушений. В связи с этим выделяют следующие варианты «защит-разочарований» у будущих специалистов:

1. разочарование в своих некогда любимых преподавателях;
2. разочарование в изучаемом предмете;
3. разочарование в своем учебном заведении;
4. разочарование в перспективах своей дальнейшей работы.

Таким образом, ведущей причиной появления профессиональных деструкций выступает несформированность, затрудненность профессионального самоопределения как ведущего фактора профессионального развития. Это относится и к стадии выбора профессии, и к адаптации к ней, и к переживанию профессиональных кризисов, которые сопровождают переход от одной стадии развития к другой.

Профилактика профессиональных деструкций должна начинаться как можно раньше, в самом начале карьеры, на самых первых её стадиях — с момента поступления в хореографическую школу. Мы предлагаем, что отбор будущих артистов балета должен быть более психологичным.

Профессиональное формирование артиста балета — это не только приобретение и шлифование профессиональных навыков, но в большей мере воспитание и развитие личности и ее художественных дарований: духовности, самоэффективности, общей культуры, способности к перевоплощению, чувства ритма, культуры движений, пластики и многих других качеств. Немаловажное значение приобретает психологическая готовность к обучению. Творческая индивидуальность, ее наиболее полное раскрытие и самоутверждение — проблемы, остро волнующие ученых-теоретиков и практиков театра.

Из большого потока абитуриентов, стремящихся поступить в хореографическое училище, как правило, требуется отобрать лишь немногих, но наиболее способных. Это очень трудная задача, учитывая природу способностей личности, которые проявляются только в самой деятельности.

Традиционная система отбора абитуриентов в хореографические училища состоит из трех этапов.

На первом этапе определяются внешние сценические данные: рост, пропорции различных частей тела, тип телосложения.

На втором этапе обследуется состояние здоровья.

Третий этап выявляет наличие профессиональных физических данных, без которых невозможно освоение учебной программы: подъем, выворотность, шаг, прыжок, гибкость. Кроме того, на этом этапе определяются музыкальность, чувство ритма, танцевальность.

При всех своих положительных качествах, существующая методика не учитывает психологических аспектов проблемы. Данные аспекты следуют из особенностей и условий обучения художественно-эстетической (хореографической) деятельности.

Профессия артиста балета весьма трудна. В основе классического хореографического воспитания и обучения лежит не только систематический, долготелетний и очень тяжелый ежедневный физический труд, но и огромная эмоционально-интеллектуальная нагрузка на личность будущего артиста балета. Это накладывает определенные требования к уровню развития личности абитуриента.

В процессе становления артиста балета возможны следующие психологические трудности:

1. несовпадение представлений детей о балете как празднике с реальным учебным процессом;
2. необходимость зарекомендовать себя положительно с первых занятий и отсутствие достаточных для самоутверждения компетенций;
3. преодоление страхов (оказаться неперспективным, профессиональных экзаменов, педагогов и др.);
4. ряд других трудностей.

Указанная специфика деятельности отражается на особенностях переживания и поведения учащихся. Легкость, с которой ребенок сможет преодолеть данные трудности, определяется его индивидуально-психологическими ресурсами, потенциалом обучения и адаптационными возможностями. Переживание различных страхов и проблема их преодоления свойственны детям с повышенной тревожностью, эмоциональной неустойчивостью и неуверенностью в себе. Недостаток общих и специальных способностей осложнит процесс обучения профессиональным навыкам, сделает его малоуспешным. Затрудненность в произвольной регуляции поведения и двигательной активности, несформированная способность к ответственному поведению усилит противоречие между привычкой детей руководствоваться в двигательной деятельности «принципом удовольствия» и необходимым требованием работать через «не хочу» и «не могу».

Данные логические рассуждения позволяют сделать практические выводы о том, что существующую систему отбора детей 10 лет на программу СПО «Искусство

балета» необходимо дополнить изучением психологических свойств абитуриентов в случае, когда учащиеся получили одинаковые баллы за внешние данные.

Диагностирование личностных характеристик при поступлении в хореографическое училище помимо задач отбора нацелено на обеспечение условий адаптации учащихся первых балетных классов и избегание психологических травм отчисления.

Требования к особенностям личности абитуриентов (чертам характера, направленности, способностям) определяются также спецификой типа образовательного учреждения и образа жизни учащихся. Поскольку совокупный учебный процесс будущего артиста балета идет с утра до вечера, наиболее эффективной формой получения исполнительского балетного образования является очное обучение с проживанием учащихся при учебном заведении в специализированном интернате. Поэтому повышенное значение имеют социально-психологические характеристики личности — экстравертированность, отсутствие склонностей к девиантному поведению, неконфликтность.

Обучение детей балету может начинаться и с более раннего возраста. Психологическая экспертиза абитуриентов начальной школы с углубленным изучением предметов эстетического цикла направлена на определение психологической готовности к обучению у детей 7 лет. Спецификой хореографических занятий здесь является общее эстетическое и физическое развитие учащихся, а не профессиональное овладение хореографией. Поэтому приоритетной задачей для организации конкурсного приема детей этого возраста выступает выявление уровня развития индивидуальных особенностей личности, общения, деятельности, поведения, которые являются предпосылкой успешного обучения в школе вообще.

«К моменту поступления в школу дети способны: 1) осознавать свое поведение в обществе ровесников и взрослых, общаться, проявлять интерес к другим людям, остро чувствовать отношение взрослых к себе; 2) выполнять основные правила этикета в быту и во время игры; 3) знать границы дозволенного, выполнять требования взрослых; 4) проявлять интерес к новым знаниям; наглядно-образно и наглядно-действенно мыслить; 5) владеть достаточным словарным запасом, правильно произносить все звуки; 6) выполнять ритмические движения; 7) эмоционально реагировать на успехи и неудачи в своей деятельности; 8) с удовольствием заниматься тем, что лучше получается; 9) различать и воспроизводить несложные рисунки; 10) запоминать определенный объем информации; 11) некоторое время сосредоточиваться на одном предмете, одном задании» [2, с. 158].

Вместе с тем, данные характеристики не обязательно для всех детей являются нормой. Каждый ребенок индивидуален, на его развитие влияет комплекс факторов: социокультурных, педагогических, экологических, генетических, физических... Если они неблагоприятны, то развитие замедляется или нарушается. Поэтому важно определять уровень готовности детей к школьному обучению. «При этом нельзя забывать о том, что никакие „школьные качества“ не могут быть у дошкольника в чистом виде, так как они складываются только в той деятельности, для которой необходимы» [3, с. 63]. Учитывая это, можно сделать успешным обучение каждого ученика при специальной организации педагогом учебного процесса и психологической поддержке.

Однако необходимо учитывать профиль начальной школы. Поэтому содержание психологической готовности к школе должно быть конкретизировано на основе направленности образовательного процесса на углубленное изучение предметов эстетического цикла (хореографическое искусство).

Каждому этапу детства присущ характерный для него тип ведущей деятельности и специфические психологические новообразования. «На каждом из этих этапов существует своя, отличная от взрослой, форма полноценного возрастного проживания искусства» [4, с. 109].

В старшем дошкольном возрасте ведущей деятельностью становится игра. Если дошкольное детство протекает нормально, то у ребенка складывается полноценный для этого этапа развития игровой способ освоения искусства. Игровая форма — единственный доступный дошкольнику способ удержания и воспроизведения переживаний, вызванных искусством. Например, слушая сказку, ребенок принимает на себя роль любимейшего персонажа и совершает в этой роли воображаемые действия, соответствующие сюжету сказки. В сопереживании и содействии персонажам развивается воображение ребенка, его эмоционально-непосредственное, игровое, наивно-эстетическое отношение к искусству. Такое отношение в данном возрасте обеспечивает полноценное переживание искусства дошкольником и является необходимой основой для дальнейшего художественного развития (на этапе обучения в начальной школе).

Особую значимость в старшем дошкольном возрасте приобретает становление хореографических умений, когда закладываются основы ценностного отношения ребенка к миру, формируется базис его личностной культуры [5; 6; 7]. Данный возраст сензитивен к формированию основ двигательной культуры человека, интересов, мотивации и потребности в систематической двигательной активности.

Все это дает основание утверждать, что при отборе детей 7 лет на обучение по программам эстетического развития можно наряду с оценкой общей психологической готовности к школе выявлять предпосылки к успешному обучению в классах с хореографическим уклоном.

Структура программы психологической экспертизы абитуриентов включает компоненты:

- цель и задачи диагностики,
- содержание (объекты) диагностики (индивидуальные качества, способствующие успешному обучению в Академии),
- средства диагностики, позволяющие распознавать качества, необходимые для успешного обучения в начальной школе с хореографическим уклоном,
- критерии и показатели диагностики (уровень развития необходимых качеств),
- организация диагностических процедур (непосредственное проведение диагностики),
- анализ результатов диагностики и принятие решений в ходе конкурсного приема.

Далее рассмотрим программу психолого-педагогической экспертизы абитуриентов (возраст семь лет), отбираемых на обучение по инновационной интегрированной образовательной программе начальной общеобразовательной школы с углубленным изучением предметов эстетического цикла (хореографическое искусство).

Цель: отбор детей, предрасположенных к успешному освоению программы начальной школы с углубленным изучением предметов эстетического цикла.

Задачи экспертизы:

1) обосновать особенности и характеристики индивидуально-психологических особенностей, необходимых для успешного обучения по программам «Академии танца Бориса Эйфмана»,

2) разработать и реализовать методику психологической диагностики в рамках конкурсного отбора учащихся в «Академию танца Бориса Эйфмана»,

3) составить психологический портрет абитуриентов и сформулировать заключение о целесообразности зачисления абитуриентов в воспитанники академии.

Содержание диагностики: отбор содержания диагностики основан на анализе специфики искусства балета, требований учебной деятельности к личности младшего школьника, возрастных особенностей детей 7 лет (таблица 1). Программа включает шесть различных психологических проб, направленных на выявление интеллектуальных, мотивационных, эмоционально-эстетических, поведенческих особенностей детей, характеристик их общения со взрослыми и сверстниками. Были подобраны методики, которые могли широко и с различных сторон охарактеризовать психологические особенности испытуемых с тем, чтобы уловить, в отношении каких абитуриентов психологический прогноз успешности обучения будет наиболее благоприятным.

Т а б л и ц а 1

Содержание диагностики

Объективные требования обучения в Академии	Индивидуально-психологический потенциал успешного обучения	Объекты диагностики при поступлении
учебная деятельность	психологическая готовность к школе	учебная мотивация, способность к произвольной регуляции поведения, готовность памяти, внимания, мышления
углубленное изучение предметов эстетического цикла (хореографическое искусство)	творческая одаренность, эмоционально-эстетическая развитость	творческие способности как один из главных показателей одаренности детей: беглость, гибкость, оригинальность, разработанность, самостоятельность, инициатива, воображение, эмоциональная отзывчивость, субъективная привлекательность движений и танца
новая социальная ситуация (обучение в интернате, смена вида деятельности, окружения)	психологические установки и личностное реагирование на трудные ситуации школьной жизни	типы поведенческих реакций в конфликтных ситуациях, социальная адаптированность, тревожность

Первый этап диагностики посвящен изучению того, насколько дети, поступающие в первый класс, подготовлены к школьному обучению. Психологическая готовность к школе представляет собой системное качество психики будущего первоклассника, дающее ему возможность успешного начала обучения. Требования школы многообразны, они касаются степени сформированности у ребенка предпосылок учебной деятельности: познавательного интереса, способности принять учебную задачу, общаться в ходе учения и вне его, осуществлять мыслительные, мнемические, перцептивные операции и многое другое. Новая социальная ситуация вводит ребенка в строго нормированный мир отношений и требует от него организованной произвольности, ответственной за дисциплину, за развитие исполнительских действий, связанных с обретением навыков учебной деятельности, а также за умственное развитие. Новая социальная ситуация ужесточает условия жизни ребенка и выступает для него как стрессогенная. У каждого ребенка, поступившего в школу, повышается психическая напряженность. Это отражается не только на физическом здоровье, но и на поведении ребенка.

Восприятие окружающего мира ребенком дошкольного возраста носит образный, эмоциональный характер. Эмоциональная сфера является средством регуляции поведения и высших психических функций, становления личностных качеств дошкольника. Эстетическое развитие в дошкольном возрасте способствует формированию творчески активной личности, способной воспринимать и оценивать прекрасное в природе, искусстве, быту.

Обучение искусству требует некоторых специальных способностей и склонностей, связанных с уровнем развития эмоциональности и воображения, творческого образного мышления. Новые качественные психические образования в этих сферах, сформированные к концу дошкольного возраста, являются фундаментом для успешного становления учебной деятельности в школе с эстетическим уклоном. Дети, пришедшие на приемные испытания в хореографическую школу, должны обладать достаточным уровнем развития данных новых психических качеств, на основании которых в процессе обучения сформируется готовность к обучению искусству на следующей, профессиональной ступени. На втором этапе диагностики исследуется исходный уровень развития указанных образований.

Эмоциональная сфера — это выразительность мимики и пантомимики, умение передавать в мимике, позе, жестах разнообразную гамму чувств, исходя из музыки и содержания композиции: страх, радость, удивление, осторожность, восторг, тревогу и другие, умение выразить свои чувства в движении.

Основные достижения в эмоциональной сфере детей старшего дошкольного возраста заключаются в том, что:

- эмоциональный фон становится уравновешенным;
- развивается эмоциональное предвосхищение, которое позволяет предвидеть положительный результат своей деятельности и реакции окружающих;
- осваиваются формы выражения эмоций;
- эмоциональные процессы становятся управляемыми;
- эстетический компонент способствует гибкости, выразительности, пластичности эмоциональной сферы и выполняет функции регулятора и «гармонизатора» психических процессов.

Проблемы могут возникать, если потребность в хороших эмоциональных отношениях со сверстниками и взрослыми не может быть удовлетворена из-за слабости умений владеть своими эмоциями и понимать эмоции других. На этом фоне у ребенка возникают трудности взаимоотношений в группе сверстников, страх, агрессивность. Уровень эмоциональной отзывчивости, связанной с эмоциями высшего порядка и составляющей основу эстетического сознания личности человека, достигнутый к концу дошкольного возраста, является фундаментом формирования учебной деятельности в школе хореографического профиля. Эмоционально-эстетическое развитие выступает психологической первоосновой художественно-творческих способностей. Дети 7 лет уже достигли определенного уровня развития специальных способностей: художественных, музыкальных, танцевальных, откликаются на то, что им доступно, что вызывает удовольствие и радость. Результаты исследований показывают, что элементарные формы эстетического отношения к миру свойственны многим детям.

«Основные трудности подготовки специалистов в области искусства коренятся в непонимании роли эстетического отношения и в неумении его развивать. Из-за этого близоруким становится отбор поступающих, так как теряется возможность оценить потенциал начинающего художника, его способность к самостоятельному творчеству. Ненаправленным делается сам процесс обучения: оно не актуализирует и не развивает потенциал ученика как творческой личности» (А. А. Мелик-Пашаев) [8, с. 15].

Средства диагностики.

Диагностика рассматривается как комплекс методик, позволяющих специалисту диагностировать особенности развития ребенка, находить пути помощи в его развитии. Эти методики должны быть технологически проработанными, апробированными, имеющими научную и практическую ценность. Результаты такой диагностики отражают реальную картину развития ребенка и, следовательно, служат повышению эффективности конкурсного приема и образовательного процесса. Данную процедуру должны проводить специалисты, имеющие соответствующую квалификацию. Компетентная интерпретация диагностических данных исключает ошибки в определении уровня развития ребенка.

Специфика детей обследуемого возраста (7 лет) заключается в том, что все психические процессы у них очень подвижны и пластичны, а развитие потенциальных возможностей ребенка в значительной степени зависит от того, какие условия для этого развития создадут ему педагоги в образовательном учреждении. Очевидно, что нельзя допустить, чтобы данные тестирования были основанием для навешивания на ребенка «ярлыка». Особенно тяжелые последствия могут иметь недостоверные результаты тестирования. Они могут оказать негативное влияние, как на дальнейшую образовательную траекторию воспитанника, так и на развитие его личности. Всё это усложняет методы диагностики, поскольку для определения реального уровня развития ребенка требуются не простые «экзаменационные» вопросы, а очень тонкий, специальный психологический инструментарий. Очень важно не допускать ошибки при интерпретации полученных результатов и написании заключения. В руках квалифицированного психолога эти методики являются инструментом получения

глубокой и точной информации об уровне развития и склонностях ребенка. В то же время именно эти методики представляют наибольшую опасность, если они попадают в руки неквалифицированного или недобросовестного исследователя. Помимо специальных навыков, диагност обязан соблюдать нормы профессиональной этики. Эти нормы не позволяют рассматривать ребенка как объект бесцеремонного исследования; пугать его внезапными проверками («тест» в переводе значит «испытание»); тестировать без согласия родителей (или опекунов); знакомить с результатами диагностики (составляющими конфиденциальную информацию) людей, не имеющих

Т а б л и ц а 2

Критериальные показатели диагностики

Исследуемые индивидуально-психологические свойства (диагностические категории)	Измеряемые показатели	Требования к уровню развития
способность к произвольной регуляции поведения и умственной деятельности	внимательность, темп умственной деятельности, организованность, исполнительность, эмоциональная устойчивость	сформированы произвольность, способность работать в заданном темпе, сохранять работоспособность, устойчивость внимания на протяжении урока
психологические установки и личностное реагирование на трудные ситуации школьной жизни	степень социальной адаптации, типы поведения в конфликте, тревожность	отсутствие признаков дезадаптации, социально-педагогической запущенности, эмоционального неблагополучия, низкой самооценки, конфликтности
эмоциональное отношение к учению	мотивы учебной деятельности, мотивы занятия балетом	сформированность познавательных и социальных мотивов учения, субъективная привлекательность двигательной и танцевальной активности
уровень эмоционально-эстетического развития	эмоциональная отзывчивость, умение передавать различное настроение, эмоциональная готовность к движениям под музыку	способность адекватно воспроизвести и проинтерпретировать эмоциональные состояния людей в речи, мимике и движении
творческие способности	наглядно-образное мышление, воображение, инициатива, самостоятельность	хорошие (на уровне верхней границы возрастной нормы) гибкость мышления и разработанность идей, беглость и оригинальность мышления соответствуют возрасту

непосредственного отношения к обучению и воспитанию данного ребенка. Таким образом, диагностика (таблица 2) позволяют получить результат, на основе которого можно выделить «благополучных» и «неблагополучных» детей с целью принятия решения о зачислении их в воспитанники академии.

Критерии и показатели диагностики.

Результаты психодиагностики в виде информации о психических свойствах как таковых составляют основу прогноза социально значимого поведения — критериального поведения и соответствующего критериального показателя.

В учебной деятельности в Академии критериальное поведение — это успешное обучение балету, а критериальные показатели в соответствии с проведенным анализом специфики образовательного процесса — это психологическая готовность абитуриента к школе. Мы предпринимаем диагностику способностей, личностных качеств и умений поступающих для того, чтобы спрогнозировать их успешность в освоении программ начальной школы с эстетическим уклоном. При этом эффективность прогнозирования будет определяться тем, что измеренное психическое свойство служит причиной появления критериального поведения. Тогда на основе информации об этом свойстве мы можем предупреждать нежелательное поведение и стараться изменить условия обучения и развития ребенка так, чтобы, воздействуя на психическое свойство в желательном направлении, вызвать желательное поведение.

Во время тестирования недопустимо создание тревожной и напряженной обстановки экзамена, проверки, соперничества. Напротив, следует стремиться к созданию дружелюбной и спокойной атмосферы теплоты, уюта, доверия, поощрения деятельности детей.

Анализ результатов диагностики и принятие решений в ходе конкурсного приема.

По каждой из психологических проб (методик), входящих в программу, на основе результатов количественного и качественного анализа определяется уровень выполнения ребенком задания и уровень развития соответствующего качества.

При вынесении итоговой оценки по данным психологического обследования необходимо руководствоваться требованиями к будущему воспитаннику Академии (таблица 3).

Апробация программы проводилась в рамках психолого-педагогической экспертизы абитуриентов Академии танца в апреле 2013 года. Всего обследовано 200 детей в возрасте 7 лет.

Максимальное количество баллов, которое мог набрать абитуриент — 10. Детей с такими оценками оказалось 10 процентов от числа поступающих в академию. При соответствующем обучении это будущие звезды балета. К зачислению рекомендовались дети, чьи итоговые оценки были 7 баллов и выше, таких детей оказалось 60 процентов от общего числа абитуриентов. Это одаренные дети и при грамотной организации образовательного процесса они способны стать выдающимися артистами балета.

О детях, набравших 6 баллов, рекомендуется принимать решение о зачислении на основании консилиума специалистов при высоких оценках других экспертиз (профессиональной, медицинской), таких детей было 20 процентов от числа абитуриентов. Если эти дети будут приняты в академию, то при обучении необходимо учитывать

Т а б л и ц а 3

Психологический статус воспитанника Академии

Параметры психологического статуса	Психологические требования к содержанию статуса абитуриента начальной школы
внимание и умственная работоспособность	может работать внимательно и успевать выполнять задания в нужном темпе, старателен и интеллектуально развит, моторная составляющая скорости действий в полном порядке способен к волевому усилию, эмоционально устойчив, оперативная память и визуальное мышление в норме
тревожность	имеет нормальный или несколько повышенный уровень тревожности
тип поведения в конфликте	способен к гибкому, адаптивному поведению, может использовать различные способы преодоления затруднений, сообразуясь с условиями ситуации, в трудных ситуациях может сохранять спокойствие, проявлять в соответствии с возрастной нормой рассудительность, готовность использовать случившееся как жизненный урок, но без любых сетований на себя, обладает устойчивой положительной самооценкой
эмоциональное отношение к учению	проявляет желание учиться, эмоционально-положительно относится к балету, имеет познавательные или социальные мотивы учения
уровень эмоционально-эстетического развития	способен быть выразительным соматически, умеет выразить словесно экспрессию чувства и определить визуально, а затем выразить это в рисунке или движении
творческие способности	оригинальность соответствуют возрасту, гибкость мышления — высокая, проявляет достаточную информированность, хороший интеллектуальный потенциал, высокую мотивацию творческой активности, разработанность идей — не ниже средней

их «слабые» стороны. Десять процентов абитуриентов набрали 5 баллов, у этих детей низкий уровень психологической и личностной готовности к обучению. Обучение в академии будет психологически травматично для них, имеет смысл подумать о выборе другой траектории развития.

Для оценки прогностической валидности программы необходимо получить данные по показателям успешности обучения и субъективной удовлетворенности зачисленных абитуриентов по прошествии полугодия пребывания в стенах Академии балета.

Таким образом, психологическая экспертиза абитуриентов ориентирована на объективное и системное распознавание их индивидуально-психологических особенностей (познавательных, мотивационных, эмоциональных, коммуникативных), что позволяет снизить риск ошибочного профессионального самоопределения, оптимизировать адаптацию к условиям обучения в Академии и освоению образовательных программ эстетического цикла и искусства танца.

Профилактика — комплекс различного рода мероприятий, направленных на предупреждение нежелательного явления и/или устранение факторов риска его развития. Повышение психологичности отбора абитуриентов хореографической школы имеет важное профилактическое значение в контексте проблемы профессиональных деструкций, так как чем выше несоответствие личности и профессии, тем вероятнее появление деструкций, тем разрушительнее они влияют на деятельность и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толочек В. А. Современная психология труда. — СПб.: Питер, 2005.
2. Истратова О. Н. Справочник психолога начальной школы — Ростов н/Д: Феникс, 2006.
3. Венгер Л. А. Вот и вышел человечек... Серия: Педагогика детства. — М.: Карапуз, 2010.
4. Собкин В. С. Трансформация целей и мотивации учебы школьников // Социологические исследования. — 2006. — № 8.
5. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. — СПб.: Питер, 2001.
6. Афонькина Ю. А., Урунтаева Г. А. Практикум по детской психологии. — М.: Владос, 1995.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. — М.: Искусство, 2005.
8. Белякова Е. В., Дрень О. Е. Возрастные особенности самовыражения детей в условиях музыки и ритмики // Педагогическое образование. — 2009. — № 1.
9. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте: Психологическое исследование. — М.: Просвещение, 1968.

УДК 16

Т. Е. Апанасенко

ИГНОРИРОВАНИЕ НОМОТЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В БАЛЕТОВЕДЧЕСКИХ ДИССЕРТАЦИЯХ КАК СИМПТОМ НЕЗРЕЛОСТИ НАУКИ

В статье описывается номотетический метод научного исследования, его историческая эволюция и борьба с идиографическим методом за доминирование в исследовании гуманитарной сферы; производится диагностика социальной обусловленности состояния науки в зависимости от отношения науки к номотетическому методу. Выводы экстраполируются на состояние науки балетоведения в том виде, в каком эта наука институализируется в стенах Академии Русского балета.

Ключевые слова. Номотетический метод, идиографический метод, наука, детерминизм, балетоведение, история.

T. E. Apanasenko

THE NOMOTHETIC METHOD NEGLECT IN THE BALLET STUDYING DISSERTATIONS AS A SYMPTOM OF THE SCIENCE IMMATURITY

The subject of this article is a nomothetic scientific method, its historical evolution and its struggle within the humanitarian sphere against an idiographic scientific method; the state of the science is diagnosed depending on the scientific views on the nomothetic method. The conclusion is extrapolated upon the ballet study as institutionalized science in Russian Ballet Academy.

Key words. Nomothetic method, idiographic method, science, determinism, ballet studying, history.

Большинство диссертационных работ, подготовленных или уже защищенных аспирантами и соискателями Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, отличаются большой приверженностью описательным, фактологическим методам исследования. Методы же, направленные на обобщение, выявление закономерностей, молодыми учеными игнорируются или же вызывают активное неприятие как некое проявление субъективизма, «отсебятины» автора, нарушение чистоты приемов представления фактов такими, как они есть. Целью настоящей статьи является знакомство читателей с номотетическим методом, эволюцией его роли в развитии гуманитарных, прежде всего, исторических наук, а также выявление причин игнорирования номотетического метода, которое, как правило, сигнализирует о совершенно определенной социальной обусловленности фазы развития науки.

Номотетический метод (от древнегреческих слов «закон» и «полагать, устанавливать») — термин, введенный представителями Баденской школы неокантианства В. Виндельбандом и Г. Риккертом, означает метод, направленный на выявление общих закономерностей. Определен был номотетический метод неокантианцами

в противопоставлении его идиографическому методу (от древнегреческих слов «своеобразный» и «пишу»), направленному на изучение в объекте его уникальности. По мнению Виндельбанда и Риккерта, номотетический метод является принадлежностью естественных наук, а идиографический — таких наук, предмет которых составляют единичные, особенные феномены, ценные именно своей уникальностью. Неокантианцам представлялось, что такой наукой является, прежде всего, история. Мысль о том, что идиографический метод органичен именно для исторической науки, является спорной. Представляет ли собой предмет исторической науки совокупность уникальных явлений, или же явления, изучаемые исторической наукой, могут подвергаться генерализации — это серьезная проблема исторического познания. Тенденции решения этой проблемы тоже можно подвергнуть генерализации: с XIX века устоялось мнение, что идиографический метод служит основанием для выделения наук «о духе» (по терминологии В. Дильтея), отграничения их от «наук о природе». Науки «о духе», или о культуре, или гуманитарные науки имеют дело с человеком и его свободой воли, которая не predetermined объективно, и именно поэтому не подвержена каким-либо закономерностям.

Таким образом, изобретатели термина «номотетический метод» точно так же, как и аспиранты АРБ, хотя и по другим причинам, полагали, что метод этот не применим к гуманитарной сфере, поскольку деятельности человека не свойственна predeterminedность. Следовательно, противопоставление номотетического метода идиографическому тождественно противопоставлению детерминизма индетерминизму.

Рассмотрим, откуда взялось представление о том, что гуманитарная сфера имеет индетерминистскую природу. Центральный вопрос гуманитарного, социального познания, если его интерпретировать в терминах номотетического или же идиографического познания, это: может ли поведение человеческих существ быть объяснено в тех же терминах, что «естественное» поведение, то есть поведение неодушевленных существ, которое регулируется естественными законами природы.

По сути дела, если считать человеческую деятельность подчиненной общим закономерностям наподобие того, как общим закономерностям подчинено движение атомов, то это означает — встать на материалистическую позицию: отказать человеку в predeterminedности его действий чем-то «идеальным», духом и признать детерминирующую роль в деятельности человека материальных условий. Власть материального, социальных фактов «как вещей» мыслится как власть, ограничивающая свободу индивида непреодолимостью закономерностей объективной действительности. Идеализм, по своей сути, тождествен индетерминизму, поскольку допускает произвольные действия индивида, над которым не довлеет неизбежность законов материальной действительности. Таким образом, антиномия гуманитарного знания «детерминизм/индетерминизм» тождественна антиномии «материализм/идеализм».

Если стоять на позиции здравого смысла, не обремененной какими-либо спекуляциями, естественно предположить, что действия человека зависят от его свободной воли, а не регулируются извне. То есть, донаучное представление о гуманитарной сфере является, скорее, индетерминистским.

Строго детерминистское представление об истории, теоретически обоснованное, зародилось в XIX веке. По крайней мере, ключевые фигуры, абсолютизовавшие

номотетический подход к гуманитарной сфере, принадлежали XIX веку. Однако существует мнение, которое возводит данный подход к анализу общественных явлений к глубокой древности. В частности, это мнение разделяет Карл Поппер, который, называя данный подход «историцизмом»¹, дает ему следующую характеристику: «История управляется особыми историческими и эволюционными законами, и открытие их дает возможность пророчествовать о predetermined человеку судьбе» [1, с. 38].

С формулировкой Поппера можно согласиться, чтобы проанализировать наиболее важные исторические формы так называемой «историцистской доктрины», приняв за основу идею признания объективных законов общественного развития, поскольку идея о возможности социального прогнозирования, основанная на рациональном познании этих законов, и о торжестве над необходимостью через ее осознание, а также идея о том, что цепь закономерных событий имеет в своей основе не только детерминированность последующих членов математического ряда предшествующими, но и «смысл», то есть идея о наличии прогресса в истории, возможно, имели более позднее и автономное существование.

Если трактовать данный подход так — достаточно широко и абстрактно — то примеры его проявления в социально-философских системах можно найти еще в древности, как это и делает Поппер, относя к данной традиции все теистические трактовки истории, которые верят в смысл последней на том основании, что он придан ей самим Богом, установившим законы ее развития. В таком духе Поппер трактует античные социальные теории, основанные на вере в предопределение, в частности, социальную часть философской системы Платона на том основании, что Платон верил в закон предопределения, выраженный в общей исторической тенденции упадка, и именно это заставило его искать пути задержки всех политических изменений, которые составляют главное содержание его социальной доктрины, и Аристотеля, поскольку тот выдвигал идею конечной причины или цели, к которой устремлено любое движение во времени и которая в той мере, в какой она является результатом движения, есть благо.

Поппер считает, что эти идеи послужили философским источником гегельянству, на котором, в свою очередь, были основаны развившиеся в девятнадцатом веке теории необходимости прогресса. Как бы то ни было, если идеи о том, что общество развивается в соответствии с объективными законами, общество развивается прогрессивно, история имеет смысл и линейную направленность, законы и направление общественного развития доступны рациональному познанию, до Гегеля и имели место в попытках осмыслить общество и его развитие, то они существовали только в форме намеков, а предельно ясно их сформулировал именно Гегель.

Согласно Гегелю, все действительно разумно, все разумное действительно. Этот принцип, распространенный на социальную сферу, создает отчетливую и совершенную в своей законченности схему рационального развития истории. Он не означает,

¹ В чем мы не будем следовать за ним, так как философия истории нередко подразумевает под этим термином совсем другое, а иногда и прямо противоположное — отрицание возможности конструирования схемы закономерного мирового исторического процесса на основе опыта передовых стран и отрицание единого исторического процесса как такового в концепциях Виндельбанда и Риккерта, Дильтея и других.

что все существующее разумно, поскольку у Гегеля не все то, что существует, является также и действительным. Атрибут действительности принадлежит у него лишь тому, что в то же время необходимо. Необходимое оказывается также и разумным. И, следовательно, если какой-нибудь общественный порядок не является разумным и необходимым, он недействителен, не имеет права на существование и в конце концов перестает существовать, сменяемый тем порядком, который разумен и в силу этого необходимо становится действительным. «Место отмирающей действительности занимает новая, жизнеспособная действительность, занимает мирно, если старое достаточно рассудительно, чтобы умереть без сопротивления — насильственно, если оно противится этой необходимости... Все действительное в области человеческой истории становится со временем неразумным, оно, следовательно, неразумно уже по самой своей природе, заранее обременено неразумностью» [2, с. 7]. Общество поэтому обречено на прогресс, на смену неразумных форм разумными. «Все, что есть в человеческих головах разумного, предназначено к тому, чтобы стать действительным, как бы ни противоречило оно существующей кажущейся действительности» [2, с. 7]. «Все общественные порядки, сменяющие друг друга в ходе истории, представляют собой лишь преходящие ступени бесконечного развития человеческого общества от низшей ступени к высшей. Каждая ступень необходима и, таким образом, имеет свое оправдание для того времени и для тех условий, которым она обязана своим происхождением» [2, с. 7]. Основа необходимости прогресса в соответствии с разумом состоит в развертывании Абсолютной Идеи в действительность.

То же самое видение истории, которое с необходимостью предполагает наличие в истории прогресса и некоторой разумной цели, а также веру в то, что реализация этого прогресса произойдет определенным путем, в соответствии с действующими в истории объективными законами, доступными научному познанию, присуще и марксистской традиции. Разница марксистского и гегелевского представления об истории состоит в следующем. Гегель выдвигает в качестве основания закономерного движения истории к прогрессу развертывание в действительность трансцендентной Абсолютной Идеи. Марксизм же обосновывает то же самое с помощью постулата о том, что людьми как субъектами истории движет экономический интерес¹, который заставляет совершенствовать производительные силы, устранять такой правопорядок, который тормозит их развитие, и устанавливать такой, который этому развитию способствует.

Впоследствии в социологической традиции, признающей объективный закон, идея о наличии этого закона и возможности его познания не обязательно связана с идеей прогресса. Данная традиция основывается уже не на том, что история — линейный ряд фактов, предшествующие члены которых детерминируют последующие с математической закономерностью, и знание начальных членов этого ряда дает возможность вычисления конечных, по выражению А. де Сен-Симона. Опорой служит уже не прогрессизм, а руководящей идеей является не вывод закономерностей из движения общества от низших ступеней к высшим, а допущение, что общество — нечто большее, чем сумма его частей (холизм). Оно не результат действий индивидов,

¹ Пусть и не всегда рационально осознаваемый (классовое бессознательное может принимать самые причудливые религиозно-исторические формы).

которые произвольны и, следовательно, случайны, но система с имманентными ей закономерностями, а там, где есть закономерность, есть и предсказуемость развития. Собственно, такой подход свойственен всей структурной общественной перспективе номотетической ориентации, в том числе К. Марксу («Общество не состоит из индивидов, а выражает сумму тех связей и отношений, в которых эти индивиды относятся друг к другу» [3, с. 3], и О. Конту [4, с. 33], но законченное выражение он приобретает у Э. Дюркгейма [5].

Главное в этом подходе состоит в убеждении, что действия отдельного человека создают рисунок, превосходящий его способность понимать и предвидеть. Но этот рисунок, структуру можно раскрыть анализом, выносящим субъективное, индивидуальное за скобки. Этот вынос индивидуального за скобки вытекает из символа веры Дюркгейма: «Необходимо рассматривать социальные факты как вещи» [5, с. 421], — который можно раскрыть в следующих положениях:

1. Социальные факты следует объяснять на их собственном уровне, то есть соотнося их с другими социальными фактами, а не с психологическими.

2. Социальные факты — результат человеческих действий, но их следует считать автономными относительно отдельных участников действия и никогда нельзя объяснять на основании взглядов и действий отдельных индивидов.

3. Общество сложено социальными фактами, его структура — вне индивида.

4. Общество как целое — больше, чем сумма его частей, социальные феномены нельзя объяснять поведением индивидов, катастрофически не урезая при этом смысл событий.

В рамках подхода к рассмотрению общественных явлений, утверждающего, что мотивы субъектов социального действия не оказывают влияния на ход событий, детерминированный имманентными законами социальной системы, возможна и еще более крайняя, функционалистская точка зрения, идущая от Г. Спенсера, согласно которой все, что существует — выражение общественной потребности, и поэтому развитие почти по-гегелевски само себя узаконивает.

Эта точка зрения была подвергнута критике еще Дюркгеймом, который утверждал, что «показать, для чего полезен факт, не значит объяснить ни как он возник, ни как он стал тем, что он собой представляет» [5, с. 482]. И, однако, эта мысль Спенсера оказалась живучей — мысль о том, что система как таковая развивается согласно своим имманентным законам и представляет собой некоторую неконтролируемую и неостановимую силу, подчиняющую своему господству все виды сознательной человеческой деятельности, так что осознанные мотивы людей не могут оказывать влияние на ее развитие.

Как можно легко заметить, детерминизм имеет холистскую природу.

Холизм (от греческого *Hólos* — весь, целый) — априорное представление социальной теории о первичности общества, которое есть как целое больше суммы его частей и составляет явление, детерминирующее поведение индивидов, превосходящее их способность понимать и предвидеть¹.

¹ Наиболее яркую формулировку данного подхода можно увидеть в работах О. Конта, К. Маркса и Э. Дюркгейма [3, с. 3; 4., с. 33; 5, с. 421].

Холизм не ставит вопрос не только об обратной детерминации, но даже о малейшей возможности свободы человека от общества. Целое больше, чем сумма его частей, общество не редуцируется к совокупности индивидуальных волей, субъект социальной системы полностью детерминирован ее структурой. Индивид не может выйти в своей мыслительной деятельности за рамки ментальных структур, предписанных ему обществом. Личность является жертвой социальной необходимости, неспособной осознать свою роль в игре слепых социальных процессов, обусловленных потребностями социальной структуры: действия отдельного человека создают рисунок, превосходящий его способность понимать и предвидеть (Дюркгейм) [6; 7], люди творят свою историю, но не понимают историю, которую творят [8, с. 206; 9, с. 25], примером также может служить классовое бессознательное Маркса [10, с. 424].

Научным направлениям, основанным на холистской априорной установке, всегда свойствен рационализм как допущение разумности действий субъектов социального действия, которые в рамках холистской аксиомы являются коллективными и институциональными. Это очевидно, поскольку там, где только присутствует институциональный подход, присутствует и тезис, что развитие само себя узаконивает, что возникновение любого социального института оправдано с социальной точки зрения, а значит, разумно. Рационалистический холизм связан с идеей прогресса: самоузаконивающееся общественное развитие подобно саморазвертыванию в реальность гегелевского абсолютного духа и является проявлением детерминистской установки. Только эта разумность скрыта от индивидов-участников социального процесса, однако эту разумность можно открыть, поскольку она подчиняется действиям объективных закономерностей. Такой подход «рассматривает индивида как пешку, как не слишком важный инструмент важного поступательного развития человечества и обнаруживает, что по-настоящему значительными действующими лицами на сцене истории являются либо Великие нации и их Великие вожди, либо Великие классы, либо Великие идеи. Во всяком случае, так ориентированный социальный философ пытается видеть смысл пьесы, разыгрываемый на сцене истории, и осмыслить законы исторического развития. Если это ему удастся, то он, конечно, может предсказывать будущие события. Поэтому в его силах предоставить политике прочную основу и дать нам практические советы, указывая на то, какие политические действия могут привести к успеху, а какие нет» [1, с. 38].

Поскольку рационалистический холизм связан с идеей прогресса, социальное развитие, историю в рамках данного подхода легко представить в виде математического ряда, когда, зная предшествующие числа, можно предсказывать последующие, поскольку социальное развитие предстает как подчиняющееся закономерности. Рационалистический холизм является частным проявлением детерминистской установки.

Детерминизм имеет холистскую природу. Холизм всегда предполагает детерминизм, детерминизм же может быть и атомистского типа¹. Детерминизм атомистского типа является более мягким, чем холистский детерминизм. Высшее проявление атомистского детерминизма — маргиналистский вариант экономической науки и теории

¹ Атомизм — изначальное представление о первичности индивидов по сравнению с обществом и о конституирующей роли их взаимодействия.

рационального выбора. Это детерминизм ровно настолько, насколько нужно для того, чтобы подвергнуть человеческую деятельность формализации и математизации.

Итак, центральную проблему социального знания, сводящегося к отличию его от естественного, можно свести к антиномии номотетического/идиографического и детерминизма/индетерминизма.

Из левых частей указанных антиномий (номотетического знания, приписывающего объектам исследования необходимость подчинения закономерностям; детерминизма) развились такие направления гуманитарного знания, парадигмы, как позитивизм, марксизм, структурализм, функционализм, кибернетика, общая теория систем — все то, что в принципе укладывается в рамки модернистской, или говоря словами феминистов, андроцентричной эпистемы.

Андроцентричный тип научного мышления характеризует один из лидеров феминистского направления Эвелин Келлер: «Равенство между умом, разумом и атрибутами мужчины и дихотомия между умом и природой, разумом и чувством — не инвариантны исторически. Своей кульминации они достигают в 17-м веке одновременно с триумфом механистической философии, когда разделение труда между работой и домом было требованием раннего индустриального капитализма. Концепции рациональности и объективности научного познания вытекают из мужской воли доминирования над природой. Мужская нетерпимость к непрямым подходам породила бихевиоризм, количественные методы» [11, с. 50].

Стоит заметить, что использование количественных методов само по себе еще не означает принадлежности к определенному направлению. Что касается бихевиоризма, он, наряду с маржинализмом, социологией Энтони Гидденса, уравнивающей структурированное и структурирующее, герменевтикой и критической теорией Франкфуртской школы, скорее составил, прежде всего приоритетом атомизма, переход к правому полюсу указанных антиномий, на котором утвердилась постмодернистская, постструктуралистская парадигма с ее приписыванием индивиду способности осуществлять на социальную систему обратное детерминирующее воздействие. Возможность оказывать это воздействие индивиду дает произвольность его действий, направленных на конструирование социальной реальности по собственному усмотрению.

Такова общая характеристика представлений о детерминизме или индетерминизме как имманентно присущих гуманитарной сфере. Если проследить историческую эволюцию этих представлений, то можно видеть, что идея о применимости к гуманитарной сфере номотетического метода возникает в конце XIX века у А. де Сен-Симона с его идеей представления истории в виде математического ряда, в котором впереди стоящие члены детерминируют последующие, и достигает отчетливого теоретического обоснования в позитивизме О. Конта — ученика Сен-Симона. Параллельно, хотя и с иной теоретической мотивировкой, номотетический метод торжествует в марксизме. В качестве своеобразной реакции на засилье номотетического метода в общественных науках развивается индивидуализирующий метод «понимания» (в трудах Дильтея, Виндельбанда, Риккерта, Зиммеля). И уже понимающей социологии противопоставляет себя социологический метод Дюркгейма очень ярко выраженного номотетического характера, на который опирается вся структуралистская перспектива. Таким образом, представление об идиографичности гуманитарной сферы — не стихийное, донаучное, а современное, научное — возникло не само из себя, а как реакция

на представление о том, что человеческая деятельность подчиняется закономерностям. «Понимающая социология» противопоставила себя, прежде всего, позитивизму Конта. Другими словами, считать номотетический метод применимым к человеческой деятельности, в том числе, к истории искусства — естественно, а применять идиографический метод — неестественно. Это и понятно: где есть намек на науку, а не просто на накопление фактов, без номотетического метода не обойтись.

Почему же номотетический метод вызывает стойкое неприятие у исследователей балета? Чтобы ответить на этот вопрос, автору придется оставить объективность в вопросе сравнения номотетического и идиографического метода и самому встать на позицию детерминизма: признать, что такое поведение исследователей балета подчинено определенной закономерности и социально обусловлено. Существует совершенно определенная детерминистская теория, согласно которой от спекуляций назад к накоплению фактов под предлогом молодости науки зовут, когда желают сохранения статус-кво и не желают каких-либо перемен. Описание этой теории и направлений, из которых она выкристаллизовалась — предмет отдельного разговора, но вывод она позволяет сделать однозначный: сторонники применения идиографического метода — всегда консерваторы, чтобы не сказать реакционеры. Молодостью науки и недостаточностью накопленных фактов неприязнь к номотетическому методу в балетоведческих диссертациях действительно отчасти оправдывается, однако в какой-то момент требования прогресса должны заставить балетоведов расширить свой методологический арсенал и смелее прибегать к генерализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Поппер К.* Открытое общество и его враги. В 2-х т. — М.: Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. — Т. 1.
2. *Энгельс Ф.* Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. — М.: «Прогресс», 1974.
3. *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе. /Маркс К., Энгельс Ф. Соч., — 2-е издание. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1955 — Т. 3.
4. История социологии в Западной Европе и США / Отв. ред. Г. В. Осипов. — М.: «Наука», 1993.
5. *Дюркгейм Э.* Метод социологии / О разделении общественного труда. Метод социологии. — М.: «Наука», 1991.
6. *Дюркгейм Э.* Курс социальной науки / Социология. Ее предмет, метод, предназначение. — М.: Канон, 1995.
7. *Дюркгейм Э.* Материалистическое понимание истории / Социология. Ее предмет, метод, предназначение. — М.: Канон, 1995.
8. *Арон Р.* Этапы развития социологической мысли. — М.: «Прогресс» «Универс», 1992.
9. *Aron R.* Paix et guerre entre les nations. — Paris: Calmann-Levy, 1984.
10. *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта / Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения в 3-х томах. — М.: Политиздат, 1983. — Т. 1.
11. Keller, Evelyn Fox. Reflections on Gender and Science. — New Haven, London: Yale univ. press., Cop. 1985.

УДК 378

Бао Чан

ОТРАЖЕНИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ПРИНЦИПОВ ОБЩЕЙ ПЕДАГОГИКИ В СТРУКТУРЕ И СОДЕРЖАНИИ УЧЕБНЫХ ПРОГРАММ

В статье анализируются учебные программы в качестве регламентации профессиональной деятельности будущих артистов балета с точки зрения их содержания и их соответствия принципам общей педагогики. В качестве примера взяты программы, разработанные на кафедре режиссуры балета Санкт-Петербургской Консерватории, опыт подготовки и апробации которых нарабатывался с 1962 года.

Ключевые слова. Педагогика, принципы, хореограф, балетмейстер, обучение, образование.

Bao Chang

THE PEDAGOGICAL PRINCIPLES IN STRUCTURE AND THE MAINTENANCE OF THE EDUCATIONAL PROGRAMS

This paper is devoted to analyzing the training programs for the contents and for their correspondence to the major ideas of the general education science. As an example the author has selected the programs that were created by the department of ballet direction at St. Petersburg Conservatory starting from 1962.

Keywords. Pedagogics, principles, the choreographer, the ballet master, training, formation.

Современные *рабочие программы* дисциплин разрабатываются в рамках комплексного методического обеспечения учебного процесса. Это программы освоения учебного материала, соответствующие требованиям государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования, написанные с обязательным учетом специфики подготовки обучающихся по конкретному направлению и/или специальности.

Содержание образования определенного направления представлено в учебных планах, а конкретное воплощение содержания зафиксировано в учебных дисциплинах (курсах). Учебными дисциплинами высшей школы закладывается система научных профессиональных знаний, умений и навыков, а также приобретение профессионального опыта и формирование отношения к получаемой профессии. Содержание научной дисциплины имеет смысл изучать в исторической канве эволюционных процессов становления и развития данной отрасли знаний.

На научно-методологическом уровне: дисциплина должна соответствовать требованиям социума, государственному заказу на высокий уровень современных специалистов и существующей системе образования, обеспечивающей достижение искомого результата.

На теоретико-содержательном уровне содержание учебной дисциплины должно соответствовать конкретным практическим требованиям, опирающимся на имеющиеся теоретические научные исследования, направленные на развитие личности и её профессиональное становление. На дидактико-технологическом уровне дисциплина должна отражать объективную необходимость в технологическом обеспечении образовательного процесса в вузах применительно к профессии и иметь научно-методическую обеспеченность подготовки данного специалиста. На нормативном уровне необходимо выявить закономерность между квалификационными требованиями к профессиональной компетентности специалистов разных профилей и тем базовым содержанием, которым призвано обеспечить высокую профессиональную подготовленность обучающихся. На личностно-субъективном уровне содержание дисциплины должно соответствовать нарастающим потребностям современного человека в стремлении к реализации творческого потенциала, приобретению инновационных знаний и нового опыта и соотноситься с должным уровнем квалификации профессорско-преподавательского состава вузов. Эти важнейшие факторы необходимы для удовлетворения потребностей оптимального развития личности и её профессионального становления с точки зрения учета индивидуальных особенностей обучающихся в образовательном процессе вуза.

Содержание учебной дисциплины должно быть *структурно* обосновано современным состоянием изучаемой отрасли знаний и соответствовать познавательным возможностям студентов, например, предусматривать большой процент учебного времени, отводимый для овладения практическими навыками, самостоятельной работе для приобретения определенного опыта, формирования отношения к профессиональным умениям и так далее.

Содержание учебной дисциплины реализуется и фиксируется в учебных программах, которые позволяют студенту усвоить и получить достаточные представления об основных научных положениях в той или иной отрасли, культурных и исторических ценностях, а также их перспективах развития.

Цель программы дисциплины — подготовка специалиста по конкретному профилю, соответствующему современным требованиям профессии.

Учебная программа — это нормативный документ, раскрывающий содержание знаний, умений и навыков, развитие профессионального опыта и формирование отношения к профессии по учебной дисциплине, изучив которые обучающийся приобретает конкретные профессиональные компетенции.

Предполагается, что программа должна предусматривать все возможные формы и виды обучения, которые обеспечивают подготовку специалиста, что в целом, совпадает с целью *профессиональной преподавательской деятельности*.

Таким образом, можно утверждать, что именно **содержание учебной программы является отражением ведущих принципов** подготовки конкретного специалиста.

Среди функций учебной программы называют следующие:

1. *описательную* (программа описывает содержание учебной дисциплины);
2. *мировоззренческую* (знания, предусмотренные программой, направлены на формирование научного мировоззрения и духовно-нравственного воспитания студента);
3. *регулирующую* функцию, или

4. *организационно-методическую* (учебная программа в своем содержании организует деятельность преподавателя по подготовке и проведению занятий, а также работу студента, как на аудиторных занятиях, так и по самостоятельному изучению дисциплины).

Все функции выполняются в тесном взаимодействии с программами других дисциплин, совокупность которых позволяет целенаправленно и в полном объеме подготовить специалиста [1, с. 291].

Типовые учебные программы разрабатываются специалистами научно-методических объединений на основе требований государственного образовательного стандарта в той или иной области образования, утверждаются Министерством образования и науки Российской Федерации и носят рекомендательный характер. На основе типовых программ специалисты конкретного учебного заведения разрабатывают *рабочие учебные программы*, которые утверждаются кафедрами.

Данные общие правила организации учебного процесса, разработанные в соответствии с действующим законом об образовании, распространяются на учебные заведения вне зависимости от их специфики. Безусловно, подготовка творческих специалистов, в частности, в области хореографического искусства, требует некоторых особенностей исходя из профессиональной специфики. Обратимся далее к программам подготовки балетмейстеров в высшем учебном заведении — Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова — с тем, чтобы сопоставить общепринятые правила и возможные принципы модернизации образовательного процесса исходя из особенностей специальности.

Кафедра режиссуры балета была организована в 1962 году Ф. В. Лопуховым при факультете музыкальной режиссуры. Первый учебный план подготовки специалистов в области хореографии, как и первую рабочую программу основной дисциплины данной специальности подготовки создал Ф. В. Лопухов.

На данной кафедре впервые в России подготовка специалистов по хореографии ведётся на основе общего музыкального консерваторского образования, тем самым реализуются идеи Ф. Лопухова относительно необходимости органичной связи танца с музыкой. На кафедре долгое время работали такие выдающиеся и уникальные мастера, как П. А. Гусев, Н. А. Долгушин, Г. Д. Алексидзе, Н. Н. Боярчиков, О. М. Виноградов; Ю. Н. Григорович, А. М. Полубенцев, Э. А. Смирнов, К. М. Сергеев, А. Я. Шелест, Л. В. Якобсон и другие выдающиеся деятели балета, многие из них в свое время также были выпускниками консерватории.

За длительный период существования кафедры — с момента ее образования в 1962 году — подготовка балетмейстеров (хореографов) прошла испытание временем. Тем не менее, научных исследований, посвященных изучению особенностей подготовки балетмейстеров (хореографов), их закономерностей и принципов, обуславливающих специфику процесса обучения, который должен рассматриваться преподавателями как вид профессиональной деятельности, до сих пор не проводилось. Это значит, что передать опыт творения хореографических произведений не представляется возможным. Процесс профессионального обучения содержит в себе целый комплекс принципов, основанный на методичности, преемственности, последовательности и систематичности в подготовке специалистов. Кроме того, обосно-

вание выявленных эмпирических закономерностей, доминирующих направлений в подготовке хореографов (балетмейстеров) с точки зрения науки означает не только сохранение, но и, главное, **дальнейшее развитие процесса подготовки** балетмейстеров (хореографов). Как справедливо отметил А. Мессерер: «У педагогики, как и у искусства танца, нет и не может быть законченной формулы, некоей последней степени совершенства. Жизнь выдвигает все новые и новые задачи, и педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом верной традициям, заветы которых она впитала» [2, с. 260].

Согласно утверждению Р. В. Захарова, «огромнейшие богатства хореографического творчества, напротив, пока еще только ждут настоящей вдумчивой научно-теоретической разработки и освещения» [3, с. 136].

И все-таки, несмотря на достаточно универсально разработанную систему обучения танцевальному мастерству, тем не менее, не существует как таковых научных разработок в области педагогики и психологии хореографической деятельности, о чем свидетельствует педагогическая практика в данной области.

Известнейший балетмейстер Г. Д. Алексидзе настаивал, что педагог — это врожденное качество. Согласно его словам, «человек может много знать, быть замечательным хореографом, но научить, объяснить, провести урок со студентами не каждый может. Педагог должен быть центром и делать чужое дело, должен быть черноработчим. И ещё раз напоминаю, он должен уметь отдавать. Вот это умение отдавать не у всех есть. Поэтому очень мало настоящих педагогов. Говорят, будто балетмейстерству научить невозможно. Да, они правы. Научить быть талантливым нельзя. Но педагог нужен, система нужна. Педагогика великая наука. И научить способного человека, которого природа наградила определёнными качествами, можно и нужно» [4, с. 78].

Исторически сложившаяся мощная профессиональная педагогическая традиция подготовки хореографов (балетмейстеров) настоятельно требует научно-теоретической и научно-методической систематизации и это очевидно, несмотря на то, что приведенные выше цитаты отражают различные точки зрения на саму возможность подобной систематизации, что, в частности, следует из слов Г. Д. Алексидзе.

Основная цель работы в направлении создания системы в этой области заключается в обосновании методики обучения искусству хореографов (балетмейстеров) в качестве профессиональной деятельности преподавателя в вузе, которая основывалась бы на имеющемся полувековом опыте, первоисточником которого был и остается Ф. В. Лопухов. Его методика получила свое развитие в рабочей программе «Мастерство балетмейстера». В тоже время, научно-педагогического обоснования данные традиции не получили, нет и самого научно-методического описания этого процесса подготовки специалистов в области хореографии как оптимального и эффективного.

Подготовка хореографов (балетмейстеров) основывается, прежде всего, на личностных особенностях обучающегося. Мотивация со стороны преподавателя, поддерживающая интерес студента к обучению, в балетмейстерской подготовке присутствует только как фактор успешной реализации идей, на промежуточном уровне. А какова она должна быть, чтобы не останавливаться на достигнутом?

Искусству хореографа (балетмейстера) можно научиться, только если обучающийся осознает себя способным к данному виду творчества: создавать новое, творить. Другого основания в подготовке балетмейстера нет. Ф. В. Лопухов имел большой опыт работы танцовщиком, педагогом-репетитором, художественным руководителем прославленных коллективов балетных театров. Таким уникальным профессиональным опытом обладают единицы. Программы подготовки, в свою очередь, должны обладать содержанием, которое могло бы быть доступно не таким величинам, а преподавателям с более скромным опытом и возможностями, которые могли бы за счет профессионально ориентированных учебно-методических разработок реализовать процесс воспитания хореографов. Профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории стремятся передать свой опыт молодым хореографам и балетмейстерам. Но для этого необходимо самим студентам стремиться к адекватному восприятию. Обучающиеся, которые не имеют врожденных способностей к весьма специфичному виду деятельности, не выдерживают процесса обучения, происходит отбор самых одаренных студентов, способных обучаться у выдающихся мастеров своего дела. Данное положение осознают и преподаватели, и студенты. Педагог выбирает «своего» студента, а студент, в свою очередь, выбирает «своего» педагога. И далее идет сложный процесс личностного взаимодействия. Важно отметить, что программы обучения искусству балетмейстера — специфические и носят скорее авторский характер. Они отличаются своеобразной логикой построения курса, глубиной поднимаемых в них вопросов и теорий, характером их освещения в соответствии с представлениями о профессии автора программы, сформированными имеющимся у него профессиональным опытом и неминуемо отражающим личные пристрастия.

Но при подготовке балетмейстеров неперенным условием является преподавание с учетом индивидуальных особенностей обучающегося. Если обычно авторские программы находят свое применение на курсах, курсах по выбору, факультативах и других учебных предметах, то, в данном случае, дисциплина «Искусство балетмейстера» является базовой дисциплиной. Учебным планом предусмотрено обучение данному курсу с первого семестра и по последний на протяжении пяти лет. Завершение обучения предполагает выпускную квалификационную работу обучающегося именно по курсу «Искусство балетмейстера», где выпускающему необходимо сформулировать свое собственное видение профессии, и, возможно, изложить основные положения и идеи будущих преподавательских приемов и принципов.

Необходимо также обозначить существование еще одной проблемы в процессе разработки учебно-методического курса подготовки хореографов. И здесь речь пойдет о разнообразии форм хореографического искусства и о принципиально различной ориентированности на классический балет или же современную хореографию. Специфические принципы организации образовательного процесса подготовки хореографов (балетмейстеров) обусловлены сложностью самой хореографии классического балета. Здесь проходит граница между балетом и другими видами хореографического творчества, которая, хотя и различима на уровне структурно-организационных и технологических принципов данного вида образования, но с трудом

поддается четкому разделению. С. Мессерер пишет: «...истово веруя в классический балет, я, тем не менее, не вижу ереси в балете авангардистском» [5, с. 301]. Все стили, согласно его утверждению, должны существовать в гармонии, а не стремиться к уничтожению друг друга, и одно не исключает другого. Он также утверждает, что если танец маленьких лебедей вдруг поставят на одноколесных велосипедах, то это не упразднит замечательную хореографию Иванова, так как и классический балет, и современный способны трактовать великие темы жизни, смерти, трагической любви, верности, измены [5, с. 301].

Подводя итоги и обозначив ключевые моменты проблемы в создании учебных программ для подготовки хореографов, необходимо еще раз подчеркнуть специфичность данного направления и индивидуальную направленность процесса обучения, в совокупности с отражением принципов общей педагогики и присущей ей функциональности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сластенин В. А.* и др. Педагогика: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; под ред. В. А. Сластенина. — М.: Издательский центр «Академия», 2002.
2. *Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время. — 2-е изд. доп. — М.: Искусство, 1990.
3. *Захаров Р. В.* Записки балетмейстера. — М.: «Искусство», 1976.
4. *Макарова Л. Н., Юрьева М. Н.* Инновационная подготовка педагога-хореографа в вузе: Практико-ориентированная монография. — М.-Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002.
5. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. — М.: Искусство, 1972.

УДК 378

С. А. Русина

СТАНОВЛЕНИЕ РОССИЙСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДИАГНОСТИКИ ЛИЧНОСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Статья посвящена интересной, но не освещенной в российской науке теме — становлению отечественной педагогической диагностики личностных особенностей обучающихся. Автор прослеживает историю диагностики от конца XVII века до трудов К. Д. Ушинского, отдельное внимание уделяется становлению диагностики в обучении балету. Большое место в статье уделяется анализу работ Екатерины Великой, Н. И. Пирогова, В. Я. Стоюнина.

Ключевые слова. Педагогическая диагностика, Екатерина Великая, Н. И. Пирогов, В. Я. Стоюнин, К. Д. Ушинский, отметочная система обучения, балетная педагогика.

S. A. Rusinova

FORMATION OF THE RUSSIAN PEDAGOGICAL DIAGNOSTIC OF INDIVIDUAL PECULIARITIES OF STUDENTS

This paper is devoted to and interesting but not widely covered theme in the Russian science — a formation of native pedagogical diagnostic of individual peculiarities of students. Author traces history of diagnostics starting from the end of 17th century up to the works of K. D. Ushinsky, paying special attention to the formation of diagnostics in the ballet pedagogics. Significant part of the article is devoted to the works of Catherine the Great, N. I. Pirogov and V. J. Stojunin.

Key words. Educational activity, Catherine the Great, N. I. Pirogov, K. D. Ushinsky, V. J. Stojunin, markings educational system, ballet pedagogics.

Как и педагогика в целом, педагогическая диагностика в России прошла свой онтологический путь и отображает в своих процессах специфику развития общества и государства. Н. В. Бордовская и А. А. Реан справедливо отмечают, что общение ребенка и матери с глубокой древности выражалось художественными средствами, имеющими воспитательное и развивающее индивидуальные особенности значение, помогало войти в жизнь. Так, пестушки кроме магического заговора на здоровье ребенка из языческого прошлого, развивали у дитя слух, формировали эстетические чувства и способ общения, настрой на гармоничный музыкально-поэтический лад. «Пестушка пробуждала чувство ритма, желание двигаться, слушать и говорить» [1, с. 3]. Вхождение в христианский мир через язык внесло в обиход слова «педагог» и «педагогика», а также «воспитатель» и «воспитание». «Воспитание было таким же общественным явлением, как и любая деятельность человека: охота, собирательство, изготовление орудий труда. Человек рос как личность, усложнялся его социальный опыт, и вместе с ним, усложнялись процесс и цели воспитания» [1, с. 3].

Развитие личности с точки зрения обучения, оценивание состояния личности можно найти и в более поздних источниках. Л. Н. Модзалевский приводит такие све-

дения: «Патриарх Иерусалимский писал (1694), чтобы учеников каждый воскресный и праздничный день непременно заставляли вступать в ученые споры между собой, чтобы они лучше узнали диалектику...» [2, с. 341]. Аргументированным участием в научных спорах отслеживались процессы развития мыслительных процессов. «Студенты должны были писать и говорить экспромты и разговаривать между собой непременно на латинском языке. В низших классах до философии были заведены *auditores*, которые прослушивали уроки товарищей и подавали свои *notata* учителю. Особенно поощрялись упражнения в стихотворстве...» [2, с. 342]. «Кроме экзаменов, производившихся в июле, успехи учеников старших классов более всего выяснялись на публичных диспутах, происходивших два раза в году: перед Рождеством и перед каникулами, когда на это дело назначалось целых три дня: первый день для диспута богословского, второй — философского и третий для прочих классов. Диспут открывался пением духовного канта певчими и даже с оркестром; потом посетителям раздавались печатные тезисы или „дедикованные конклюдии“; ректор или префект говорили с кафедры *prolusiones*, объяснявшие сущность избранного для состязания вопроса, а в самом диспуте принимали участие студенты — по 2, 3 и 4 на каждой стороне: одни защищали (*defendentes*), другие старались опровергнуть (*impugnantes*); ректор или префект поддерживали ту или другую сторону, если она ослабевала в споре» [2, с. 343].

То есть, усилия педагогов были направлены не только на обучение, но и на развитие обучающихся, участие в пении, публичных выступлениях, что однозначно предполагают наличие особенных способностей.

В России к отметочной системе обучения перешли позже, чем в Европе. Мы считаем, что именно М. В. Ломоносов является основателем учета в процессе обучения личностных особенностей учащихся, например, он считал, что надо знать *успехи* (успешность отображает способности) и *прилежание* (трудолюбие) каждого воспитанника по его знаниям, отмечать ежедневно в клеточках против фамилии ученика первыми буквами слов итоги его учебной работы и поведения: В. И. — все исполнил; Н. У. — не знал урока; Н. Ч. У. — не знал части урока; З. У. Н. Т. — знал урок нетвердо; Н. З. — не подал задачи; Х. З. — худа задача; Х. — не был в классе; В. И. С. — все исполнил с избытком; Ш. — шабаш [3, с. 92–93]. То есть не знания выводятся на первое место, а именно отношение ученика к своему труду.

Мало кто из исследователей отмечает «Наказ императрицы Екатерины II» как документ, в котором предусматривается развитие гражданина на Руси того времени, излагаются требования, как его необходимо воспитать как личность: любовь к Отечеству, уважение к трудолюбию, к законам и правительству, отмечается что праздное прохождение времени является источником зла. Особое внимание императрица обращала на качества личности самого воспитателя, который должен быть *образцом* гражданина. По сути, в наказе Екатерины II содержатся диагностические показатели личности того времени. На эти показатели нужно было ориентироваться и к ним — стремиться! Книга австрийского педагога Иоганна Фельбигера «О должностях человека и гражданина» в 1783 году была переведена на русский язык и издана в редакции опять-таки самой Екатерины II как обязательное учебное пособие для российских учебных заведений. Были и другие работы, написанные императрицей, в частности, посвященные

православному религиозному воспитанию, сочетающемуся с рациональным обучением, и прочим важным вопросам [4, с. 95]. На основании того интереса, который проявляла царица, можно сделать вывод о том значении, которое придавалось воспитанию личности на Руси в то время.

«К уже заложенной системе правильного воспитания „новой породы граждан“ примыкали: Сухопутный Шляхетский, а ныне 1-й Кадетский корпус, который хотя и был основан гораздо раньше (1731), но шефом которого теперь состоял Бецкой, и Российская Академия художеств, также порученная ему. Своей системой воспитания он думал не только создать нравственных людей и честных граждан вообще, но образовать целое новое сословие, известное на Западе под именем „tiers-e tat“¹ и отличавшееся трудолюбием, ученостью, изобретательностью и богатством. На приготовление способных воспитателей, воспитательниц, учителей и учительниц Бецкой смотрел как на **главное условие** (здесь и далее выделение мое — С. Р.) успеха начатого им патриотического дела, как на главнейшую основу этого будущего **просвещенного** и влиятельного третьего сословия; а потому он ревностно трудился над составлением *правил и практических наставлений* по школьному воспитанию и обучению. К той же группе созданных на новых началах учебных заведений в 1772 г. прибавилась еще Московское Коммерческое училище, основанное на щедрое пожертвования Демидова, долженствовавшее просветить наше, тогда еще весьма невежественное, торговое сословие» [2, с. 351].

Безусловный интерес представляет развитие педагогической диагностики в балетной педагогике, которую можно проследить по истории такого хореографического образовательного учреждения как Танцовальная Ея Императорского Величества школа, основанной императрицей Анной Иоанновной 4 мая 1738 года [5]. Инициатором создания выступил французский танцмейстер Жан Батист Ланде. В специально оборудованных комнатах Зимнего дворца он начал обучение 12 русских мальчиков и девочек, «...установил трехлетний срок обучения и требования к результатам каждого года: первый год ученики должны танцевать на театре, второй год — овладеть всякими сортами „танцевания театрального, как степенного, так и комического“, третий год — достичь совершенства в танцах» [6, с. 46].

«В 1789 г. директор театров П. Соймонов ввел в практику школы „испытательные вечера“: результаты обучения, способности учащихся теперь проверялись во время балетных и драматических представлений в школе. Это был конкурс, в итоге которого более талантливых учащихся поощряли, менее способным предлагали „усилить свои старания в прилежаниях к науке“, а неспособных исключали из школы» [7, с. 137].

А. В. Фомкин приводит следующие данные: «В Уставе 1825 г. <...> Тех, кто оказался неспособным к театральному делу, возвращали родителям. Успешных учеников из второго переводили в третье, а показавших неспособность к искусству во время обучения во втором отделении — в четвертое. Экзамен представлял собой драматическую пьесу, или балетный спектакль, или музыкальный концерт силами воспитанников в школьном театре. Таким образом, А. А. Майков сохранил и развил систему конкурсного отбора, введенную в жизнь школы испытательными вечерами П. Соймонова» [6, с. 54]. Одним из дидактических принципов является создание ситуации здорового

¹ Третье сословие (*фр.*).

соревнования, конкуренции, способствующей стремлению участников добиваться большего, высших успехов.

Устав 1829 года уже вводил публичные экзамены для всех классов с приглашением «первейших артистов императорских театров, а равно и некоторых из известных литераторов, родителей и родственников обучающихся» [7, с. 328]. Экзаменом являлось представление в школьном театре. И далее приводится перечень дисциплин «... время экзаменов по научным предметам, искусствам и ремеслам точно определено великим и успенским постами» [7, с. 326]. «Переводные экзамены сдаются через два года и служат основанием для перевода учащегося из класса в класс, при этом уставом предписано при переводах обращать внимание не только на успехи в искусствах, но и в науках» [7, с. 326]. Более того: «Пункты 113–120 устанавливают выдачу аттестатов на звание артиста 1-го, 2-го и 3-го разряда, в зависимости от успехов, с представлением прав личного почетного гражданства (**свобода от податей и рекрутской повинности**)» [6, с. 67–68]. А это уже демонстрирует особую значимость искусства!

Е. Е. Леонова в научно-теоретических этапах становления педагогической диагностики выделяет: «Диагностическую основу имели и разноплановые **организационные аспекты** классической педагогики:

- введение педагогической диагностики в систему жесткого государственного контроля качества преподавания и учения (Петровские указы, регламенты XVIII века в России);

- введение диагностических функций в должностные инструкции педагогов и Уставы учебных заведений (XVIII век);

- введение ежемесячных обсуждений на педсоветах успехов учащихся и средств совершенствования обучения («Устав учебных заведений» 1804 года в России)» [8, с. 15].

Особое значение в дидактических основаниях педагогической диагностики имеют научные идеи и практические рекомендации великого русского просветителя Н. И. Пирогова, предпринявшего попытку создать и обосновать систему сбора, оценки и анализа информации об обучаемых, процессах воспитания и обучения. Основу практической работы по распознаванию эффективности воспитания и обучения, по мнению Н. И. Пирогова, составляет умение учителей **наблюдать и анализировать факты поведения**. Для лучшей организации распознавания он рекомендовал ведение педагогического дневника «... с надлежащей подробностью и только для себя все замеченные... проступки учеников, их образ мыслей и т. п.» [9, с. 99]. Н. И. Пирогов рекомендовал включать в эту работу лиц, с которыми контактирует воспитанник. Такая работа, подчёркивал он, «дело великое и трудное, требующее и глубокого знания, и большой *опытности*» [9, с. 64].

Еще одна фамилия, несомненно, заслуживающая внимания при изучении заявленной проблемы – В. Я. Стоюнин, последователь Н. И. Пирогова. О состоянии педагогики во второй половине XIX века он пишет: «...казенные заведения, с своей стороны, смотрели на воспитание очень своеобразно: они не задавались никакими педагогическими задачами, которые требовали знакомства с человеческой природой. Их идеальная цель была – приготовить человека, проникнутого самой строгой субординацией, безответного перед начальством, без рассуждения исполняющего

все его распоряжения. Лучшим средством для такого воспитания были признаны казарменная дисциплина, наружная выправка, а лучшими воспитателями являлись, конечно, военные люди, приобывшие выправлять солдат по военному регламенту, при полном непонимании детской природы, при самых неясных и сбивчивых понятиях о нравственности. Идеальным заведением считалось такое, которое поражало блестящей чистотой, внешним порядком, веселым, хотя бы и принужденным видом воспитанников и числом строгих командиров. Идеальным воспитателем являлся тот, кто не давал детям никакой потачки, требовал от них совершенства с первых же дней в заведении и умел их застрашивать и обезличивать. Идеальным воспитанникам аттестовался такой, который легко позволял сломить свою природу, сделать из себя послушную машину и который при этом прилежно выучивал все задаваемые уроки, даже не задумываясь над тем, для чего они ему задаются. И как калечились все эти детские природы, какая безнравственность царила за той блестящей внешностью, о том свидетельствуют воспоминания тех, которые прошли эту школу» [Цит. по: 2, с. 357].

Данное высказывание В. Я. Стоюнина отражает состояние педагогических мер, характерных для всей России того времени, а не только применительно к балетной педагогике, как настаивают некоторые исследователи [10, с. 416–417; 11, с.185]: «Так воспитывалось целое поколение дворян и произвело другое поколение в брачном союзе с бывшими воспитанницами женских казенных заведений, откуда они выносили особенные идеалы благородных барышень и барынь и вносили их в семью с тем же понятием об образовании, какое у нас вырабатывалось еще в прошедшем столетии <...> Образование это должно заключаться только в умении говорить на иностранных языках, в особенности же на французском; ему должно быть принесено в жертву все остальное; а о чем говорить, что высказывать — это все равно, хоть бы выходили дрессированные говорящие птицы. Образование это стало распространяться и за пределы дворянских семей, за которым обыкновенно тянулись и другие сословия» [Цит. по: 2, с. 357]. Л. Н. Модзалевский, говоря о мнениях В. Я. Стоюнина, настаивает: «Он признает также большой ошибкой Бецкого уверенность в возможности водворить строгую нравственность в юношестве и в обществе помимо солидного умственного образования и науки» [2, с. 359].

В. Я. Стоюнин в работе «Мысли о наших экзаменах» выносит осуждение общепринятой тогда в России системе экзаменов, которая не достигала поставленных перед ней целей. Более того, по его мнению, наносила страшный вред юношеству и в нравственном — приучая молодежь к риску и азарту, а в физическом — расстраивая их нервную систему, что сказывалось на всем здоровье. Он считал, что в этом виновато невежество большинства так называемых «педагогов», обыкновенно лишенных тех познаний и того такта, которых требуют педагогика. «„Иному экзаменатору любо бывает прослыть страшным; он находит особенное для себя удовольствие предлагать трудные вопросы, требовать скорых ответов, приводить в недоумение разными неожиданными, смущать, сбивать и оканчивать неудовлетворительной отметкой. Иные идут еще далее: над бедным смущенным юношей они упражняют свое остроумие, глумятся над его ошибками, нагло посмеиваются над его незнанием, может быть даже мнимым, и этим окончательно сбивают его и ставят в тупик, тогда как при другом способе спрашивать робкий юноша мог бы ответить на все вопросы и доказать

свои основательные знания. Иногда случается, что экзаменатор и присутствующие, желая окончить экзамен в один день или принужденные к тому необходимостью, тянут его с утра чуть не до полуночи. Можно представить себе, в каком состоянии и духовном, и физическом, подходят к столу экзаменующиеся вечером: проведя последнюю ночь, может быть, без сна, весь день в томительном ожидании, утомленные долгим сиденьем на одном месте, они не могут сообразить самых пустых вопросов“ и т. д. Такой жизненной правды и такой горячей любви к юношеству полна эта статья Стоюнина, пошатнувшая наши устарелые формальности и жестокие обычаи экзаменов даже во многих казенных учебных заведениях. С тем же гуманным чувством и с той же справедливостью восстает Стоюнин и против экзаменов на чин, до сих пор существующих в нашем законодательстве. Он отводит экзаменам подобающее им место, устраняя все лишнее, вредное и даже жестокое в их содержании и окружающих условиях» [Цит. по: 2, с. 361].

Можно сказать словами Л. Н. Модзалевского по поводу учения, что на тот момент ценилась грамотность, а не систематическое учение. Свое отрочество он описывает так: «В 1848 г. я поступил в одну из лучших петербургских гимназий (3-ю) <...> Из учителей почти никто не старался заставить нас, детей, полюбить свой предмет, — что особенно важно в младших классах, а только требовал знания заданного урока, за который или награждал хорошими баллами, или наказывал нулями, щелчками, затрещинами, голодом, карцером и т. д. Розгами наказывали более за шалости <...> Во время урока объяснения, беседа играли самую незначительную роль, и все преподавание ограничивалось спрашиванием и раздачей наказаний. <...> Интерес к самому знанию развился вообще поздно, что могу приписать своим учителям, — людям, по большей части без всякого педагогического образования и иногда без всяких педагогических способностей. Награды на актах при переводе из класса в класс льстили моему самолюбию, и я задолго до экзаменов мечтал, как я обрадую своих родителей, приехав к ним с похвальным листом» [2, с. 389–391].

К. Д. Ушинский, основоположник научной педагогики в России, обосновал концепцию целостного изучения личности в педагогическом процессе. Им предложены идеи, которые необходимо применять в современной педагогической диагностике: о роли фактов поведения и особенностей их изучения в психолого-педагогическом распознавании, о целях воспитания как важном объекте изучения при оценке воспитания, о месте психологии в педагогической практике; о важности прогнозирования воспитанности и обученности и другие. Опираясь на науку и опыт, К. Д. Ушинский рекомендовал: «Воспитатель должен стремиться узнать человека, каков он есть в действительности, со всеми его слабостями и во всем его величии, со всеми его будничными, мелкими нуждами и со всеми его великими духовными требованиями. Тогда только будет он в состоянии почерпать в самой природе человека средства воспитательного влияния — а средства эти громадны» [12, с. 345].

Е. Е. Леонова пришла к следующим обоснованным заключениям о достигнутых положениях в диагностике:

«— определение требований к постановке педагогических вопросов: ясность, четкость формулировки, развивающий характер, доступность уровню понимания ребенка (В. Ф. Одоевский);

- предложения реформировать пятибалльную систему, критика субъективизма школьных оценок (Н. И. Пирогов);
- постановка задачи комплексной диагностики уровня развития ученика как функциональной обязанности педагога (А. Дистервег);
- требование обязательной психологической подготовки педагогов как условия эффективного обучения и контроля знаний (А. Дистервег, К. Д. Ушинский);
- определение степени внимания ученика как одного из главных условий качества обучения (К. Д. Ушинский)» [8, с.16].

Таким образом, допустимо предположить, что становление педагогической диагностики на Руси начиналось с выделения ориентиров личностных особенностей обучающегося, воспитания его как гражданина, но особенности личности как индивида своё развитие получили с трудов физиологов (Н. И. Пирогова и других), а также великого русского гуманиста и просветителя К. Д. Ушинского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бордовская Н. В., Реан А. А.* Педагогика. — СПб., 2000.
2. *Модзалевский Л. Н.* Очерк истории воспитания и обучения. С древнейших времен до наших дней. Ч. 2. — 2-е изд., испр. — СПб.: Алетейя; СПбУ МВД России; АПЭиБЖ; Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000.
3. *Ломоносов М. В.* Избранные труды / Сост. и авт. предисл. С. Ф. Егоров — М., 1996.
4. *Титов В. А.* История педагогики. — М., 2003.
5. Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов. Отв. ред. С. Л. Кравец. — Т. 1, А — Анкетирование. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2005.
6. *Фомкин А. В.* Исторические традиции современного балетного образования (на материале деятельности танцевальной ея императорского величества школы — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой): Дис. ...канд. пед. наук. — СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2008.
7. Материалы по истории русского балета. 200 лет Ленингр. гос. хореогр. училища, 1738–1938: В 2-х т. / Сост. М. Борисоглебский. — Л.: Ленингр. хореогр. училище, 1938–1939. — Т. 1: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища [1738–1888]. — 1938.
8. *Леонова Е. Е.* Становление и развитие педагогической диагностики в историческом контексте образования и педагогики: Автореф. дис. ...канд. пед. наук. — Ростов н/Д.: РГПУ, 2006.
9. *Пирогов Н. И.* Избранные педагогические сочинения. — М., 1985.
10. *Фомкин А. В.* Духовно-нравственные традиции балетного образования // Личность в глобальном мире: пути социокультурной идентификации: Международная конференция «Культурная идентификация молодежи в условиях глобализации». 21–23 апреля 2010 г. Санкт-Петербург. — СПб.: Изд-во Политехн. Ун-та, 2010.
11. *Димура И. Н.* Балет как мифологема // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — СПб.: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2013. — № 30 (2).
12. *Ушинский К. Д.* Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической антропологии. — М.-Л., 1948. — Т. 1.

УДК 37.013

И. Н. Димура

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ — ПРЕДМЕТ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В статье предпринимается попытка анализа художественного образа как психолого-педагогического явления с описанием его базовых параметров и форм проявления в искусстве. Логика изложения идет от общетеоретических положений, принятых в психологии и искусствоведении, к работе с художественным образом в практике педагогического процесса современного нетипового вуза.

Ключевые слова. Художественный образ, психический образ, метафора.

I. N. Dimura

ARTISTIC IMAGE — A SUBJECT OF THE PSYCHOLOGICAL-PEDAGOGICAL ANALYSIS

This article attempts to analyze a world picture as a psychological phenomenon with the description of its basic parameters and manifestation of artistic forms. The article from the general-theoretical provisions adopted in psychology and art criticism to work with an artistic image in the pedagogical process of non-typical university.

Key words. Artistic image, mental image, metaphor.

И любая попытка объяснить его терпит крах по причине понятной любому, а именно: для того, чтобы определить и понять, необходимо быть вне того, что определяется и понимается.

Хулио Кортасар «Игра в классики»

В данном исследовании мы придерживаемся следующего определения: художественный образ — это присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов. Под образом понимается элемент или часть художественного целого. «Художественный образ — конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение» (Л. И. Тимофеев) [1, с. 728].

Выделяют [1; 2] различные **аспекты художественного образа**. Художественный образ не совпадает со своей вещественной основой: «...Внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не входит в эстетический объект...», с ней «...имеет дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание» [2, с. 46]. Будучи до известной степени безразличен к исходному материалу, образ использует его имманентные возможности как знаки

собственного содержания. Так балетное па «безразлично» химическому составу тела солиста, но способно отражать тончайшие оттенки чувств не хуже полиграфа¹.

В семиотическом аспекте художественный образ является знаком, то есть средством коммуникации, в том числе, смысловой. Для его истолкования необходим адресат, владеющий «ключом» — культурным «кодом» распознавания и понимания (современный балет может шокировать неподготовленного зрителя, привыкшего к иным образцам, или восприниматься кэмпом).

Что создает художественный образ? — «Образосозидающими» становятся выделенные из природного окружения элементы (например, не движения трудовой деятельности, а элементы хореографической системы), которые принадлежат обусловленному «культурным соглашением» языку данного искусства или художественной традиции.

Художественный образ интегрирует, высветляет и «оживляет» материал силами **смысловой выразительности**. «Если в качестве „организма“ образ автономен и в качестве идеального предмета объективен (подобно числу или формуле), то в качестве допущения он субъективен, а в качестве знака **межсубъективен, коммуникативен**, реализуем в ходе „диалога“ между автором-художником и адресатом и в этом отношении является не предметом и не мыслью, а **обоюдосторонним процессом** (выделено мной — И. Д.)» [1, с. 728].

Структурное многообразие видов **художественного образа** с известным огрублением сводится к двум первоначалам — принципу метонии (часть или признак вместо целого) и принципу метафоры (ассоциативное сопряжение разных объектов). На смысловом уровне этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения (метафоре — символ, метонимии — тип). **Художественный образ** подобен метонимии в изобразительных искусствах: любое воспроизведение внешнего бытия — реконструкция с акцентом на основные линии, формы, детали, которые представляют от имени подразумеваемого целого и замещают его.

Метафорическое сопряжение, перенос, косвенность **художественного образа** проявляются преимущественно в выразительных искусствах — лирической поэзии («когда б вы знали из какого сора»), музыке. Эстетический объект рождается здесь как бы на грани, из «кроссовера» образов. Оба эти принципа организации эстетического объекта — не понятийно-аналитические, а вырастают из чувственной стихии образа.

Все элементы воспринимаемого мира обладают **экспрессивной динамикой**. Некоторые пятна зрительно более экспрессивны по сравнению с другими, однако восприимчивость к выразительности того, что воспринимается, составляет лишь **сырой материал эстетического опыта**. Средства, порождающие художественное

¹ М. Босс говорит о том, что, рассматривая телесность человека исключительно как материальную вещь, естественная наука пренебрегает всем, что делает телесность человека собственно человеческой. В качестве примера он приводит предметы искусства, в частности картины Пикассо. Босс задается вопросом, смог бы естественнонаучный подход постичь сущность этих предметов посредством своего метода, то есть, измерив размеры картин, проведя химический анализ краски и так далее. Ответ Босса однозначен — конечно же, нет.

восприятие, не отличаются от перцептивных качеств, которые наблюдаются и за пределами искусства.

Всякий художественный образ не до конца конкретен. В «недостаточности» **художественного образа**, по сравнению с реальностью жизненного факта («искусство стремится стать действительностью, но разбивается о собственные границы» [1, с. 728]), также и его преимущество, обеспечивающее многозначность истолкований. Рамки, задаваемые А. С. Пушкиным, и прочтения «Евгения Онегина» В. Белинским и Ф. М. Достоевским спорят между собой, не выходя за пределы авторского замысла, в то время как Д. И. Писарев противится расстановке акцентов самим поэтом.

Внутренняя форма образа личностна. В художественном образе «пространство обозримо, а время обратимо, случайность не нелепа, а необходимость не тягостна, прояснённая торжествует над косностью» [1, с. 728]. В общем смысле художественный образ — способ существования произведения с точки зрения его **выразительности, энергии и значимости.**

Двусторонность художественного образа. Первая — объективная. В силу этого образ отражает действительность, взгляды своего времени и общества. Вторая — субъективная, связанная с условиями восприятия конкретного человека. Подменяя диалектическую природу образа односторонним субъективным восприятием, субъективизм возвращает направления искусства XX века.

На разных этапах развития человечества художественный образ принимает различные формы. Это происходит по двум причинам: изменяется сам предмет изображения — человек, изменяются и формы его отражения искусством. Есть свои особенности в отражении мира (а значит, и в создании художественных образов) художниками-реалистами, романтиками, модернистами и представителями других стилей. По мере развития искусства меняется соотношение действительности и вымысла, реальности и идеала, общего и индивидуального, рационального и эмоционального и так далее.

Кардинально меняется сам образ человека: от богинь плодородия к абсолютно отстраненным лицам кор и куросов с паразитически живыми телами, через бестелесность буквизма средневековых хроник к новой чувственности ренессанса, смятению чувств романтизма и шизоидному расщеплению человеческого тела в двадцатом веке. Тело становится заметнее и подвижнее. История изменила эстетические каноны, способы зрительного восприятия и изображения красоты. Меняется сам способ чувствования: появляются новые чувства, возникают новые названия уже имеющихся. История красоты включает в себя экспрессию: различные проявления внутреннего мира (интерес к которым рос очень медленно), души, обнаруживающей себя в позах и жестах, а также абстрактные характеристики, находящие выражение в теле — тонус, ритм, подвижность [4]. «Искусство — это объективизация чувств» [Цит. по 5].

Образ человека — составляющая картины мира. Её формирование в предшествующие века занимало длительное время, она тщательно шлифовалась. Она и теперь предстаёт взвесью из научных фактов, квазинаучных мифов, а порой и суеверий.

В образах литературы классицизма на первый план выдвигается борьба чувства и долга, причем положительные герои неизменно делают выбор в пользу последнего, жертвуя личным счастьем во имя государственных интересов. Художники-романтики

возвышают героя-бунтаря, одиночку, отвергнутого обществом или отвергнутого им. Реалисты стремятся к рациональному познанию мира, выявлению причинно-следственных связей между предметами и явлениями. Модернисты декларируют, что познать мир и человека можно лишь с помощью иррациональных средств (интуиции, озарения, транса etc.). В центре реалистических произведений стоят человек и его взаимоотношения с окружающим миром, романтиков и модернистов объединяет интерес к внутреннему миру их героев. Выделяют художественные направления и стили, где доминирует объектно-репрезентативная функция образа — реализм, классическое искусство, гипер-реализм, поп-арт, а есть и те, где доминирует выразительно-онейрическая — абстракционизм, сюрреализм, кубизм. Целостный акт отражения «...всегда в той или иной мере включает единство ... знания и отношения, интеллектуального и аффективного, из которых то один, то другой выступает в качестве преобладающего» [5, с. 457].

Если в психологии образ рассматривается преимущественно как форма отражения мира, то в эстетике образ — это художественная конструкция, образованная на материале воображения и отражения с помощью технических средств того или иного вида искусства, в педагогике — средство обучения, воспитания, коррекции и диагностики.

Художественный образ и бессознательное. Интерес к бессознательным компонентам искусства возник одновременно с новым видом искусства — кинематографом, который отец-основатель психоанализа воспринимал как форму сновидения. Его ученик, К. Г. Юнг, называл образ языком, на котором разговаривает бессознательное. Основатель онтопсихологии А. Менегетти рассматривает его в его **онейрически-субъективной**, а не **репрезентативно-объективной** ипостаси [6, с. 134].

Из какого «психического материала» и по каким законам формируется художественный образ? Согласно А. Менегетти, образ — это «как» действия или модус, посредством которого ум действует внутри психики. Это «алфавит или формула действующей энергии». При этом под образом понимается не только визуальная проекция, но также и мысли, музыкальные или аудиальные образы. Поэтому, анализируя возникающие образы, осознавая, проецируя их в рисунок или звук, можно понять состояние, потребности, интенциональность творца.

Каждый образ несет в себе определенную **энергию, динамику, семантику**. Это касается не только фигуративных, но и абстрактных изображений, связанных с ассоциативной деятельностью. Произведение выступает как **«психосоматика» автора**: во-первых, образ является следом автора, его материальной проекцией, во-вторых, образ оказывает воздействие на воспринимающего, заражая («семантизируя») его, то есть, сообщая ему свою динамику, вызывая эмоции, внося изменения в психический баланс.

Интерпретация всех типов образов — образов сновидений, фантазии, искусства — предполагает, по Менегетти, **анализ следующих структурных элементов**:

- 1) Функциональность символа по отношению к человеку.
- 2) Причинная действенность символа: позитивно или негативно рассматриваемый образ влияет на субъекта.

3) Семантическое поле. Имеется в виду общий эмоциональный фон, в рамках которого разворачивается действие.

4) Действие в изменении. Речь идет о динамике, сюжетике, ведущей к позитивному либо негативному для индивида исходу.

Проанализировав эти элементы в произведении искусства, мы можем, согласно Менегетти, получить представление о его психической динамике, оценить, позитивно или негативно оно будет воздействовать на воспринимающего, выявить, в каком состоянии (экзистенциального роста либо регресса) находился автор. Если к этому добавить биографический анализ личности художника, то становятся понятны источники тех результатов, которые представлены в артефакте.

Менегетти **рассматривает искусство как педагогику высшего удовольствия**. Результатом этого является особое психическое состояние, позволяющее ощутить себя целостным, универсальным существом. Чтобы прогуливаться «в саду райской эстетики», считает Менегетти, необходимо преодолеть психологические проблемы — справиться с основными вызовами жизни. Чтобы создавать здоровое искусство необходимо осознать вытесненное. Свобода воображения зависит от экзистенциальной зрелости художника.

Образ и знак. Существуют чувственно-образная и понятийно-логическая формы освоения мира. Образные представления (как феномен сознания) отличаются от образов как чувственной воплощенности представлений. А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» рассматривал образ как воспроизведенное представление — в качестве некой чувственно воспринимаемой данности. Вот что понимает под этим дансолог И. Г. Есаулов: «Знак — характерные черты, позы, жесты, манеры, „па“. Символы — движения с определенным характером (полетные, тянущиеся, устремленные, вертявые и т. п.). Модели — конкретные структуры, классические позы и „па“, из которых строятся фразы. Образ — это слагаемое из всего текста, из многих контекстуальных положений, предложений, фраз» [7].

Ю. М. Лотманом и его единомышленниками понятие знака поставлено в центр культурологии: «**Само отношение к знаку и знаковости составляет одну из основных характеристик культуры**» [8, с. 334]. Искусство вытекает из **свойств перцептивных образов**. Зрительно воспринимаемая форма образуется в процессе взаимодействия **четырёх факторов** [9]:

Структура образов объектов, проецируемых на сетчатку глаза. Такие формы, в определенном смысле, репрезентируют аспекты остановленных процессов.

Формирующие силы самого зрительного аппарата. Образы восприятия (перцепты) упорядочиваются при помощи структур этого аппарата. Гештальт-психолог М. Вертгеймер сформулировал «принципы группировки», которые Р. Арнхейм свел к единственному «принципу подобия», согласно которому силы единого психологического или физиологического поля стремятся к простейшему симметричному распределению.

Мотивация организма к наблюдению, селекции и пониманию, изначально связанная с биологическим выживанием. От изображений бизонов в пещерах эпохи палеолита до «необъективных» ритмов Пита Мондриана художники выражали свои личные интересы и интересы своего окружения.

Выражение аттитюдов, темперамента и внутренних конфликтов художника. Для облегчения обработки информации сознанию необходимо уметь выявлять закономерности. Наше восприятие устремлено к правильности. Под «правильностью» подразумевается принадлежность к определенной категории, стереотипу: устремленность к симметрии, активное создание контрастов, что облегчает классифицирование, упрощая отнесение к тому или иному классу. «Человек ищет упорядоченность в окружающем мире... Поэтому открытие таких закономерностей доставляет удовлетворение. Упорядоченность, в отличие от хаоса, воспринимается как нечто красивое» [Цит. по 9].

Большой массив психологических исследований посвящен изучению проблем художественного восприятия. В этой сфере выделяется теория вчувствования Т. Липпса [10], интерпретировавшего феномен художественного наслаждения как «объективированное самонаслаждение». Воздействие произведения, по его мнению, напрямую зависит от умения и возможности преобразовать полученные импульсы в собственное интимное переживание. Основную роль при этом играют воображение: мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору, глядя на квадрат. Тем не менее, иконографическая сторона произведения искусства не является определяющим фактором восприятия.

Художественная коммуникация и свойства перцептивных образов. Художественный образ коммуникативен по своей природе. Материальная чувственно-воспринимаемая форма (зрительная и звуковая) выступает в функции знака. Особенностью художественных знаков является то, что независимо от того, что они изображают, выражают или обозначают, сами по себе всегда должны вызывать у воспринимающего эстетическое наслаждение. Музыка похоронного марша Шопена прекрасна, как и второй акт Жизели...

Одна из аксиом психологии зрительного восприятия состоит в том, что возникновение образов сопровождается движениями. Отсюда понятие «двигательного образа», или «мускульного чувства». Динамические свойства, по существу, трансмодальны. Для психологии искусства особенно значимо то, что динамические свойства перцептивных образов имеют **анalogии** в других областях человеческого опыта. Так, например, гармония и диссонанс в музыке символически выражают типы отношений или различные состояния человеческого. Сильно огрубляя, можно сказать, что нам нравится то, что в состоянии передать и удовлетворить нашу потребность в занятии определенного места в пространстве, определенной позы. За ними стоят, конечно, потребности широкого социального плана: в безопасности, комфорте, принадлежности, власти и контроле.

Художественный образ как символ явлен идеальным, духовным, семантическими аспектами. Он всегда наделен значением и смыслом. По определению М. Ю. Лотмана, «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [8, с. 331]. Культуролог Э. Тарасова, свидетельствует о рас пространенности во всех культурах мира и русской традиции тоже образа птицы — символа божественной сущности. Среди произведений французского композитора Оливье Мессиана, кстати, профессионального орнитолога, есть поэма «Пробуждение

птиц», циклы «Экзотические птицы» и «Каталог птиц». У Чайковского есть балет «Лебединое озеро», у Метерлинка — «Синяя птица». Заклички вдохновили Игоря Стравинского на создание балета «Весна священная». Известно, что в славянской традиции птица — это символ души, духа, духов, помощников волхва, знахаря, ведунна. Образ Жар-птицы воспламенил Стравинского на создание одноименного балета.

В качестве символа художественный образ обладает **многозначностью, смысловой глубиной и перспективой**. «Например, для раскрытия внутренней формы символа креста не хватило 2000 лет, на протяжении которых это пытаются сделать все виды христианского искусства. Символ одновременно материален и идеален, он и вещь и идея, поэтому лишь через символ вещь может стать идеей, а идея вещью» (П. А. Флоренский) [11]. В нем «духовное доступно взорам и очертания живут» (О. Мандельштам). В этом проявляется магия художественных образов, никогда не могущих быть расшифрованными до конца. Подобными свойствами обладают и произведения искусства, и сам человек.

Экспрессивность — фундаментальная предпосылка искусства. Энциклопедия Британника дает следующее определение искусства: «Использование мастерства или воображения для создания эстетических объектов, обстановки или действия, которые могут быть разделены с окружающими» [12]. Критерием искусства является способность вызывать отклик у других людей. Лев Толстой определял искусство как способ не прямой коммуникации между людьми, **экспрессивность** их является фундаментальной предпосылкой искусства [9].

Психологические условия, обеспечивающие художественный эффект, по Тарасову Г. С. [13]:

- полное слияние чувственного и мыслительного (в качестве примера автор приводит Белинского и Толстого),
- выразительного и образительного (Роден, Пушкин, Станиславский),
- самореализации и объективации (Чехов, Мопассан),
- единство непосредственности и самоконтроля (Гоголь, Шаляпин, Леонидов),
- бóльшая психологическая реальность художественного представления, чем обычного восприятия (Гете, Эйзенштейн),
- концентрированность и синестезия отдельных жизненных свойств в художественном целом (Короленко, Левитан, Довженко),
- статическая и динамическая смысловая композиция художественных воздействий (Асафьев, Яхонтов, Артоболовский),
- перевес «показа», демонстрации над авторской интерпретацией (Герцен, Салтыков-Щедрин, Горький),
- многоуровневость, многосоставность художественного воздействия (Прокофьев, Эйзенштейн, Мазель),
- «загадочность», проблемность художественного высказывания (Гете, Пушкин, Достоевский).

Психологические приемы овладения вниманием зрителя. Знаковая форма художественного образа подчиняется не только коммуникативному и эстетическому принципу, но и психологическому требованию привлекать, удерживать и переключать внимание зрителя и слушателя. Мой учитель В. А. Ганзен писал: «...основными

характеристиками любого объекта являются пространственные, временные, информационные и энергетические» [14, с. 13]. Хореограф-постановщик из отдельных элементов (знаков) собирает различные движения (символы); из различных движений (символов) отбирает наиболее характерные для выражения мысли, конкретные композиции, танцевальные фразы (модели), из которых создает образ путем сочетания и варьирования моделей в контексте. Для этих целей автор использует ряд приемов [15]:

- **Физическое усиление стимула** предполагает такие факторы, как число повторений стимула, его мощность (яркость, громкость), длительность, пространственные размеры (площадь, видимый угол) и тому подобное.

- **Повторение** какого-либо знака, первое предъявление его облегчает восприятие второго. Примерами могут служить симметрия, метр, рефрен, лейтмотив, сравнение и тому подобное.

- Основанием многих эстетических эффектов в искусстве служит **экономия художественных средств** — времени, пространства, энергии, материалов, числа элементов или операций (звуков, слов, красок, линий и так далее).

- **Нюансные вариации стимула.** В музыке это — вибрато, периодические изменения силы, частоты и других параметров звука.

- **Частичный повтор:** одни компоненты варьируются, другие же остаются неизменными. Примером служит ритм стиха (совпадение части ударений) и консонанс в музыке (совпадение части обертонов), колорит в живописи (повторение общего оттенка). Наиболее эстетически эффективно, когда название вступает с содержанием в отношении косвенного, частичного совпадения: «Лебединое озеро» или «Кармен-сюита».

- **Конкретизация.** По мере того, как одни знаки исчерпывают свою эстетическую информативность, другие вступают в «игру». Оптимальна форма простая, легко воспринимаемая, позволяющая схватить целое, в то же время с «загадкой», допускающая «расколдовывание» детали и открытие новых пространств, как в китайских шариках.

- Приемы переключения **внимания на новый знаковый стимул** (контраст: каждый стимул художественного образа сопровождается — в пространстве или во времени — противоположным, контрастным стимулом. Громкое сменяется тихим, медленное — быстрым, темное — светлым, большое — малым, высокое — низким и тому подобное. Примером служит построение классических балетов, особенно — сопоставление первого и второго актов). Существуют оптимальные размеры — во времени (длительность) и пространстве (площадь) — двух контрастных стимулов, обеспечивающие максимальное эстетическое удовольствие.

Важнейшим фактором удержания внимания в процессе восприятия художественного образа является **сотворчество воспринимающего**.

Все рассмотренные приемы имеют двойное назначение, создавая психологические предпосылки для восприятия красоты, привлечения, удержания и переключения внимания на художественный знак. Одновременно они — необходимые предпосылки эстетического наслаждения, ибо подчиняются общему эстетическому принципу — единства в многообразии.

Н. В. Атитанова определяет танец как смысловую универсалию: «танец является специфическим языковым выражением, и результатом знаковой деятельности, и определенным „феноменом“, „текстом“, „культурой“: реальные явления во взаимодействии с субъектом отражения превращаются в объект, он же, вовлеченный в человеческую деятельность, практику, превращается в эстетический феномен. В связи с этим весь процесс познания действительности становится ценностно ориентированным» [11, с. 9].

В структуре художественного образа (и произведения искусства) Потебня [17] выделяет в качестве главного элемента его содержание — это органическое единство идейно-эстетической и образно-эмоциональной сторон отношений субъекта к объекту отражения. В нем в концентрированном виде содержится **основная идея, значение образа (и целостного произведения)**. Содержание — **наиболее подвижный элемент образа, способно постоянно расширять и углублять свое значение**. Форма образа — соответственная материализация содержания, внешняя его организация, способ существования. Форма в искусстве имеет две стороны — внутреннюю и внешнюю.

Внутренняя форма **несет в себе эстетическую сущность образа, эмоциональную его насыщенность**. Одновременно она дает возможность образу вступать в самые разнообразные связи с другими явлениями, получать переносный смысл, быть сравнением, тропом. Внутренняя форма, подчеркивает Потебня, указывает на предмет, при этом беря главное из его качеств. Таким образом, она выступает основой художественности: передавая необходимейшее в содержании, эмоциональное состояние, подчеркивая выразительность, оценивая, то есть, ценностно ориентируя мысль.

Внешняя форма образа — его материальная оболочка — создается с помощью изобразительно-выразительных средств (слов, красок, линий, звуков и так далее). Она служит «строительным материалом» образа.

Т. Шибутани в «Социальной психологии» приводит слова Рихарда Вагнера: «Самое реальное из всех искусств есть танец, материалом в нем является живой человек ...весь в целом „от пятки до темени“... Искусство танца потому несет в себе все возможности дополняющих искусств: поющий, говорящий человек должен иметь живое тело, своим внешним обликом, характером своих движений выявляющее его внутренний облик. Человек художественно чуткий, способный не только слышать, но и видеть, впервые выражает себя со всей полнотою музыки и поэзии — в танце (мимике)» [18, с. 447].

Согласно Потебне, все структурные элементы художественного образа находятся в движении: содержание в процессе внутренних взаимодействий переходит в форму, форма становится содержанием. Выражая общие признаки, внутренняя форма становится посредником, медиатором между двумя явлениями. «Образ, — пишет Потебня, — заменяет множественное, сложное, трудно уловимое по отдаленности, неясности чем-то относительно единичным и простым, близким, определенным, наглядным. Таким образом, мир искусства состоит из относительно малых и простых знаков великого мира природы и человеческой жизни» [Цит. по 17]. Характерная особенность знаков в искусстве заключается и в том, что на мысли и чувства они действуют

главным образом **выражением в изображении**. Процесс создания образов-знаков назван Потембней «процессом сгущения мысли» [Цит. по 17].

Работа с метафорой при подготовке педагогов. В повседневном общении сложные метафоры передают содержание, не вызывая обид и возражений. В психотерапии метафоры помогают вызывать транс. Педагогическая практика в понятие «метафора» включает сравнения, аналогии, аллегории, шутки, иносказания и сюжетно организованные рассказы. Каждое из этих средств улучшает профессиональное общение, помогает решению педагогических проблем, выявляя возможности и ресурсы. А. Волынский продолжает эту мысль: «Даже замечательнейшие из танцовщиков нашего века не догадывались и не догадываются до сих пор, что немая пластика балета скрывает в себе крики и бури идейного порядка... Все это — знаки определенных идей, которые необходимо воспринять сквозь оболочку плоти... если перед нами в темпах классического балета развертывается своеобразный язык человеческой души, то ясно само собой, что обучение этому языку, понимание его должно явиться первой задачей балетной школы» [Цит. по 19, с. 203].

Метафоры стимулируют правое полушарие. Любое использование слов с большой сенсорной нагрузкой повышает шансы на взаимопонимание. При этом метафора играет роль средства связи, катализатора ассоциации, «резонатора» мыслительного процесса. В профессиональном общении педагогов можно применять метафоры для:

- упрощения, обезличивания, персонификации;
- пробуждения творческих способностей, создания ярких воспоминаний и эмоций, самоанализа и достижения озарений;
- понимания характера собеседника, подстройки, привлечения внимания;
- преодоления сопротивления;
- выявления проблем.

В личностном и профессиональном росте метафоры отражают и фиксируют уровень культуры личности, ее цели, желания, потребности. Можно в тренинге продуктивной коммуникации задать вопросы: «На какое животное вы похожи? Какую книгу более всего напоминаете? На какой механизм походите? Представьте, что Вы — дерево, жилой дом, та или иная местность или блюдо...». При составлении «автопортретов» получают описания, противоречивые и причудливые. Мультисенсорные метафоры (сравнения с человеком или животным) переводят абстрактные идеи на язык реальности, объектов, которые легко вообразить, мысленно «увидеть». Они оказывают эмоциональное воздействие, и потому обычно лучше запоминаются. Составив такой автопортрет, студент — будущий балетный педагог — изменит свое поведение и действительно развивает свою педагогическую культуру. Говорят: «неудачник — это человек, который при ошибке совершенно не способен выдать ее за эксперимент» (Генри Уиллер Шоу).

Любой педагог, работая с учащимся, описывает состояние человека, оперируя метафорой. Особенно это важно в художественном образовании, где успешная педагогическая практика — замена не самой полезной метафоры на более адекватную... При подготовке педагогов метафоры служат мощным средством саморазвития. Вопрос: «Что, если бы я был?..» помогает студентам вступить в диалог с собственным подсознанием. В рамках учебного процесса используется это по-разному, как в специально организованной деятельности, так и в рамках традиционных курсов.

Метафора презентует проблемы личности, и тем способствует их разрешению. Если понять, что проблема — несоответствие моего образа реальности тому, что мне необходимо, то интеллект «увидев» несоответствия, выберет средства для их решения. Прежде всего, проверим метафору на вероятные ассоциации¹, на ее связь с рассматриваемым вопросом или проблемой. Метафора должна быть простой и выраженной конгруэнтно. Войдите в рассказываемую историю, представьте те картины, которые хотите вызвать в воображении слушателя. Выдумывайте собственные сравнения либо применяйте распространенные метафоры в неожиданном контексте... Прежде всего, учитывайте текущие обстоятельства, принимая во внимание:

- источники проблемы и взаимоотношения между ними;
- актуальную проблему;
- чувства, которые вызывают обстоятельства, другие проявления ее влияния.

Эти данные станут «сюжетом истории». Выделив их, обдумайте:

- причины, требующие перемен или решения проблемы;
- способы выбора решений и их апробации;
- полезные уроки текущих обстоятельств и убеждения, которые могут укрепить успех;
- благоприятное завершение истории и возможные варианты ее окончания.

Эти сведения помогут увидеть возможности решения задачи.

Вспомните одну из своих текущих проблем. Чтобы оценить свои умения, придумайте иллюстрирующую проблему свободы метафорой из мира искусства. Если такой подход вам понравится, можете перебирать варианты по алфавиту: антре, бурлеск, вокализ и так далее. Теперь сопоставьте проблему с метафорой и наоборот. Дайте волю своим ассоциациям. Обратите внимание на то, какие чувства вызывает проблема после этого упражнения. Подумайте, что вы можете сделать, чтобы изменить обстоятельства.

Синтетичность, диффузность метафоры, отсутствие или необязательность мотивации, апелляция к воображению, а не к знанию, способность выбора кратчайшего пути к сути объекта — все это заставляет переживать мир искусства более интенсивно, чем саму жизнь. Известно высказывание Зигмунда Фрейда: «Куда бы я ни пошел, я вижу, что поэт уже побывал здесь до меня».

ЛИТЕРАТУРА

1. Роднянская И. Б. Художественный образ // Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1989. — 2-е изд.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — 1975.

¹ Пьер Жане анализируя речь клиента, высказал мысль о том, что соединение слов в предложении — прямой аналог практического действия, то есть структура поведения клиента изоморфна структуре его речи, Зигмунд Фрейд обратил внимание на лингвистические «маркеры» личности, проявляющиеся в форме оговорок и описок. Эти наблюдения выдающихся психологов, давшие начало психолингвистике, предоставляют в распоряжение психолога первичную информацию об особенностях модели мира клиента.

3. Вигарелло Ж. Искусство привлекательности: История телесной красоты от Ренессанса до наших дней. — М.: НЛО, 2013.
4. Палмер Джек А., Палмер Линда К. Эволюционная психология. — URL: <http://bookar.info/okolopsy/evolution/load/doc.shtm> (последнее обращение 19.06.2014).
5. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. / Сост. А. В. Брушлинский, К. А. Абульханова-Славская. — СПб.: Питер, 2000.
6. Сергеева О. Б. Проблема образа и творческого воображения в эстетике Антонио Менегетти. // Известия Уральского государственного университета. — № 92. Серия 3. Общественные науки. — 2011. — Вып. 2.
7. Есаулов И. Г. Письма к Ж.-Ж. Новерру, введение в эстетику классической хореографии. — Ижевск.: МСА, 2001.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. — Таллинн, 1993. — Т. 3.
9. Корсини Р., Ауэрбах А. Психологическая энциклопедия. — 2-е изд. — СПб.: Питер, 2006.
10. Этология человека на пороге 21 века: новые данные и старые проблемы. / Отв. ред. М. Л. Бутовская. — М., 1999.
11. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла.: Автореф. канд. дис. на соиск. философ. наук. — Саранск, 2000.
12. Art, philosophy of. // Encyclopædia Britannica. — URL: <http://global.britannica.com/EVchecked/topic/36433/art-philosophy-of> (последнее обращение 19.06.2014).
13. Тарасов Г. С. О психологии искусства. — URL: <http://hr-portal.ru/article/o-psihologii-iskusstva> (последнее обращение 19.06.2014).
14. Ганзен В. А. Системные описания в психологии. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.
15. Философия: Энциклопедический словарь. / Под редакцией А. А. Ивина. — М.: Гардарики. 2004.
16. Кривцун О. А. Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2000.
17. Теняню Ю. П. Познавательная функция и структура художественного образа в эстетической концепции А. А. Потебни. // Вопросы философии. — 1965. — № 8.
18. Шибутани Т. Социальная психология. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
19. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: дис. ...д-ра культурологических наук. — Барнаул, 2006.

УДК 613.6

Л. Н. Эйдельман

ИННОВАЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРАВИЛЬНОЙ ОСАНКИ НА ЗАНЯТИЯХ ТАНЦЕВАЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ

В статье ставится важный вопрос о формировании правильной осанки у детей. Раскрыта инновационная технология формирования правильной осанки у детей и подростков, которая аккумулирует в себе биомеханическую, кинематическую и энергетическую составляющие физиологии движения, эстетическую характеристику, связанную с понятиями гармонии тела и человеческой этики. Данная технология предполагает три основных этапа, описанные в статье.

Ключевые слова. Технология, осанка, танцевальные упражнения, дети, подростки.

L. N. Eydelman

INNOVATIVE TECHNOLOGY FORMATIONS OF THE CORRECT BEARING IN THE CLASSROOM BY DANCING ART

In article brings up the important question about the correct formation of children's and teenager's bearing. It includes biomechanical, kinematic and power parts of the movement physiology, the aesthetic characteristic connected with concepts of harmony of a body and human ethics. This technology includes three main stages described in the article.

Key words. Technology, bearing, dancing exercises, children of preschool age, schoolchildren.

Задача формирования правильной осанки, поиска эффективных средств и методов для её решения являются весьма актуальными, так как на протяжении последних десятилетий постоянно увеличивается число детей, имеющих нарушения осанки (от 65 до 72% популяции по данным различных авторов).

На сегодняшний день существует большое количество исследований, посвящённых формированию правильной осанки у детей. Однако, рекомендации в методической литературе по вопросам формирования осанки у детей дошкольного и школьного возраста, как мы видим, не снижают остроту данной проблемы. Ряд авторов отмечает, что диагностика нарушений осанки сегодня рассматривается в рамках медицинской науки — ортопедии, никакая дополнительная информация о ребёнке не принимается в расчёт при планировании корректирующих занятий. Возможно, в этом суждении и кроется основная причина неэффективности мер по их профилактике и коррекции [1].

В настоящее время в образовательный процесс активно интегрируются, инновационные технологии, использующие достижения науки и практики, новые педагогические средства и методы для оптимизации учебно-воспитательного процесса.

Рассмотрим инновационную технологию формирования правильной осанки у детей дошкольного и школьного возраста на занятиях танцевальной направленности. Разработанный материал аккумулирует в себе биомеханическую, кинематическую и энергетическую составляющие физиологии движения, эстетическую характеристику, связанную с понятиями гармонии тела и человеческой этики.

В технологии формирования правильной осанки танцевально-хореографически упражнениями можно выделить *три этапа*. Их выделение определялось трудностью постановки правильного положения туловища, головы, рук, ног, напрямую зависящей от площади опоры, сложности координации танцевально-хореографических движений, от изменения положения общего центра тяжести тела. Время прохождения этапов может варьироваться в зависимости от объективных и субъективных факторов. Переход к следующему этапу осуществляется по мере решения поставленных задач.

Первый этап в технологии формирования правильной осанки. *Цель педагогической деятельности на первом этапе* — формирование правильной осанки в свободных позициях ног у опоры.

Здесь внимательно изучаются анатомо-физиологические и психологические особенности личности каждого ребёнка, а занимающиеся дети знакомятся с элементами положения тела во время выполнения марша, бега, прыжков, упражнений на полу, в простейших движениях экзерсиса стоя у опоры и на середине зала.

Цель первого этапа реализуется через последовательное решение следующих задач:

1. Повышать мотивацию к двигательной деятельности на занятиях с элементами хореографии и танца.

При формировании правильной осанки у детей поставленная задача в ряде случаев является одной из приоритетных. В связи с этим, занятие должно строиться с учётом детских интересов и доставлять ребёнку радость и удовольствие, возможность общения со сверстниками и педагогом, то есть обеспечивать социальный комфорт, а освоение хореографических упражнений — возможность самовыражения. Для повышения мотивации к двигательной деятельности у детей следует выработать активный устойчивый интерес к занятиям.

2. Создать у детей представление о правильной осанке у опоры в свободных позициях ног.

На этом этапе начинается правильная постановка туловища в первой свободной позиции ног, лицом к опоре, держась за неё двумя руками. Постепенно в занятия вводятся II, III и VI-я позиция ног. Третья позиция изучается с правой и левой ноги. Учитывая способности детей, не следует сразу требовать от них полной выворотности в позициях — это может привести к потере устойчивости и травмам.

Музыкальный материал, используемый при изучении позиций ног, соответствует музыкальным размерам 3/4 и 4/4. Каждая позиция ног выполняется на протяжении целой музыкальной фразы, не более, чтобы не перенапрягать мышцы.

Содействовать решению второй задачи призваны подготовительные упражнения на полу, способствующие укреплению мышц стопы, увеличению подвижности в голеностопном суставе.

3. *Формировать правильную осанку у опоры при имеющихся нарушениях опорно-двигательного аппарата.*

Из-за увеличения количества детей, имеющих отклонения в осанке, педагог на занятиях с дошкольниками должен придерживаться индивидуально-дифференцированного подхода.

У дошкольников, которые имеют *кифоз* (сутулость), есть тенденция отклонять туловище от опоры. В связи с этим рекомендуется туловище слегка подать вперёд, а таз — чуть назад, плечи расправить и слегка растянуть мышцы груди, стараясь опустить лопатки вниз к пояснице, втянуть мышцы живота и «вытянуть» позвоночник.

Дети, имеющие *лордоз* «наваливаются» на опору и отводят ягодицы назад. Этим детям рекомендуется слегка подать туловище назад, втянуть ягодичные мышцы и мышцы живота, а поясничные мышцы растянуть.

При *асимметрии лопаток* дети наклоняются на опущенное плечо, смещая таз в его сторону. Необходимо выравнивать бедра и плечи путём растягивания боковых мышц стороны опущенного плеча и сокращения мышц другой стороны.

При *О-образной деформации голени* необходимо стремиться к сближению ног, вытягивая их вверх, соединять колени и бедра, при этом ягодичные мышцы и мышцы живота слегка напрягаются. Нужно добиться, чтобы такое положение стало для ребёнка привычным.

4. *Сформировать умение сохранять осанку в положении стоя боком к опоре.*

После того, как дети усвоили правильное положение тела у опоры, держась за неё двумя руками, начинается формирование умения сохранять правильную осанку в положении стоя боком к опоре и держась за неё одной рукой в I-й свободной позиции ног: такое положение туловища, ног, рук и головы обеспечивает устойчивость всего тела. Дети запоминают это положение через мышечное ощущение.

При выполнении упражнений предлагаем свободную левую руку «закрыть» на пояс (4 пальца вместе спереди, большой палец сзади, кисть плотно прижата к талии, локоть «смотрит» в сторону). При этом очень часто у детей встречается характерная ошибка, которую необходимо исправлять — в положении «рука на талии» локоть направлен либо назад, либо очень сильно вперёд.

5. *Ознакомить детей 5–6 лет с доступными им упражнениями экзерсиса.*

Экзерсис складывается из двух компонентов:

1. Элементы и упражнения классического танца.

2. Музыкальный материал, на основе которого выполняются элементы и упражнения.

Методика разучивания движений представлена в рекомендациях «Элементы классического экзерсиса, применяемые на занятиях с детьми 5–6 лет с целью формирования правильной осанки» [2].

В классическом экзерсисе нами условно выделено два раздела: 1) подготовительный; 2) основной.

К *первому разделу* относится вся система подготовительных упражнений, которые на начальном этапе занятий способствуют общему физическому развитию детей. В это понятие включаются укрепление мышечной системы, формирование правильной осанки, развитие чувства равновесия, координации движений, скорости реакции, двигательной памяти.

Эффективность воздействия танцевально-хореографических упражнений на формирование правильной осанки и общее физическое развитие дошкольников и школьников зависит от правильной техники выполнения движений. Позиции ног, рук и элементарные движения по позициям являются подготовительными упражнениями, необходимыми для овладения детьми школой движений освоения исходных положений.

Ко второму разделу относятся элементы, разучивание которых связано с формированием сложного двигательного навыка: равновесия, повороты, прыжки, подскоки.

На занятиях с детьми использовались упражнения подготовительного раздела классического экзерсиса. При этом мы облегчили условия выполнения, в частности, выворотные позиции ног заменили свободными и исключили такие сложные позиции, как пятая и четвёртая.

Следует отметить характерные ошибки, встречающиеся у детей при выполнении упражнений экзерсиса:

В положении туловища: 1) недостаточно напряжены мышцы брюшного пресса и ягодичные, 2) спина не подтянута, а прогнута в поясничной части позвоночника, 3) недостаточно опущены плечи, 4) голова опущена вниз.

В положении рук: 1) при движении руки в I позицию плечо подаётся вперёд, 2) во II позиции рука от плеча сильно приподнимается, 3) во II позиции локоть «провисает», пальцы врозь, напряжены, 4) голова недостаточно чётко сопровождает ход руки.

Зная характерные ошибки, встречающиеся у детей при выполнении упражнений классического экзерсиса, сначала нужно добиться точного исполнения положений рук, ног и туловища и только потом приступить к изучению упражнений в центре зала.

6. Формировать умение сохранять правильную осанку в движениях с plies в свободных позициях ног, стоя лицом и боком к опоре.

Решение этой задачи имеет ряд особенностей. Ранее формирование умения сохранять правильную осанку проводилось в статике, при этом дети изучали основные положения ног, туловища, рук и головы. Теперь начинается формирование правильной осанки в динамике — при приседании (plie). Для облегчения выполнения этих упражнений даются подводящие упражнения на полу.

7. Укреплять «мышечный корсет» и связочно-мышечный аппарат стопы и голени в упражнениях на полу.

Методика разучивания упражнений описана в «Методических рекомендациях и материалах к проведению занятий по программе „КЛАСС“» [3].

8. Обучить технике выполнения прыжковых упражнений у опоры.

Прыжки занимают центральное место в развитии двигательных функций и формировании правильной осанки у детей. Темп выполнения прыжков устанавливается в зависимости от подготовленности группы, и, естественно, должен быть различным в течение учебного года. В методических рекомендациях «Элементы классического экзерсиса, применяемые на занятиях с детьми 5–6 лет с целью формирования правильной осанки» предлагаются упражнения для формирования техники прыжка. Упражнения партерной части занятия, способствующие укреплению стопы, голеностопных связок, эластичности мышц голени и бедра, подводящие упражнения у опоры (demi plie, releve и другие) помогают освоению прыжков на первом году обучения. Различные комбинационные и музыкально-ритмические сочетания прыжков способствуют развитию и совершенствованию координационных способностей детей.

Второй этап в технологии формирования правильной осанки.

На данном этапе продолжается работа по укреплению «мышечного корсета», профилактике плоскостопия и исправлению функциональных нарушений в осанке у занимающихся детей.

Перед началом выполнения движения рекомендуется задавать детям следующие типы вопросов [4, с. 98–108]:

- репродуктивно-мнемические («Как называется или переводится название данного упражнения?»);
- репродуктивно-познавательные («С какой целью выполняется упражнение?»);
- продуктивно-познавательные («Как выполняется упражнение?»).

Такие опросы способствуют быстрому усвоению названий и сути выполняемого движения.

Цель педагогической деятельности на втором этапе — формирование динамического стереотипа правильной осанки в условиях выполнения упражнений классического экзерсиса в центре зала.

Исходя из цели, определены следующие задачи:

1. *Создать представление о правильной осанке находясь в центре зала.*
2. *Обучать выполнению упражнений подготовительного раздела экзерсиса: позиций рук и «пор де бра».*

На первых занятиях необходимо давать упражнения для рук, которые развивают подвижность в суставах, пластичность, координацию и освобождают от напряжения («пчёлки», «крылья птиц», «ветер», «коготки», «волк», «карусели», «собачки» и другие). При изучении этих упражнений необходимо следить, чтобы мышцы туловища были подтянуты, плечи опущены и раскрыты, положение головы — прямо.

3. *Сформировать стереотип правильной осанки в условиях выполнения упражнений экзерсиса в центре зала.*

Для выработки стереотипа правильной осанки при выполнении экзерсиса в центре зала особое значение приобретают танцевально-хореографические упражнения, тренирующие мышцы, удерживающие позвоночник и приводящие его в движение, особенно мышцы, выпрямляющие позвоночник и мышцы брюшного пресса.

4. *Сформировать умение сохранять правильное положение головы, стоя на месте и в движении.*

При выполнении упражнений (как на месте, так и в движении) чаще всего нарушается положение головы, так как его трудно запомнить и закрепить, особенно при ранее создавшемся неправильном навыке. Чтобы приучить детей правильно держать голову, следует развивать статическую выносливость мышц шеи, тем самым способствуя правильному положению головы и тела. Повороты и наклоны головы развивают подвижность в шейном отделе позвоночника, гармонично развивают мышцы шеи, которые связаны с мышцами верхнего отдела спины и груди, плечевого пояса. При выполнении упражнений движение осуществляется только в шейном отделе позвоночника. Сам поворот начинается с движения головы. Педагог должен следить за тем, чтобы положение таза, плечевого пояса и туловища было зафиксировано.

Упражнения для мышц шеи требуют особого внимания, так как воздействуют на вестибулярный анализатор, функциональное состояние которого индивидуально.

Методика разучивания упражнений описана в рекомендациях «Элементы классического экзерсиса, применяемые на занятиях с детьми 5–6 лет с целью формирования правильной осанки».

Третий этап в технологии формирования правильной осанки.

На третьем этапе закрепляется и совершенствуется стереотип правильной осанки, выработанный ранее. По-прежнему большое внимание уделяется развитию «мышечного корсета» и укреплению связочно-мышечного аппарата стопы и голени.

Цель педагогической деятельности на третьем этапе — стабилизация навыка сохранения правильной осанки в различных условиях деятельности.

Основная задача — *содействовать совершенствованию навыка правильной осанки в различных условиях деятельности.*

При решении задачи третьего этапа используются все разделы программы «КЛАСС» для стабилизации навыка сохранения правильной осанки в различных условиях деятельности.

Эффективность разработанной технологии и её положительное влияние на формирование осанки обоснована педагогическими исследованиями, проведёнными автором [5]. В ходе многолетних исследований получены данные, показывающие высокий уровень привлекательности танцевально-хореографических упражнений, в максимальной степени повышающих интереса к двигательной деятельности.

Исключительная важность рассматриваемого вопроса отмечена в материалах ежегодного проводимого Российского национального Конгресса «Человек и его здоровье». Увеличение количества детей, страдающих нарушениями осанки, создаёт проблемную ситуацию со здоровьем подрастающего поколения в целом. Последствием нарушений осанки в детстве рано или поздно станет снижение функциональных возможностей всего организма.

В заключение необходимо отметить, что непростая задача формирования правильной осанки у детей и подростков может быть успешно решена путём внедрения инновационных по функциям образовательных, научно-исследовательских и воспитательных компонентов, обеспечивающих конверсию результатов научных исследований в практику в виде новых здоровьесберегающих технологий, наиболее привлекательных для занимающихся детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нарушения осанки у детей / С. М. Чечельницкая, А. Г. Румянцев, А. А. Михеева и другие. — Ростов н/Д: Феникс, 2009.
2. *Эйдельман Л. Н.* Элементы классического экзерсиса, применяемые на занятиях с детьми 5–6 лет с целью формирования правильной осанки. — СПб.: Изд-во Политехн. универ., 2009.
3. *Эйдельман Л. Н.* Методические рекомендации и материалы к проведению занятий по программе «КЛАСС». — СПб.: Изд-во Политехн. универ., 2009.
4. *Прищепа С. С.* Преемственность в проведении физкультурных занятий в детском саду и начальной школе // Инструктор по физкультуре. — 2008. — № 1.
5. *Эйдельман Л. Н.* Методика применения танцевально-хореографических упражнений для формирования осанки детей дошкольного возраста: дис. ...канд. пед. наук. — СПб., 2009.

УДК 372.881.111.1

Е. Е. Апакова, О. Л. Волхонцева

ПРЕПОДАВАНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ, ОБЩЕКУЛЬТУРНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АРТИСТА БАЛЕТА

В статье рассматриваются потенциал и способы использования дисциплины «английский язык» как составной части профессиональной культуры будущих артистов балета. Рассматриваются вопросы формирования у обучающихся необходимых компетенций. Акцентируется внимание преподавателей на возможностях использования профессионально ориентированных материалов. Приводятся основные критерии отбора обучающих материалов.

Ключевые слова. Профессиональная культура, общение, английский язык, опрос, интеграция, профессионально ориентированное обучение, компетенции.

E. E. Apakova, O. L. Volkhontseva

ENGLISH LANGUAGE TEACHING AS A COMPONENT OF EDUCATIONAL, COMMON CULTURAL AND VOCATIONAL TRAINING OF BALLET DANCERS

The potential and ways of use of «English language» discipline as a component of the future ballet dancers' professional culture are considered in the article. Issues of formation of necessary competences are discussed. The attention is focused on possible use of professionally focused materials. Also the main criteria for the selection of teaching materials are shown.

Key words. Professional culture, communication, English language, the integration, professionally focused training, the competence.

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой является учебным заведением, ориентированным на подготовку артистов балета и сочетающим в себе нескольких уровней и видов образования (средняя школа, среднее профессиональное образование и высшее образование).

Среди основных требований образовательного стандарта третьего поколения следует выделить такие общие компетенции, как:

- понимание сущности и социальной значимости своей будущей профессии, проявление к ней устойчивого интереса;
- осуществление поиска, анализа и оценки информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

Это находит отражение в следующих направлениях Концепции работы Академии:

- сохранение и укрепление традиций и наследия Русской Балетной школы;
- создание системы преемственности эстетической культуры поколений;

– формирование профессиональной ориентации, принципов построения профессиональной карьеры, навыков поведения на рынке труда.

Целостность и эффективность образовательной деятельности в Академии во многом зависит от целенаправленного использования воспитательного, общекультурного и профессионального потенциала учебных предметов как специального, так и общеобразовательного циклов.

Согласно современным тенденциям образования, основы наук и профессиональных знаний превращаются из предмета изучения в органичный компонент целостной воспитывающе-развивающей образовательной среды, в которой системообразующим фактором является интеграция подсистем профессионального образования.

«Человек не воспитывается по частям, он создается синтетически, всей суммой влияний, которым он подвергался» [1, с. 85]. В компетенции преподавателя должны входить умения видеть системность образовательного процесса, реализовывать и формировать в преподавании своей дисциплины логику общего процесса, обеспечивать взаимосвязь своей дисциплины с другими областями знаний, ориентироваться на ценностный, духовно-нравственный императив образования. Решение традиционных учебно-воспитательных задач должно сочетаться с формированием профессиональной культуры.

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой является учебным заведением нетипового профиля [2], где уже с 1/5-го класса осуществляется обучение двум иностранным языкам: французскому и английскому.

Роль и значимость изучения английского языка определяется целым рядом образовательных потребностей и необходимостью в межкультурном, межнациональном общении. Общение на международных семинарах и в артистических коллективах, имеющих многонациональный, международный состав, происходит в основном на английском языке. Большинство приглашаемых для постановок в Российские ведущие театры иностранных балетмейстеров также ведут работу на английском языке. Применение английского языка необходимо для освоения базового профессионального уровня в условиях современной образовательной интеграции, несмотря на то, что профессиональная терминология в балете представлена французским языком.

Результаты опроса студентов учреждений балетного профиля России и стран СНГ, иностранных студентов и студентов, поступивших в Академию Русского балета после обучения в других балетных учреждениях СНГ, позволяют отразить ситуацию в обучении иностранным языкам. В четырех рассмотренных хореографических учреждениях из восьми изучают как французский, так и английский языки (в Башкирском хореографическом колледже имени Р. Нуриева, Новосибирском хореографическом колледже, Казанском хореографическом училище, Бурятском республиканском хореографическом колледже). В трех изучают только французский язык (в Пермском хореографическом колледже, Алматинском хореографическом училище им. Селезнева, Институте искусств им. Б. Бейтенолиевой в городе Бишкек). Один из студентов Алматинского училища отметил, что изучал английский язык самостоятельно. В Бурятском республиканском хореографическом колледже обучающиеся с 1/5-го класса изучают только французский язык, те, кто поступил в колледж с 8-го класса на народное отделение, изучают только английский язык. В Башкирском колледже англ-

лийский язык изучают с 1/5-го класса, французский — с 5/9-го, в Новосибирском колледже французский язык изучают с третьего курса, а английский язык — с первого класса. В ходе опроса иностранных студентов мы получили информацию о четырех зарубежных балетных школах. Во всех из них в качестве иностранного изучают английский язык. В одной из них, Seoul arts high school, английский является единственным иностранным языком, в трех остальных (Rosella Hightower (Cannes), Yukiko Kato, Suzuki Ballet Art Studio) изучают также и французский.

На вопрос: «Какие языки Вам нужны для будущей карьеры?», студенты, участвовавшие в опросе и обучавшиеся на момент опроса в Академии Русского балета, в большинстве своем назвали английский язык. Один из обучающихся назвал также французский, немецкий и русский языки, другой студент отметил японский язык.

Опрос проводился среди студентов Академии Русского Балета 6/1 и 7/2 курсов. Данная группа интересна тем, что многие студенты имеют опыт обучения в различных учреждениях балетного профиля, а так же тем, что эта группа характеризуется высокой профессиональной мотивацией, что подтверждается их желанием совершенствовать свое мастерство, продолжив обучение именно в Академии Русского балета.

Иностранный язык как учебный предмет характеризуется:

– межпредметностью (содержанием речи на иностранном языке могут быть сведения из разных областей знания, например, литературы, искусства, истории, географии, математики и других дисциплин);

– многоуровневостью (с одной стороны, необходимо овладение различными языковыми средствами, соотносящимися с аспектами языка: лексическим, грамматическим, фонетическим, с другой — умениями в четырех видах речевой деятельности: аудировании (восприятии информации на слух), чтении, говорении, письменной речи);

– полифункциональностью (может выступать как цель обучения и как средство приобретения сведений в самых различных областях знания).

Среди наиболее важных задач, стоящих в процессе обучения иностранным языкам можно выделить следующие:

– необходимость поддержания высокого уровня мотивации;

– обеспечение тесной связи языковых задач с задачами личностного развития обучающегося;

– создание основы для формирования интереса к использованию иностранного языка как средства получения информации, позволяющей расширять свои знания в других предметных областях.

Анализ наблюдений и опроса участников процесса обучения, проведенного в январе-феврале 2012 года в Академии Русского Балета, демонстрирует естественную ориентацию будущих артистов балета на профессиональную направленность обучения, которая и является наиболее лично значимой, что обуславливает различное отношение обучающихся к общеобразовательным и специальным дисциплинам.

Исходя из этого, можно выдвинуть гипотезу, что интеграция содержания обучения иностранным языкам с профессионально значимым материалом, должна будет не только соответствовать основным требованиям государственного стандарта, но и станет одним из способов мотивации обучающихся к изучению языков и создания

позитивной атмосферы на занятиях. Привлечение профессионально-значимого материала может осуществляться последовательно на всех этапах обучения в нетиповом хореографическом вузе, соответственно принципам профессионально ориентированного обучения.

Под профессионально ориентированным понимают «подход к обучению иностранному языку, в котором все решения по поводу отбора содержания обучения согласуется с удовлетворением последующих профессионально ориентированных коммуникативных потребностей обучаемых» [3, с. 82].

В рамках учебного процесса, согласно заявленным в Госстандарте изучаемым темам, с будущими артистами балета, бесспорно, важно обсуждать особенности диеты, профессиональной одежды для занятий и сценического костюма, виды физической деятельности и построение занятий классическим танцем. На бакалавриате и, в некоторой степени, в среднем образовательном звене — специфическую информацию в области истории балета, содержание и литературные источники основных балетов, в которых задействованы обучающиеся. Этот материал вводится на разных уровнях, постепенно усложняясь.

Особый интерес представляет средне-специальное звено (6/1–7/2 курсы). На этом этапе, по мнению авторов, особенно важно ориентироваться на теорию В. И. Гинецинского о педагогическом знании и, в частности, задаче «сделать знание средством формирования субъекта» [4, с. 14].

Максимальную значимость для преподавателя приобретает эмоциональный и нравственный аспект содержательной части, то, что обогатит личный опыт обучающегося, позволит еще раз оценить выбор своего пути, укрепит уверенность в себе и даст возможность приобщиться к межнациональной профессиональной культуре.

Большой потенциал имеет использование на занятиях аутентичных текстов — опубликованных в англоязычных журналах и книгах рассказов артистов балета, хореографов разных поколений из разных стран о себе, о трудностях, с которыми они сталкивались в своей карьере, необычных и смешных ситуациях, в которых они оказывались. Это дает обучающимся возможность развивать профессионально-культурологическую компетенцию, взглянуть на жизнь интернационального балетного сообщества и увидеть особенности восприятия профессии и мира в целом представителями такой специфической области деятельности как артист балета, хореограф, балетмейстер.

В выборе текстов для чтения и обсуждения критериями служат:

— Значимость темы и/или ее соответствие программе обучения иностранному языку определенного уровня. Выделены следующие темы: отношение к профессии, партнерские отношения в танце, гастрольи и связанные с ними сложности с диетой, культурологические казусы, языковые проблемы, резюме и просмотры, эмоциональные состояния во время спектаклей и в нестандартных ситуациях, способы контроля эмоций, декорации и костюмы, возможные проблемы, музыка, здоровье и травмы и другие. Опрос студентов, проведенный преподавателями английского языка, показал, что наибольший интерес вызывает возможность познакомиться с курьезными, драматическими, счастливыми случаями из сценической практики известных артистов балета, хореографов, обсудить эмоциональные состояния во

время спектаклей, партнерские отношения в танце. Все остальные вышеперечисленные темы также были отмечены как интересующие. Кроме того, обучающиеся предложили добавить в список желательных для ознакомления тем такие, как: современный балет и его истоки, жизнь артистов балета вне сцены.

– Эмоциональная насыщенность.

– Целесообразность использования для формирования языковой и речевой компетенции в соответствии с уровнем знания языка, возрастом, реальными речевыми ситуациями потенциального общения обучающихся.

Основная задача учебных материалов состоит в формировании:

– языковой/лингвистической компетенции (владение лексическим, грамматическим, фонетическим языковым материалом для его использования в виде речевых высказываний);

– социолингвистической компетенции (способность использовать и преобразовывать языковые единицы в соответствии с ситуациями общения) – предполагается знание особенностей слов в зависимости от стиля и характера общения, того эффекта, который они могут оказать на собеседника;

– дискурсивной компетенции (способности понимать и достигать связности в восприятии и порождении высказываний). Это предполагает связное и логичное изложение своей позиции, готовность вести диалог или дискуссию, вовлечь собеседника в процесс общения. Такие навыки определяют готовность решать сложные и неожиданные речевые задачи, они формируются вместе с общими учебными задачами развивающего и воспитательного характера;

– социокультурной компетенции (степень знакомства с социокультурным контекстом функционирования языка), которая отражает готовность и способность к ведению диалога культур, что предполагает знание собственной культуры и культуры страны изучаемого языка;

– социальной компетенции (способность и готовность к общению с другими) – включает желание взаимодействовать с другими, уверенность в себе, умение поставить себя на место другого и способность справляться с ситуациями [5, с. 3–4].

Обучающиеся должны быть подготовлены к аттестации по английскому языку, в частности, к единому государственному экзамену. Соответственно дополнительные профессионально-ориентированные материалы должны быть интегрированы в базовый курс языковой подготовки и соответствовать набору основных тем, по которым обучающиеся должны уметь высказаться и понять поступающую информацию, воспользовавшись освоенными лексическими и грамматическими единицами.

Профессионально ориентированные тексты должны быть снабжены соответствующими упражнениями для отработки языковых навыков и формирования видов речевой деятельности:

– чтения

а) ознакомительного, целью которого является понять основное содержание и общую структуру текста или выбрать главные факты;

б) поискового (при поиске конкретной информации) и просмотрового чтения (при беглом просмотре текста с целью выяснить, содержит ли этот текст какую-либо полезную читателю информацию);

в) изучающего чтения с полным и точным пониманием всех основных и второстепенных фактов, их осмыслением и запоминанием;

– письма (развиваются умения дать развернутое сообщение, запросить информацию, соблюдать формат неофициального письма, оформить письмо в соответствии с нормами, принятыми в странах изучаемого языка и так далее);

– говорения (диалогического и монологического);

– аудирования (восприятия информации на слух):

а) с пониманием основного содержания прослушанного текста,

б) с пониманием запрашиваемой/интересующей информации,

в) детальным пониманием содержания прослушанного текста).

Таким образом, работа, осуществляемая преподавателями кафедры иностранных языков по анализу видов упражнений, обработке отобранных текстов, созданию новых и корректировке уже подготовленных и используемых на практике, является необходимым этапом в создании профессионально-ориентированных материалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Букатов В. М.* Театральные технологии в гуманизации процесса обучения школьников: дисс. канд. педагогических наук: 13.00.02. — М.: 2001.

2. *Исаков В. М.* Хореографический вуз как нетиповое учебное заведение. — СПб: Академия Русского Балета имени А. Я. Вагановой, 2011.

3. *Лепендин, М. И.* Оптимизация профессионально ориентированного обучения иностранному языку студентов старших курсов неязыковых факультетов: дисс. канд. психологических наук: 19.00.13. — М.: 2007.

4. *Гинецинский Вл. И.* Педагогическое знание как методологическая и теоретическая проблема: Автореф. дис. докт. пед. наук. — Л.: ЛГУ, 1988.

5. *Алексеева Л. Е.* Методика обучения профессионально ориентированному иностранному языку. Курс лекций: методическое пособие. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007.

УДК 613.6

Т. В. Бирюкова

ОСОБЕННОСТИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ АРТИСТА БАЛЕТА С ТЕЛЕСНЫМ АППАРАТОМ

Статья посвящена различным аспектам индивидуальной работы артиста балета по поддержанию и совершенствованию профессиональной формы и состояния телесного аппарата. В статье впервые рассматриваются условия возникновения необходимости в самостоятельных уроках классического танца, различные приёмы и специфика в их организации и проведении. Также рассматриваются возможности самостоятельного применения различных методов выдающихся педагогов классического танца в отношении физической и творческой индивидуальности исполнителя, вставшего на путь самосовершенствования в профессии артиста балета.

Ключевые слова. Артист балета, самостоятельная работа, телесный аппарат, урок, классический танец, педагог.

T. V. Biryukova

THE SPECIFICS OF INDIVIDUAL WORK OF BALLET DANCER WITH CORPORAL DEVICE

This article is dedicated to the various aspects of an individual work of the ballet dancer on maintaining and improving his professional form and his corporal device condition. For the first time conditions of emergence of necessity for individual lessons of classical dance, various methods and specifics in their organization and carrying out are considered. Also possibilities of independent application of various methods of outstanding teachers of classical dance concerning physical and creative identity of the performer who has followed a way of self-improvement in profession of ballet dancer are considered.

Key words. Ballet dancer, individual work, corporal device, lesson (class), classical dance, teacher (professional educator).

Телесный аппарат танцовщика является его основным инструментом в профессии. Он требует от артиста балета непрерывной самостоятельной специальной работы для поддержания профессиональной танцевальной формы.

Необратимость жизненных процессов, хрупкое равновесие во внутренней среде организма и в слаженной работе всех систем, сравнительно лёгкая физическая уязвимость органической структуры человеческого тела определяют бережное отношение танцовщиков к природе своего телесного аппарата. Его хорошее состояние лежит в основе высокой работоспособности артиста балета. Это, а также долголетие в профессии во многом зависят от здорового образа жизни, правильно организованных режимов питания, работы и отдыха и прочего.

Поддержание телесного аппарата в профессиональной танцевальной форме осуществляется на артистических уроках классического танца. В театре урок не имеет такой явной учебной цели, как в школе. Цель урока в театре — подготовить аппарат

артистов балета к интенсивной репетиционной работе и вечернему спектаклю. Поэтому часто он построен из определённых устойчивых клише, в которых используются стереотипные сочетания движений, переходящие из урока в урок. Такие ежедневные классы «для разогрева» даются педагогами в профессиональной труппе с учётом большой физической загруженности артистов при исполнении театрального репертуара.

Для поддержания телесного аппарата в надлежащей форме в отсутствии интенсивной нагрузки или при восстановлении после длительных перерывов в работе возникает необходимость в самостоятельных занятиях. Кроме того, такие занятия дают возможность восстановить пробелы в обучении, проявляющиеся в недостатке исполнительских знаний о технике и выразительности. Самостоятельное совершенствование техники и выразительности исполнения — это отдельная работа артиста балета. Её можно обозначить как самообучение в балете.

Выдающийся педагог Н. И. Тарасов исключал отношение к уроку как чему-то второстепенному, «предназначенному лишь для разогрева ног» [1, с. 77]. Практика показывает, что непосредственно перед исполнением спектакля небольшой тренаж может и должен быть именно «разогревом». Однако если цель — достичь каких-то высот в своём исполнении, то важно понимать, что только «разогревочных» классов для совершенствования мастерства не достаточно.

Каким же образом выстроить самостоятельное занятие? «О школьных формах обучения искусству танца сказано немало, о совершенствовании мастерства профессиональных танцовщиков — почти ничего. Этот интереснейший раздел хореографической педагогики в должной мере еще не изучался, не подвергался анализу, а различия есть и немалые. Даже и в выпускных классах балетных школ педагоги строго придерживаются учебной программы. Классы же совершенствования артистов дают возможность более свободного развития форм и методов преподавания классического танца. Но теоретического обобщения и обоснования методики повышения квалификации актеров не существует, хотя значение этой ответственной работы, связанной с воспитанием художественного мастерства артистов, нельзя недооценивать» [2, с. 540]. Это цитата из вышедшей в 1967 году книги А. М. Мессерера «Уроки классического танца», в которой впервые были зафиксированы уроки, созданные для профессиональных артистов балета. По настоящее время она является единственным печатным изданием в России, в котором системно представлен цикл из шести уроков на каждый день недели для танцовщиков русской традиции сценического исполнения. Безусловно, это только малая часть методики, сформированной мастером в течение многих лет.

В книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца» в качестве примера приведены два урока для старших классов и классов усовершенствования [3, с. 161–199]. Но ценность книги не только в том, что можно как бы приоткрыть дверь в класс Агриппины Яковлевны. Артисту балетного театра необходимо обращаться к зафиксированным в ней систематизированным знаниям о классическом танце, чтобы сохранялась чистота, строгость, правильность и выразительность исполнения. Грамотное исполнение, как известно, является залогом долголетия в профессии.

Труды А. Я. Вагановой, А. М. Мессерера, В. С. Костровицкой, А. А. Писарева, С. Н. Головкиной являются незаменимыми и ценными источниками учебно-мето-

дической информации по классическому танцу как для педагогов, работающих по программе хореографического училища, так и для артистов. Самостоятельное изучение этих книг так же приносит огромную пользу. Опыт разбора уроков по книгам показал, что к их исполнению нужно готовиться заранее, так как освоение и понимание письменно зафиксированной хореографической мысли занимает больше времени, чем занятия с педагогом, поэтому мышцы и связки «остывают». Выполнение экзерсиса на «остывшие» ноги может принести непоправимый вред.

Обращение танцовщика к творческой лаборатории знаменитых педагогов расширяет его профессиональный кругозор, совершенствует умения читать и воспроизводить танцевальную информацию, полученную из письменного источника и многое другое. Нужно заметить, что с помощью такого опосредованного использования педагогических приёмов выдающихся мастеров артист приобщается к традициям русской педагогической мысли в балете. Осознание этого становится также стимулирующим фактором для формирования у танцовщика устойчивого интереса к самостоятельным занятиям.

Такие уроки желательно составлять исходя из конкретной данности настоящего момента, учитывая общее состояние, цели, задачи, обстановку, ресурс времени, внешние обстоятельства. Важно уметь определять и находить оптимальный вариант индивидуальной нагрузки, который выражается в последовательности движений, количестве повторов, темпе урока, соотношении полезности задания и удобства для исполнения сочетаемых движений в комбинациях и тому подобное.

Принцип построения уроков от простого к сложному определён выдающимися мастерами балетной педагогики. В целом схема построения урока универсальна как для учеников балетной школы, так и для артистов театра. Она включает экзерсис у палки, экзерсис на середине, аллегро, экзерсис на пальцах. Последовательность упражнений у палки включает исполнение комбинаций: *plié* и *grand plié*, *battements tendus* в сочетании с *battements tendus jetés*, *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *développé*, *grand battement jeté*. В комбинации *plié*, *rond de jambe par terre*, *développé* могут быть включены различные формы *port de bras* и упражнения для развития гибкости корпуса. Небольшой перерыв между экзерсисом у палки и на середине целесообразно использовать для упражнений и растяжек, направленных на развитие танцевального шага. Их выполнение перед уроком на «холодные ноги» неэффективно и небезопасно для здоровья.

Последовательность упражнений на середине зала более вариативна по сравнению с экзерсисом у палки, но принцип построения от простого к сложному сохраняется. Экзерсис на середине может включать маленькое *adagio*, *battement tendus* в сочетании с *jeté*, комбинацию вращений, *battement fondu* в сочетании с *battement frappé*, *rond de jambe en l'air* или *petit battement*, *grand battement jeté*, развёрнутую комбинацию из больших вращений или свободно выстроенную форму большого *adagio*. Иногда большое *adagio* можно исключить, и тогда будет целесообразнее включить большие вращения в комбинацию *grand battement jeté*.

Раздел *allegro* (прыжки) также выстраивают по принципу усложнения: 2–3 комбинации состоят из маленьких прыжков, 1–2 комбинации из средних прыжков, исполнению больших прыжков посвящаются 2–3 комбинации.

Экзерсис на пальцах в театре почти всегда исключается из артистического тренажа из-за недостатка времени и большой репертуарной нагрузки у танцовщиц. Индивидуальные занятия дают возможность самостоятельной проверки, корректировки и развития пальцевой техники. В экзерсисе на пальцах можно посвятить 2–3 комбинации движениям с небольшой и средней амплитудой: различным видам *relevé*, *échappé*, *sissonne simple*, *sissonne ouverte*, *piqué*, *ballonné*, *pas de bourrée* с переменной ног, *pas de bourrée suivi* и так далее в сочетаниях с вращениями. Затем можно переходить к исполнению комбинаций из движений с большой амплитудой, с более сложными переходами. Например, исполнить комбинацию на пальцах, составленную из фрагментов большого *adagio*, с включением в неё больших вращений. Отдельно по диагонали и по кругу могут быть исполнены серии вращений в быстром темпе из туров *en dehors* с *degage*, *en dedans* с *coupe* (*piqué-tour*), *glissade en tournant*, *tours chaînés* в многократной последовательности (8–16) и в различных сочетаниях. Вращение на пальцах вообще требует отдельной проработки и ежедневной тренировки вестибулярного аппарата, особенно от ведущих танцовщиц. Последние 1–2 комбинации на пальцах обычно токкатного плана выстраиваются из различных прыжков на одной или двух ногах. Весь экзерсис завершается исполнением различных форм *port de bras*.

Важно учитывать выстроенность и нагрузку всего урока во избежание переутомления опорно-двигательного аппарата и понимать, что индивидуальные занятия не должны ставить своей целью достижение рекордных результатов. Основная цель подобных мероприятий — поддержание формы и поступательное развитие танцевальной техники и выразительности.

О целесообразности чередования на разных занятиях раздела *allegro* и экзерсиса на пальцах высказывались А. Я. Ваганова, С. Н. Головкина, А. М. Мессерер и другие авторы. На одном уроке после исполнения экзерсиса у палки и на середине можно уделить внимание прыжкам, не занимаясь на пальцах. Тогда после больших прыжков можно выполнить серии вращений на полупальцах. Исполнение коротких, острых *changements de pieds* в сочетании с большими, трамплинными *changements de pieds* в конце урока способствует развитию баллона. Вместо них может быть исполнена комбинация заносок на небольшом прыжке, которая развивает его лёгкость. Исполнение заносок в конце урока в быстром темпе в сочетании с *pas de bourrée* с переменной ног развивает умение концентрировать внимание в состоянии усталости на координации и исполнении движений, связанных с мелкой моторикой. На другом уроке можно поставить иную цель и выполнить 3–4 несложных комбинации *allegro* и больше времени и сил оставить на пальцевые упражнения.

После длительного перерыва в работе возникает необходимость постепенно подготовить опорно-двигательный аппарат к выполнению физически и координационно сложных движений, например, различных видов *fouetté*, практически всех больших прыжков, вращений. В этих случаях можно использовать принцип построения уроков на несколько дней, которого придерживался в педагогической практике знаменитый итальянский педагог Э. Чеккетти (1850–1928), воспитавший не одно поколение итальянских и русских виртуозов в конце XIX – начале XX века. Принцип

заключается в том, чтобы, придерживаясь определённого плана, с каждым днём подготавливать себя к исполнению более сложной формы того или иного прорабатываемого движения [7]. Составление подобного плана приучает к мысленному единомomentному охвату всего исполняемого материала нескольких уроков, то есть к обобщению. Это умение представить в сознании большой объём танцевального материала как бы целиком, от начала и до конца, помогает и при подготовке к исполнению масштабных партий: при формировании исполнительской интерпретации и обдумывании трактовки роли.

Выдающийся русский педагог Н. Г. Легат (1869–1937) руководствовался индивидуальным подходом к состоянию ученика и принципом построения урока на чередовании движений, выполняемых разными группами мышц [8]. Такой подход в самостоятельных занятиях требует от танцовщика полного понимания состояния своего телесного аппарата, которое изменяется каждый день, хорошего знания анатомии костно-мышечной системы, умения творчески мыслить формами классического танца.

Темп и метро-ритмическая организация самостоятельного урока целиком зависит от исполнителя, так как обычно нет возможности привлечь концертмейстера. Использование аудиозаписей в этом случае неэффективно: из-за выполнения артистом звукооператорских действий замедляется темп урока, к тому же часто возникает несоответствие звуковой информации с комбинациями, составленными исходя из самостоятельно определённых целей и задач данного занятия.

Контроль нагрузки осуществляется, исходя из общего самочувствия.

При самостоятельной работе письменно зафиксированный урок позволяет проанализировать предыдущие занятия и целенаправленно спланировать последующие, поставить учебные задачи, которые не связаны с исполняемым театральным репертуаром, но выполнение которых вносит разнообразие в ежедневную рутинную работу артиста балета, поддерживает профессиональные исполнительские навыки на должном уровне. Такой способ позволяет выявить достоинства и дефекты выстроенного урока и в дальнейшем исправить его недостатки, которые могут быть связаны с нелогичными построениями и переходами в комбинациях или с перегруженностью опорно-двигательного аппарата. Подробный анализ позволяет выяснить, на каком этапе происходит перегрузка.

Таким образом, при составлении самостоятельных уроков целесообразно использовать весь опыт, накопленный учебно-методической практикой мирового балета. Редко, когда урок, заданный педагогом, полностью подходит для танцовщика, так как со стороны довольно сложно «вжиться» во внутреннее физическое состояние другого человека. Индивидуальные занятия предоставляют артисту балета возможность самостоятельно выстроить систему занятий, наилучшим образом подходящую для своего опорно-двигательного аппарата. Важную роль в этом играют субъективные факторы, основанные на самоанализе внешних и внутренних состояний.

На артисте лежит ответственность перед самим собой за то, чтобы урок принёс пользу, и не случилось травмы. Исходя из практического опыта, можно заключить, что основной принцип индивидуального занятия — «не навреди самому себе». Во-первых,

такие занятия отнимают много физических и душевных сил, во-вторых, вся ответственность за безопасность подобного мероприятия лежит на самом исполнителе. Занятия должны приносить только пользу. Определённая свобода позволяет выстроить самостоятельный профессиональный урок так, чтобы он почти идеально подходил для конкретного исполнителя по целям, задачам, нагрузке, темпу и стилю, необходимому артисту для осознания чувства включённости в исполняемый репертуар в театре.

Ф. В. Лопухов в книге «Хореографические откровенности» посвятил главу индивидуальному подходу к аппарату танцовщика и назвал её «Отступление. О связках и мышцах». Пожалуй, он — один из немногих балетмейстеров, кто задумался о бережном отношении к основному инструменту артиста балета — его телу. Тенденция, наблюдаемая в хореографии конца XX — начала XXI века, основанная на постоянно развивающейся философии движения и выражается в максимальном использовании возможностей человеческого тела, в сочетании с безответственностью хореографов приводит к увеличению травматизма и значительному сокращению срока танцевальной карьеры артистов балета. На увеличение количества травм в балете Ф. В. Лопухов обратил внимание ещё в 1940-е годы, призывая «искать и ликвидировать причины катастрофы» [9, с. 166.]. К сожалению, до сих пор, несмотря на достижения медицины, исследования в области балетной и спортивной травмы, количество артистов балета, надолго или навсегда потерявших работоспособность, не уменьшается. Безусловно, причины могут быть самые разные. Но часть трагедий будет предупреждена, если танцовщики будут хорошо знать особенности своего строения, возможности и предела работоспособности своего телесного аппарата, требования, предъявляемые к артисту в современной балетной реальности, будут координироваться с резервами его организма. И здесь уже возникает вопрос выбора.

Предупредить травмы может также здоровый образ жизни и профилактика профессиональных заболеваний, возникающих на фоне возрастающих физических нагрузок. Перестройка опорно-двигательного аппарата, которая обусловлена возрастом и непрерывными изменениями в организме человека под воздействием нагрузок, приводит к тому, что со временем танцовщик вынужден кардинально изменить сформировавшиеся за много лет навыки и привычки своего существования в профессии: снизить объём, интенсивность выступлений, тренажа, пересмотреть режимы работы и отдыха, питания и так далее. Восстановление танцевальной формы после длительных перерывов требует индивидуального подхода. Каких способов и приёмов профилактики и восстановления придерживаться, решает также сам артист, обращаясь к научно-медицинскому опыту, профильным специалистам, научно-популярной медицинской литературе, печальному опыту своих коллег. Нужно заметить, что в болезненных состояниях (от лёгкого недомогания до серьёзной травмы) артист балета остаётся один на один с проблемной ситуацией, подчас неразрешимой и трагической. Только знание своего телесного аппарата, разумный подход к восстановлению работоспособности и выполнение научно обоснованных предписаний специалистов позволит артисту балета вернуться в профессию.

Итак, самостоятельная работа с основным инструментом артиста балета — телесным аппаратом — заключается в постоянном поддержании физической и танцевальной формы. Оно обеспечивается здоровым образом жизни, профилактикой профессиональных заболеваний, регулярными систематическими планомерными занятиями, выстроенными на основе достижений педагогической мысли мирового балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасов Н. И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1981.
2. Мессерер А. М. Уроки классического танца. — М.: Искусство, 1967.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. — 3-е изд., испр. и доп. — М.-Л.: Искусство, 1948.
4. Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. — 2-е изд. доп. — Л.: Искусство, 1981.
5. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. — 3-е изд., испр. — Л.: Искусство, 1986.
6. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах. — М.: Искусство, 1989.
7. Материалы лекции доцента, к. пед. н. П. А. Силкина по истории и теории педагогики балета. // СПб.: Академия Русского балета., 15.02.2010.
8. Материалы лекции доцента, к. пед. н. П. А. Силкина по истории и теории педагогики балета. // СПб.: Академия Русского балета., 01.03.2010.
9. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. — Л.: Искусство, 1972.

HARMONIA MUNDI

УДК 316.7

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова

ПОЗНАНИЕ ИСКУССТВА БАЛЕТА ЧЕРЕЗ ПРИНЦИПЫ СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА (Часть I)

Авторы предпринимают попытки осмысления балетного искусства с точки зрения принципов системно-синергетического подхода, который сегодня вызывает все больший научный интерес. В статье находят свое отражение одна из классификаций в исследовании балетного искусства: как детерминированная система на основе принципов холизма, обратной связи, интеллектуализация, преемственности. Приводятся примеры отражения в балетном театре признаков эпохи, то есть балет в данном случае становится неммым современником своего времени.

Ключевые слова. Балет, саморазвивающаяся система, системно-синергетический подход, артист балета, социокультурная среда, холизм, обратная связь, общество, театр, интеллектуализация.

I. V. Vaslyev, M. Yu. Gendova

KNOWLEDGE OF THE ART OF BALLET THROUGH THE PRINCIPLES OF THE SYSTEM-SYNERGETIC APPROACH (Part I)

The authors attempt comprehension of the art of ballet from the point of view of principles of systematic-synergistic approach, which now gets more and more scientific interest. The article presents one of types of classifications in the research of ballet art: as deterministic system based on the principles of holism, feedback, intellectualization, continuity. The authors emphasize the fact that ballet is complex a self-developing system. The article includes examples of reflection in ballet theater as the signs of the epoch: ballet in this case becomes silent contemporary of your time.

Keywords. Ballet, system-synergetic approach, artist of ballet, socio-cultural environment, holism, feedback, society, theatre, psychology, self-developing system, intellectual.

Неотъемлемой частью отечественного и общемирового культурного наследия является Русский балет и его балетная школа. Сегодня этот уникальный пласт Русской культуры всесторонне изучается. Большой интерес для анализа представляет синергетический подход, родоначальником которого считается немецкий физик Г. Хакен. Автором самого термина «синергетика» является дизайнер, архитектор и изобретатель Р. Б. Фуллер. В России концептуализацией синергетики занимался

академик Н. Н. Моисеев, автор идеи эволюционизма и коэволюционизма человека и природы. Кроме того, фундаментальные исследования в этой области принадлежат Ю. М. Лотману, М. М. Бахтину. Так, последний подчеркивал: феномен культуры есть диалог, пронизывающий все наше самосознание, становясь отражением и воплощением нашего бытия. Искусство и культура — некая «форма самодетерминации индивида в горизонте личности, сознания, мышления» [1, с. 289].

Современные исследователи отмечают, что этот метод можно считать универсальным, поскольку он позволяет познать сложную систему любой природы и предположить перспективу ее развития [2]. Большой вклад в разработку данного научного подхода внес бельгийский физик и химик российского происхождения И. Р. Пригожин. Для него значимым стало осознание наличия альтернативных путей развития сложной системы в контексте понимания необратимости времени и философии нестабильности, то есть наличие у объекта вариативности и случайности саморазвития в рамках социокультурного поля, а не строгой заданности, ограниченности вектора развития в среде [3]. Отсюда следует, что синергетический подход является междисциплинарным. Внутри него лежит принцип взаимодополняемости различных методов, способствующий качественному и всестороннему изучению объекта. Именно творчество, как следствие совокупной интегрированности, отличает синергетический подход от других, основанных на узких рамках одного или двух принципов. Безусловно, такой подход позволяет получить более обширное и объективное представление об изучаемой области. С подобной точки зрения, балетное искусство представляется наиболее интересным продуктом сотворчества большого количества личностей, а также объектом исторического процесса: немым современником, отобразившем в себе черты своего времени и духовно-ценностные ориентиры, которыми жило общество.

При таком подходе балетное искусство можно рассматривать с искусствоведческих позиций, как объективное общемировое культурное наследие. С другой стороны, синергетические принципы исследования позволяют изучить балетное искусство изнутри, воспринимая балет как внутреннюю среду профессионального и личностного становления артиста балета. Тогда воздействие одной и той же социокультурной среды на каждого воспитанника будет сугубо индивидуально, а, следовательно, балетное искусство в данном контексте будет рассматриваться с позиций субъективности.

Более того, применение системно-синергетического подхода во внутренних исследованиях особенно важно для самих обучающихся искусству балета, поскольку они не просто пассивно насыщаются духовной атмосферой внутри профессионального сообщества, но и активно познают, вступают в споры, учатся формировать свой цельный взгляд на искусство и профессию. Обучающиеся усваивают не только «как» исполнять, но и «почему, зачем» так исполнять. Это предположение указывает на присутствие в балетном искусстве диалектического подхода: когда изучаемый предмет рассматривается не сам по себе, а в контексте его развития и взаимодействия с окружающей действительностью.

Известно, что любой объект социальной природы испытывает постоянное воздействие внешнего социокультурного поля, и сам воздействует на общество. В балетном

театре, как частном проявлении объекта социально-культурной природы, реализуются два важных принципа синергетики: обратной связи и интеллектуализации. Свое отражение они находят уже на этапе обучения будущих артистов балета. Согласно работе В. Г. Зыбкина и О.-Л. Монд «Акмеология исполнительского художественного творчества» следует, что сами творческие предпочтения учебного заведения способны воздействовать на «направленность личности артиста» [4, с. 152], вплоть до выбора будущего места работы: репертуарный театр или камерная труппа.

Реализация принципа интеллектуализации в стенах учебных заведений обусловлена стремлением воспитать будущего артиста балета как конкурентноспособную личность. Для этого большое внимание, кроме специальных дисциплин, уделяется разнообразным предметам философско-эстетического спектра. Сегодня в учебных планах появляются новые дисциплины: системный анализ, социология, психология, — способствующие развитию у учащихся логических операций, саморазвитию и рефлексии. Эти навыки пригодятся не только в профессии, но и в повседневной жизни. Эта многогранность призвана преодолеть зашоренность артиста балета. К сожалению, однобокость мышления и жизненная беспомощность часто встречаются среди обучающихся монопрофильных учебных заведений (музыкальные, балетные, реставрационные профессиональные школы).

Авторы предполагают, что корни проблемы лежат в исторически сложившейся ситуации: приоритетной необходимости безупречного овладения техникой профессии, как фундамента для дальнейшего роста. Вначале приобретает навык и умение, а потом уже ведется познание и осмысление.

Следует отметить, что сама по себе проблема не нова: на ограниченность мировоззрения впервые обратили внимание еще в прошлом столетии Ф. В. Лопухов¹ и И. И. Соллертинский². Ф. В. Лопухов в книге «Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера» указал на «замкнутость и узость круга балетных интересов. Равнодушие к происходящему вокруг, мелочный эгоизм и замкнутость в пределах своего ремесла» [5, с. 92]. Спустя время появилась книга И. И. Соллертинского «Статьи о балете», где в статье «О балетной школе» автор подчеркнул, что истоки плачевного положения надо искать в балетной школе, и там же необходимо находить пути решения [6]. Ведь школа — это место, где идет интенсивное формирование личности, когда внутренний мир ее еще пластичен и готов наполняться информацией для размышления. С точки зрения психологии и физиологии (труд Л. С. Выгодского о зонах ближайшего и актуального развития) это один из самых сенситивных периодов в жизни человека, где нет места штампам, когда есть потребность проявлять фантазию и не ставить выгоду на первый план.

Учитывая данную проблематику и попытку найти ее решение, сегодня к балету необходимо применять многопрофильный подход: исторический, философско-эстетический, искусствоведческий, аксиологический аспекты. И тут ведущим становится принцип интеллектуализации, формирующий балетный тип мышления. Его ключевой

¹ Теоретик балета и организатор балетмейстерских курсов (1937 год) при Ленинградском хореографическом училище.

² Крупнейший театровед, преподававший в Ленинградском хореографическом училище цикл искусствоведческих дисциплин.

особенностью становится ярко выраженная наблюдательность, когда развивается своеобразная зрительная цепкость, внимание к деталям. Это также умение осмыслить найденное, воплотив потом на сцене свои размышления языком классического танца. Для балетного типа мышления важно такое свойство как ассоциативность, когда артист научается умению соотносить и применять знания из сопредельных видов искусств (живопись, театр, литература, история костюма) в балетном искусстве.

Фактически, язык балетного искусства зависит от того, насколько осознанность мысли и эмоции соединяется с физическим инструментом танцовщика, насколько разнообразна палитра самого «инструмента». И, в данном случае, сознательный контроль тела артиста, его пластическая одухотворенность выступают неким сотворцом духовного в человеке. Ни в одной другой профессии нет подобного слияния и единства инструмента и носителя творчества. К примеру, музыкант выражает свои индивидуальные размышления и эмоциональный потенциал посредством игры на музыкальном инструменте. Инструмент и навыки игры — это средства для выражения творчества, а вот творцом становится сама личность как самостоятельная единица.

Чтобы быть творчески интересным, необходима внутренняя цельность личности, ее интеллектуальная насыщенность и эмоциональная отзывчивость. А. Я. Ваганова, первый профессор хореографии, отмечала: «Кругом жизнь, все растет, все движется вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством» [7, с. 9]. Пожалуй, сегодня ее слова звучат наиболее актуально. Они отражают особенности становления личности в недрах культуры и общества.

Именно этот процесс способствует созданию условий для формирования психологически и эстетически самобытного мастера своего искусства, не только владеющего ремеслом, но и обладающего индивидуальным творческим почерком, в основе которого лежит привлекательность артиста как собеседника и художника.

Такие примеры сейчас найти трудно, так как на сцене в образах балетных фей и принцесс отображаются реальные духовные тенденции дня. К сожалению, среди них сегодня превалирует пустота и непонимание «что есть театр», в чем его сущностная роль, отнюдь не сводимая к исключительно развлекательной сфере. Как правило, сегодня все танцуется безупречно, но безучастно, танцовщики похожи на роботов с отлаженной программой. Печально, но исключения редки, как редка и личность на сцене.

Следующий аспект — это принцип обратной связи и преемственности. Обучение, образование и воспитание артиста балета — сложный социокультурный процесс, осуществляемый культурной элитой общества. Он представляет собой многоступенчатую систему, чутко реагирующую на внешние изменения в обществе и искусстве. Именно этот факт позволяет назвать балетное искусство и систему воспитания артиста открытой социокультурной средой. Любая открытая система находится в постоянном диалоге с внешним миром, так проявляется наличие принципа обратной связи. Балет не находится в изоляции от жизни, хотя бы потому, что является творческим продуктом группы профессионалов, а значит, уже осуществляет обмен информацией.

К примеру, на появление в репертуаре современной хореографии школы откликнулись внедрением в учебный процесс танца модерн, проведением мастер-классов

с носителями стиля. Обусловлено это и получением навыка работы других мышц, иного ощущения себя в пространстве и, как следствие, возможностью знакомства с новым взглядом на повседневные моменты. Через телесные ощущения мышление получает дополнительное поле для развития и самопознания, предоставляя возможность посмотреть на многое с другого ракурса: увидеть привычное не «замыленным» взглядом.

Самым значимым законом балетного искусства становится преемственность, когда существует непрерывная связь поколений, одинаково важная и в воспитании подрастающего поколения, и в сохранении классического репертуара от каких-либо искажений и веяний моды. Выдающийся мастер балетного искусства Асаф Мессерер метко подметил важность принципа преемственности в балете, поскольку это искусство передается только при живом контакте глаз, ног, рук, мыслей: «Педагог передает свои знания через показ и рассказ. Балетный театр как никакой другой требует преемственности» [8, с. 55].

Особую многовариантность преемственность приобретает в балетной педагогике. Обусловлено это тем, что внутренняя жизнь в стенах учебного заведения с первых дней обучения — многослойная среда, которую будущий артист начинает принимать как ценность, постигать специфику ее жизни. Внутренняя духовная и рабочая атмосфера школы впитывается ребенком на ежедневных уроках, где вырабатывается единая манера исполнения характера и ритма движений экзерсиса. Также незаметное погружение в балетную среду ведет к пониманию принадлежности к Русской культуре, к Петербургской школе балета, признанной балетным эталоном мира. В своей книге «Танец. Мысль. Время» Асаф Мессерер еще в середине прошлого столетия подчеркнул, что «хореографическое училище на улице Зодчего Росси — подлинная Академия классического танца. Оценивая достоинства двух балетных школ, я при всем столичном патриотизме отдал должное Петербуржцам. Чувствовалось, что на улице Зодчего Росси дорожат духом преемственности, чистотой традиций, теми педагогами, чья память вобрала в себя огромный свод знаний, добытых жизнью в искусстве — все это бережно передавалось здесь из поколения в поколение» [8, с. 108].

На становление растущего артиста балета большое влияние оказывает референтная группа — профессиональное сообщество. Трансляторами ценностно-профессионального опыта знаний и деятельности в рамках системного подхода становятся педагоги, непосредственно взаимодействующие с обучающимися. Для педагога важно понимать, что ежедневное общение в балетном зале не может сводиться исключительно к отработке механики движений. Педагог на протяжении длительного периода становится, в большинстве случаев, единственным взрослым, который проводит с учащимися много времени.

Своим внешним видом, манерой общения, а также принципами ведения урока по специальности, педагог оказывает непосредственное и опосредованное воздействие на ученика. Своими советами, предложениями обратить внимание на тот или иной балет, книгу педагога формируют кругозор, эстетический вкус и эмоциональную чуткость растущей личности. В мемуарах артистов можно найти слова благодарности своим педагогам-наставникам.

Так, в книге «А. Горский» театровед Ю. Бахрушин поместил следующие рассуждения балетмейстера: «В младшем классе учился у П. К. Карсавина. Он должен был

привить правильные навыки пришедшим впервые в школу ученикам, чтобы впоследствии на этом фундаменте можно было совершенствовать их танцевальную технику. Не ограничиваясь преподаванием танца, он вел с учащимися беседы об искусстве. Дома Карсавин рисовал национальные костюмы, чтобы показать их в школе своим воспитанникам, которые участвовали в характерных танцах» [9, с. 6].

В этой же книге приведены воспоминания и о другом педагоге Петербургской школы — Н. И. Волкове, который «являлся на урок минута в минуту. Был он человек очень начитанный, говоривший по-французски и интересовавшийся буквально всем. Любил по окончании репетиции беседовать с воспитанниками, в большинстве случаев, конечно, о театре. Подготавливая учащихся к спектаклю, Волков, предварительно, рассказывал им все, что знал о произведении, знакомил с бытом, нравами, обычаями эпохи, в которую происходило действие, советовал прочитать ту или иную книгу» [9, с. 7–8]. Среди учеников Н. И. Волкова был один из основоположников характерного класса в стенах балетного училища А. В. Ширяев.

Существенную роль в созидании духовного играют расположенные в коридорах Академии фотографии выпускных классов, отдельных сцен из балетов, а так же схваченные моменты актерской работы блистательных мастеров, бывших выпускников Академии. Эта фотолетопись на интуитивном уровне настраивает на осознание быстротечности времени и его преемственной связи с днем сегодняшним через вчерашних выпускников, сегодня уже опытных педагогов, передающих бережно хранимые традиции и возвращающих в своих учениках исполнительский почерк школы. Кроме того, фотографии артистов способны формировать у подрастающей смены вкус, чувство позы, заключенной в ее элегантности и сдержанной немногословности. Параллельно фотоматериал воспитывает наблюдательность, побуждает к развитию зачатков артистизма и стремлению донести до зрителя с помощью минимума движения множество мыслей и эмоций.

Примером обратной связи в системе «театр-общество» может стать удивительная по своей парадоксальности эпоха 1920–30-х годов: идейные балеты рождаются в ответ на требования времени. Спектакли, в первом приближении, довольно плакатно-поверхностные. Однако, в глубине себя, они еще активнее вскрывают тему нравственности, ценности личности, ее права на свое мнение, несмотря на абсурдность навязанных внешних рамок и примитивное понимание сложного «вопроса Маяковского»: что есть хорошо, а что действительно плохо. В 1920–30-е годы неприкрыто и активно навязывалась тенденция забыть дворцовое прошлое балета. Желание сделать его приближенным к народу способствовало появлению спектаклей на революционные темы («Красный вихрь», 1924 год), героические сюжеты («Красный мак», 1927 год; «Лауренсия», 1939 год), что, в принципе, не было новинкой. Патриотические спектакли известны в балетной истории со времен И. Вальберха. Балетный театр откликнулся на события войны 1812 года постановкой «Любовь к отечеству» (появилась спустя пару дней после Бородинского сражения), в дальнейшем тенденция патриотических балетов, согласно данным «Истории русского балета» Ю. Бахрушина, продержалась до 1814 года. Возвращаясь к периоду 1920–1930 годов, следует отметить, что успехом пользовались балеты на литературные сюжеты («Бахчисарайский фонтан», 1934 год; «Кавказский пленник», 1936 год); а также спектаклей о жизни

пролетариата: рабочих и колхозников («Болт», 1931 год; «Светлый ручей», 1935 год).

Общим становилась максимальная реалистичность происходящего, герои были максимально приближены к зрителю и во временном, и в бытовом плане: это были такие же обычные люди, не короли, не принцессы и не греческие богини. Силами романтического искусства, причем, авторы подчеркивают, силами балета — искусства индивидуальностей, власть формировала культ коллектива и единообразия, где мог быть лишь обобщенный образ труженика-ударника производства. Это парадоксально.

Еще более колоссальные изменения претерпевает образ женщины: у М. Петипа — неземное существо или царская особа, пленявшая грацией и женственностью, в советском балете образ женщины приобретает черты обычности и реалистичности. Более того, она наделяется исконно мужскими качествами: смелость, отвага, некое бунтарство, способность повести за собой. Из женского танца исчезает нега и беззащитность: новому времени нужны рабочие, а не дамы («Болт», отчасти тема бунтарства и революционности раскрывается в «Пламени Парижа» и «Лауренсии»). И тут есть над чем размышлять.

Интересно проявляется в балете ключевой принцип синергетики — принцип холизма. С точки зрения науки принцип холизма (с греческого целый, цельный) — способность некой суммы чего-либо одинакового, в своем сочетании, усиливать в несколько раз восприятие, а не останавливаться на принципе простого сложения. Если рассматривать балет с точки зрения искусствоведческого анализа, то можно предположить, что интуитивно этот принцип усиления зрительно-эмоционального воздействия в своих балетмейстерских работах использовал балетмейстер М. Петипа, вкладывая в него смысловой подтекст. Примером становится знаменитый танцевальный монолог виллис в балете «Жизель». Кордебалет, ряды движущихся навстречу друг друга танцовщиц, во все нарастающей чередой повторяющихся движений *I arabesque en plié*, всегда идет под аплодисменты зрительного зала — внешней ответной эмоциональной реакции на эмоциональный посыл, льющийся со сцены. В исследованиях Ю. Слонимского «Жизель» (1926, 1969 годы), можно отыскать мысли самого либреттиста балетного шедевра Т. Готье о внутренней сущности героинь: «виллисы, подобно эльфам, пляшут при свете месяца (поклоняются луне, всегда связанной в поверьях с мистикой — прим. авт.), лица, хотя и бледны, как снег, юны и прекрасны; они смеются так жутко и так весело, так кощунственно-очаровательно, они кивают так сладострастно-таинственно, так заманчиво; путник не в силах устоять против этих мертвых вакханок» [10, с. 11]. Акцент «мертвые вакханки» заключает в себе понимание образа. С точки зрения музыкально-танцевального исполнения и зрительского восприятия присутствует эффект диссонанса. В данном фрагменте виллисы, будучи воздушными существами, исполняют акцент в пол: смысл действия кроется в попытке втоптать в почву путников, отомстив за нерастрченную юность. Если танцовщица по какой-либо причине выбивается из общего ритма, она мгновенно выпадает из рисунка танца, чем подчеркивает хрупкость динамического равновесия гармонической системы — балетного спектакля.

Таким образом, к балету, как проявлению творчества и части духовной культуры, можно применять исключительно качественную оценку, а не количественную, что

также доказывает родство балета синергетической системе. А также позволяет наглядно увидеть фундаментальный закон Г. Гегеля: перехода количества в качество.

Итак, в данной статье авторы предприняли попытку осмысления балетного искусства в рамках принципов системно-синергетического подхода, до сегодняшнего дня к этому искусству редко применяемого. Однако, предоставляющего множество вариантов для познания этой особой области духовно-практической сферы деятельности человека. Среди рассмотренных принципов были: интеллектуальность, преемственность, обратная связь и холизм. На основании полученных научных выкладок особо подчеркивается, что балет — сложноустроенная нелинейная саморазвивающаяся система, необратимая в своем развитии во времени и активно взаимодействующая с внешней средой. При подобном синергетическом подходе балет, являясь частью искусства, запечатлевает для социума эмоциональный опыт восприятия, накопленный в череде поколений и, тем самым, ценностно-ориентированный на само общество. Фактически, балет для каждой личности, как отмечала исследователь Н. С. Каргопольцева, становится «инструментом фиксации индивидуального опыта эстетического восприятия и переживания взаимоотношений с окружающим миром» [11, с. 143]. Синергетика позволяет изучить балет по горизонтали: погружившись в особенности внутренней жизни балетного учебного заведения, ее структурно-функциональных особенностей, скрытых от внешних взоров, выявив специфику образовательно-воспитательного процесса Русской балетной традиции. И по вертикали — через принципы исторической памяти, синтетичности, флуктуаций, акмеологии, катеологии и аттракции. При таком ракурсе исследования (вторая часть данной статьи) балетное искусство будет изучаться с точки зрения объекта общемирового культурного наследия, отражающего тенденции искусства в исторической ретроспективе и возможных горизонтах развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Художественная литература, 1979.
2. Васильев И. В. Социализация и культура. Проблемы методологии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — СПб, 2012. — № 28 (2).
3. Пригожин И. Философия нестабильности. // Вопросы философии. — 1991. — № 6.
4. Зазыкин В. Г., Монд О.-Л. Акмеология исполнительского художественного творчества. — М.: НО ИЦ Московведение, 2011.
5. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера. — М.: Искусство, 1966.
6. Соллертинский И. И. Статьи о балете. — Л.: Музыка, 1973.
7. Ваганова А. Я. Основы классического танца. — СПб.: Издательство «Лань», издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2000.
8. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. — М.: Искусство, 1979.
9. Бахрушин Ю. А. А. Горский. — М.-Л.: Искусство, 1946.
10. Слонимский Ю. Жизель. — Л.: Academia, 1926.
11. Каргопольцева Н. С. Сущность системного подхода. // II научно-исследовательская заочная студенческая конференция. — СПб.: Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой, 2009.

УДК 793.3

И. А. Пушкина

«КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ ЕСТЬ ЗАМОК КРАСОТЫ...»

Статья посвящена актуальным вопросам сохранения традиций подготовки танцовщиков для исполнения академического репертуара и хореографии, сочиненной на основе классического танца. Даны примеры из истории театрального благородного танца, его сохранения, развития и преподавания. Отмечены основные проблемы появившегося в последнее время подхода к преподаванию классического танца наравне с другими стилями. Поставлен вопрос о необходимости сохранения русской школы классического балета.

Ключевые слова. Классический балет, благородный танец, европейские традиции, современные требования к артистам балета.

I. A. Pushkina

“THE CLASSICAL BALLET, LET’S SAY, IS BEAUTY’S KEEP...”

This article is devoted to the preservation of the traditions of preparing classical dancers for academic performance repertoire and choreography, set on the basis of classical dance. Author provides examples from the history of a theatrical noble dance covering its preservation, development and teaching. It also marks the main problems of new style of teaching when classical dance is taught together with other styles of dance. The article brings up the question of preservation of Russian classical ballet school.

Key words. Classical ballet, dance noble, European tradition, modern requirements for ballet dancers.

Понятие «классический» означает образцовый, проверенный временем. С античных времен им пользовались для обозначения наиболее соразмерных, гармоничных, красивых и в итоге совершенных в представлении той или иной эпохи вещей и искусств.

Классический балет — это определенное театрально-музыкальное искусство и, прежде всего, это самое трудное из современных многочисленных танцевальных направлений. Классический танцовщик проходит долгий путь обучения и совершенствования в этом виде танца, и дело не в освоении сложных трюков, а в приобретении той особой формы исполнения, которая получила определение «образцовая». Такой танец еще в XVII веке называли высоким и серьезным.

Одним из первых, кто побеспокоился о чистоте и правильности благородных танцев, был Людовик XIV. Он создал в 1661 году Академию танца, главной целью которой провозглашалось охранение высокого искусства от трюкачества мастеров низового театра, сохранение сдержанности, строгости и ясности танца, а также фиксация новых движений.

Искусство сценического танца прекрасно в своем выверенном совершенстве, но требует известной самоотдачи, долговременной и тщательной подготовки под руко-

водством опытных преподавателей, которые, что естественно, в прошлом были артистами. Именно они должны научить воспитанников исполнять движения в рамках требований правил методики, преподать им особый стиль и исполнительские традиции классической школы. Все перечисленное является основополагающим в воспитании классического танцовщика на протяжении всего обучения.

Без ежедневного труда, усилий и даже ретивого фанатизма преподавателей и самих учащихся не достичь хороших результатов. Ещё в начале XIX века К. Блазис писал: «Самое важное в искусстве танца — постоянная практика» [2, с. 98]. А Ш. Дидло, в периоды работы в России, как педагог был неукротим, настойчив и жесток. Благодаря его целенаправленным усилиям русская школа уже в первой трети XIX века приобрела свой особый стиль, мягкий, сдержанный, благородный. Танцы русских танцовщиц Е. Колосовой, М. Даниловой, А. Истоминой, Е. Телешовой были легки, закончены и умелы.

Такие мастера и поэты танца не рождаются сами по себе или по надобности, профессиональные педагоги должны направлять в нужное русло учеников, понуждать их, заставлять и требовать неукоснительного выполнения всех поставленных задач. Так было с самого начала существования профессиональной танцевальной школы.

А если говорить о современных методах понуждения, то это: и терпеливое объяснение, и меткое, иногда задевающее самолюбие сравнение, и, не побоимся сказать, окрик (так как сегодня даже на специальных дисциплинах некоторые учащиеся не слышат ни с первого, ни с третьего раза...). Давно известно, что без преодоления себя побед не бывает, совершенства не достичь! Те методы, которые мы перечислили, — самые гуманные, потому что в истории нашего балета есть примеры гораздо более жестокие и действенные.

М. Борисоглебский в «Материалах по истории русского балета» писал: «Нашим молодым танцовщикам и танцовщицам потом и кровью доставалось плясовое искусство. Дидло, всегда вооруженный пристрашным арапником, посредством его давал им уроки» (арапник — это длинный охотничий кнут, используемый в цирке при работе с крупными хищными животными) [3, с. 55]. По воспоминаниям А. Панаевой, «дети, возвращаясь из классов, всегда имели синяки на руках и ногах». После неудовлетворительных танцев на сцене Ш. Дидло набрасывался на детей за кулисами, «как коршун, кого схватит за волосы и тербит, кого за ухо, если кто увертывался от него, то давал ногой пинки, так что девочка или мальчик отлетали далеко» [3, с. 55, 56]. И еще одно краткое свидетельство ученика Театральной школы начала XIX века П. Каратыгина: «Мы, новички, встали в сторонке, и Дидло начал свой обычный класс. Тут я увидел на опыте, как он был *легок* на ногу и как сильно *тяжел* на руку. В ком больше находил он способностей, на того больше обращал внимания и щедрее наделял знаком своего расположения. Синяки часто служили знаком отличия будущих танцоров. Малейшая неловкость или непонятливость сопровождалась тычком, пинком или пощечиной» [3, с. 56].

В XVIII и XIX веках то были обычные и приемлемые способы обучения, только так достигалось совершенство на балетной сцене, то есть непосредственно в «замке красоты». Заметим, что с такими методами преподавания в наше время Дидло не продержался бы в школе и трех дней.

По определению одного безымянного московского обозревателя наши танцовщицы во второй половине XIX века имели «грацию, сдержанность, отчетливость, достоинство, умеренность, одним словом, строгую художественную классическую школу» [4, с. 7]. И здесь уместно напомнить, какие специальные театральные дисциплины преподавались будущим исполнителям балетов, чтобы они имели на сцене все вышеперечисленное. По М. Борисоглебскому, танцовщиков обучали бальному танцеванию и танцеванию сценическому, музыке на фортепиано или скрипке, фехтованию и мимике, в начальных классах учили правильному чтению стихов и прозы, а далее, в старших, театральной декламации (1829 год). В 1863 году в уставе прописано еще больше предметов для воспитанников балетного отделения, а именно: «танцы балетные, характерные и бальные, мимика, фехтование, частная постановка на театре училища небольших балетов для большего развития в учащих надлежащего понятия о хореографическом искусстве» [3, с. 332]. Для того времени этого было предостаточно.

После революции, в 1920-е годы, вводились новые предметы, такие как акробатика, физкультура, элементы спортивной гимнастики, потому что на балетной сцене в этот период шли активные поиски хореографического языка более соответствующего новой «светлой эпохе». Но, тем не менее, преподаватели школы и балетмейстеры театров держали марку и не допускали откровенного безвкусыя на бывших императорских академических сценах, а если появлялось что-либо подобное, то оно достаточно быстро уходило в небытие. По поводу введенных новых предметов скажем, что они также ушли из программной сетки училища через несколько лет, только фехтование оставалось у мальчиков до начала 1970-х годов.

Возвратимся к высказыванию безымянного московского обозревателя, дающего определение образцового танца, как он понимался русским зрителем и ценителем балета середины XIX века (мы привели лишь вторую половину текста). В первой части автор клеймил исполнительские особенности иностранных гастролерш, представительниц итальянской школы. Он замечал, что «размашистость, сила, фокусничество, проворство и даже ломанье начали кое-где проявляться в современных танцах...» [3, с. 7], а также беспокоился, что некоторые наши танцовщицы перенимают такую низкую манеру танцев.

Эти строки написаны в сложный для западно-европейского балетного театра период 1860-х–70-х годов, когда с европейских сцен уже исчезли лучшие образцы периода романтизма — балеты Ф. Тальони и Ж. Перро, а на смену им пришли сперва танцевально-изобретательные, но мало содержательные балеты А. Сен-Леона, а затем монументальные балеты-феерии на современные темы итальянцев Л. Манцотти, А. Коппини, Дж. Пратези. В них от кордебалета не требовалось владения благородным и строгим стилем танца, а прима-балерины приглашались для демонстрации технических сложностей, а точнее трюков. Европейский зритель отвернулся от прежних спектаклей на сюжеты серьезных литературных произведений, поэтических новелл и легенд. Его уже увлекало не высокое хореографическое искусство, а сложные сценические эффекты, пышность и многообразие декораций, пустые и подчас примитивные танцевальные дивертисменты с элементами из циркового арсенала и нарождающихся варьете.

В итоге европейские артисты и балетмейстеры к концу XIX века перестали ценить «высокое искусство» и стремиться к созданию таких выразительных образов, где танец и мастерская актерская игра приближали бы танцовщиков к артистам, достойным поэтических восторгов.

До начала XX века европейский балетный театр находился в кризисном положении. «Русские сезоны» С. Дягилева заново открыли серьезное и благородное искусство театрального танца для зрителей Парижа и всего просвещенного мира. Спектакли, невиданные ранее и просто забытые европейским балетным театром, поражали высочайшим художественным уровнем. Русские танцовщики, артисты, балетмейстеры оказались в центре внимания, их имена до сих пор известны. В основном это выпускники Петербургской Театральной школы: М. Фокин и А. Павлова, В. Нижинский и Т. Карсавина, А. Больм и Б. Нижинская, Дж. Баланчин и А. Данилова, Г. Розай...

К балету снова были обращены взоры деятелей культуры и искусства, политиков и высшего общества, а также амбициозных родителей, желающих видеть своих детей среди этой плеяды звезд. Танцовщики с русскими фамилиями становятся востребованными и желанными на любой европейской сцене, а также в качестве преподавателей и репетиторов. Возникает огромное число частных студий классического танца. Балеты «Спящая красавица», «Лебединое озеро», возвращенная в Европу «Жизель», постановки М. Фокина, Б. Нижинской, а также спектакли новых балетмейстеров требовали множество хорошо подготовленных исполнителей. На волне невероятной популярности русского балета танцевальное искусство Европы и Америки начинает активно развиваться во всевозможных направлениях: достаточно назвать имена А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Лабана, Р. Сен-Денис и других. На новую ступень техники поднимается эстрадный танец на концертных площадках, многочисленных варьете, танцевально-цирковых труппах.

В XX веке на Западе одновременно с классическим танцем продолжали успешно развиваться практически все открытые во второй половине XIX века направления танца. Балетмейстеры стали невероятно усложнять хореографический текст слиянием классики с модерном, с гимнастическими и, отчасти, цирковыми трюками, с элементами модных бытовых и молодежных танцев. А это привело к повышению требований к исполнителям новейших пластических фантазий.

Танцовщик должен быть готов к работе над разным материалом: быстро запоминать, чувствовать специфику предлагаемой хореографии. Таким образом, возникают новые требования к подготовке артистов балета. И некоторые зарубежные балетные школы, стараясь идти в ногу со временем, начинают одновременно обучать детей сразу нескольким танцевальным направлениям. А в результате страдает главное — классический танец. Он, действительно, один из самых трудных видов пластических искусств, и как оказалось на практике, самый уязвимый. Не может школа готовить хороших артистов балета и по совместительству мастеров джаз-танца, степистов, акробатов... Страдает исполнение классики: исчезает чувство образцовой, гармоничной позы. Они (позы) становятся угловатыми, приземистыми, просто некрасивыми; движения — резкими. Различие между подготовительными и основными движениями стирается, проходящие элементы в комбинации становятся аффектированными.

Давно замечено, что танцовщик, обученный классическому танцу, облагораживает своим исполнением другие танцевальные стили, они приобретают размах и широту, становятся монументальнее, пластичнее, сценичнее. Если мы хотим сохранить существующий уникальный академический репертуар, нужно культивировать и бережно сохранять правила старой школы, не допускать в обучение предметы, в основе которых заложены требования чуждые классике, а если необходимость в них действительно велика, то обучать им в последние год или, максимум, два года, когда воспитанники уже имеют хорошую классическую основу.

Еще раз отметим, что классическая база дает возможность полнее раскрываться в современной хореографии. Но обучение «всему» притупляет вкус, а затем может и вовсе лишить молодого танцовщика понимания границ какого-либо танцевального жанра, и особенно это будет видно на классике.

Русскую школу могут обвинять в консерватизме и нежелании давать танцовщикам широкое профессиональное образование. Но выпускники именно нашей школы заметны в любой группе своей выучкой и особым «произнесением» хореографического текста. Не размениваясь на модные направления, только так мы сохраним тот «замок красоты», о котором писал И. Бродский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец. — М.: Искусство, 1987.
2. Сборник. Классики хореографии. — М.-Л.: Искусство, 1937.
3. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. — Л. 1938. — Т. 1.
4. Базарова Н. А., Мей В. П. Азбука классического танца. — Л.-М.: Искусство, 1964.

УДК 792.8

О. А. Кузнецова

«ВЕЧЕР ТАНЦЕВ XVIII ВЕКА»

ТАМАРЫ ПЛАТОНОВНЫ КАРСАВИНОЙ

Статья посвящена одному из важных эпизодов в культурной жизни столицы — вечеру танцев Т. П. Карсавиной в кабаре «Бродячая собака» 28 марта 1914 года. В ней на основе многочисленных мемуарных свидетельств воссоздается картина этого выступления, а также панорама литературного быта петербургского артистического кабаре «Бродячая собака». Именно здесь была предпринята попытка соединить представителей из разных культурных сфер под одной крышей. Особое внимание уделяется анализу стихотворений, собранных вместе с рисунками, картинами и музыкальными произведениями в сборнике, подаренном Карсавиной в этот вечер. Среди участников сборника — А. Ахматова, Н. Гумилев, М. Кузмин, Г. Иванов, П. Потемкин, М. Лозинский, В. Серов, С. Судейкин, С. Сорин, Л. Кайнер.

Ключевые слова. Балет, литературно-артистическое кабаре, акмеисты, стилизация, литературный быт.

О. А. Kuznesova

“EVENING OF 18th CENTURY DANCES“

BY TAMARA PLATONOVNA KARSAVINA

This article is devoted to the one of the most important events in the cultural life of St. Petersburg. It was Karsavina's dance evening in “Brodiachaja Sobaka” cabare held on March 28th, 1914. The article is based on the memoirs of the participants and on the poems dedicated to Karsavina.

Key words. Ballet, literary-artistical cabare, akmeists, stylization, literary evening

В новогоднюю ночь 1 января 1912 года в Санкт-Петербурге Тамара Платоновна Карсавина вместе с другими артистами Мариинского театра: М. М. Фокиным, Е. В. Лопуховой, А. А. Орловым и Б. Г. Романовым была приглашена на открытие литературно-артистического кабаре «Бродячая собака», организованного актером и режиссером Борисом Прониным в подвале дома Жакоба (Михайловская площадь, 5). Карсавина в своих мемуарах так описала публику, собиравшуюся в артистическом подвале: «Артисты, имевшие постоянную работу и устоявшиеся привычки, „филистеры“ нашей касты, посещали, но не слишком часто, „Бродячую собаку“. Актеры же, перебивавшиеся случайными заработками, музыканты, которых в будущем ждала слава, поэты и их музы, а также некоторые эстеты собирались там каждый вечер» [1, с. 273]. Звезда дягилевской антрепризы вспоминала, как однажды ее «подняли вместе с креслом и ...приветствовали аплодисментами. Этот ритуал давал ... право свободного входа в погребок» [1, с. 274]. Мемуаристка подчеркивала, что «устраиваемые здесь представления носили в основном импровизационный характер. Актер, которого встречали аплодисментами, выходил вперед и демонстрировал,

что душа пожелает, если вообще был в настроении что-либо показать. Поэты, всегда сговорчивые, декламировали свои новые стихи. Иногда сцена пустовала, тогда хозяин брал в руки гитару и начинал петь» [1, с. 274].

В артистическом кабаре существовала особая игровая атмосфера: здесь Б. К. Пронин, Н. Н. Евреинов и Н. В. Петров пытались реализовать свои идеи «театрализации» и «танцевализации» жизни, стереть границы между сценой и залом.

Завсегдатаи подвала хотели вовлечь знаменитую балерину в атмосферу жизне-творчества и импровизации. Поэт-акмеист Николай Гумилев, далекий в своих интересах от сферы классического балета, обратил внимание на Карсавину в связи с фигурой балетного либреттиста и рецензента Теофиля Готье, которым он был в ту пору страстно увлечен и которому во всем пытался подражать: 1 марта 1914 года увидел свет выполненный русским поэтом, перевод сборника стихов Готье «Эмали и камеи». В стихотворении Гумилева, посвященном Карсавиной, описана сценка, которая вполне могла иметь место в «Бродячей собаке», когда присутствующие просили балерину станцевать что-нибудь для них:

Долго молили о танце мы вас, но молили напрасно,
Вы улыбнулись и отказали бесстрастно.

Любит высокое небо и древние звезды поэт,
Часто он пишет баллады, но редко он ходит в балет.

Грустно пошел я домой, чтоб смотреть в глаза тишине.
Ритмы движений не бывших звенели и пели во мне. [2]

Артистка классического балета была совершенно не склонна к импровизации, и поэту пришлось довольствоваться танцем, который разыгрывается в его воображении на фоне синего ночного неба, словно на живописном полотне, принадлежащем кисти Эдгара Дега:

Ангельской арфы струна порвалась, и мне слышится звук.
Вижу два белые стебля высоко закинутых рук.

Губы ночные, подобные бархатным красным цветам...
Значит, танцуете все-таки вы, отказавшая там!

В синей тунике из неба ночного затянутый стан
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.

Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега,

Если за горькое счастье и сладкую муку свою
Принят он в сине-хрустальном высоком господнем раю. [2]

Гумилев передал в стихотворении излюбленную колористическую гамму Дега: ярко-голубые балетные туники исполнительниц в свете рампы. Несколько месяцев спустя, в августе 1914 года, уже находясь на фронтах Первой мировой войны, поэт в стихотворении «Священные плывут и тают ночи», вновь обратился к образу балерины, танцующей на небе:

Весь день томясь от непонятной жажды
И облаков следя крылатый рой,
Я думаю: «Карсавина однажды,
Как облако, плясала предо мной». [3, с. 403]

Среди других завсегдаев «Бродячей собаки», у которых творчество Карсавиной вызывало неподдельный интерес, были режиссер Н. Н. Евреинов и его сподвижница Н. И. Бутковская¹. Последняя перевела для Евреинова пьесу Оскара Уайльда «Саломея», под заглавием «Царевна». Но даже это не спасло: спектакль, поставленный в театре Коммиссаржевской, был запрещен духовной цензурой в день премьеры 27 октября 1908 года. Их не мог не заинтересовать созданный Карсавиной образ в балете «Трагедия Саломеи» на музыку Флорана Шмидта по мотивам одноименной поэмы д'Юмьера (премьера состоялась 12 июня 1913 года в Париже в Театре Елисейских полей). Евреинов и Бутковская приняли самое деятельное участие в подготовке «Вечера танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке», намеченного на 28 марта 1914 года² [4, с. 231].

На средства Бутковской был издан сборник «[Букет] Карсавиной. Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 г.». В нем опубликованы факсимиле автографов стихотворений М. Кузмина, Г. Иванова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Лозинского, П. Потемкина, посвященные балерине, нотные записи музыкальных произведений Вл. Зеленского³ и В. Г. Каратыгина⁴, а также представлены шесть портретов Карсавиной, выполненные Д. Сарджентом (два рисунка)⁵, С. А. Сориным⁶, В. А. Серовым, С. Ю. Судейкиным и Л. Кайнером⁷. Сборник открывался панегирической речью Н. Евреинова («Слава Карсавиной»), написанной золотом на лиловом фоне. В конце книги были напечатаны два хвалебных отзыва, принадлежащие

¹ Бутковская Наталья Ильинична (1878–1948) — действительный член «Бродячей собаки», актриса, режиссер, владелица художественного издательства.

² Первоначально вечер был назначен на 26 марта, а затем перенесен на 28.

³ Владимир Корнилович Зеленский (1892–1959) — пианист, композитор, дирижер, в 1914 году он был студентом Петербургской консерватории по классу теории композиции. В сборнике представлены ноты его «Норвежского танца».

⁴ Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) — музыкальный критик и композитор. В сборнике представлены ноты его «Менуэта».

⁵ Сарджент Джон Сингер (*Sargent John Singer*, 1856–1925) — американский художник, жил и работал в Англии. Карсавина вспоминала: «Сарджент рисовал меня ежегодно до тех пор, пока война временно не прекратила поездки Русского балета в Лондон» [1, с. 248].

⁶ Сорин Савелий Абрамович (1878–1953; настоящее имя Завель Израилевич) — художник-портретист, автор портретов Ахматовой, Глебовой-Судейкиной, Евреинова, Артура Лурье и других посетителей «Бродячей собаки».

⁷ Людвиг Кайнер (*Ludwig Kainer*, 1885–1967) — немецкий художник, иллюстратор.

перу балетных критиков В. Светлова¹ и Эдуарда Старка². Книга была торжественно преподнесена Тамаре Платоновне на вечере в «Бродячей собаке».

К участию в сборнике были привлечены постоянные посетители арт-подвала, поэты-балетоманы Георгий Иванов, Михаил Кузмин и Петр Потемкин, хорошо знакомые с репертуаром балерины.

Кузмин до марта 1914 года близко с Карсавиной не общался, но высоко ценил ее танцевальное мастерство³. В посвященном балерине послании поэт сравнил танец и письмо. Сиюминутное, мимолетное, не оставляющее следа («видимого узора») искусство танца поэт противопоставил росчерку конькобежца на льду или инициалам, начертанным острием шпаги. Не исключено, что тема литературы, увековеченной в слове и танца, каждый раз рождающегося заново, поднималась на диспутах в артистическом подвале.

Край неба в улице далекой
Болото зорь заволокло,
Лишь конькобежец одинокий
Чертит озерное стекло

Капризны быстрые зигзаги,
Еще полет, один, другой...
Как острием алмазной шпаги,
Прорезан вензель дорогой.

В холодном зареве не так ли
И Вы ведете свой узор,
Когда в блистательном спектакле
У Ваших ног — малейший взор.

Вы — Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та,
Но, все яснее пламеня,
Златится слово: «красота». [2]

На вечере Карсавиной в «Бродячей собаке» Кузмин не был, но впоследствии стал не только близким другом, но и человеком, которого балерина посвящала в свои сердечные тайны.

Другой известный петербургский балетоман, Георгий Иванов, посвятил балерине экспромт «В альбом Т. П. Карсавиной»:

¹ Валериан Яковлевич Светлов (настоящая фамилия Ивченко; 1860–1934) — литератор, историк балета, театральный критик, драматург-либреттист.

² Эдуард Александрович Старк (псевдоним Зигфрид; 1874–1942) — музыкальный критик и искусствовед, рецензент.

³ 8 сентября 1906 года Кузмин отметил, что Карсавина «отлично танцевала» в балете «Пробуждение Флоры» [5, с. 296].

Пристальный взгляд балетомана,
Сцены зеленый полукруг,
В облаке светлого тумана
Плеч очертания и рук.

Скрипки и звучные валторны
Словно измучены борьбой,
Но золотистый и просторный
Купол, как небо над тобой.

Крылья невидимые веют,
Сердце уносится, дрожа,
Ввысь, где амуры розовеют,
Рог изобилия держа. [2]

Поэт изобразил танцовщицу исполняющей 11-й вальс в «Шопениане» («Сильфиды») М. Фокина. Сам балетмейстер считал, что «танцы „Сильфид“ особенно подходят к ее таланту. Она не обладала ни худобой, ни легкостью Павловой, но в Сильфиде-Карсавиной был тот романтизм, которого ... редко удавалось достигать с последующими исполнителями» [6, с. 211]. Портрет Карсавиной в «Шопениане» кисти Савелия Сорина был помещен в этом же сборнике на соседней странице.

В мае 1950 года Г. Иванов встретился с Карсавиной в Париже и посвятил ей еще одно стихотворение, где он изображает балерину на сцене и в дружеской атмосфере другого петербургского кабаре «Привал комедиантов»:

Вот, дорогая, прочтите глазами газели,
Теми глазами, что весь Петербург чаровали
В лунном сиянье последнего акта Жизели,
Или в накуренном, тесном, волшебном «Привале».

Имя Карсавиной... В этом сияющем звуке
Прежнее русское счастье по-новому снится.
Я говорю Вам, целуя прекрасные руки:
— Мир изменился, но Вы не могли измениться. [7, с. 704]

Образ «глазами газели», восходящий к стихотворению Гумилева «Хокку» (1920 год): «Вот девушка с газельими глазами / Выходит замуж за американца» содержит ироничный намек на брак Карсавиной с англичанином Генри Брюсом.

Г. Иванов, особенно ценивший исполнение Карсавиной партии Жизели, писал в феврале 1958 года американскому слависту В. Ф. Маркову: «Карсавина на сцене была „Ангел во плоти“, последний акт Жизели с ней превосходит все мыслимое по очарованию» [8, р. 91].

Анна Ахматова, вслед за Кузминым, также провела в первой строфе своего стихотворения параллель между поэтическим творчеством (свои стихи поэтесса нередко называла песнями) и исполнением танца, не случайно термины, описывающие стихотворную технику, относятся к области хореографии. Так, например, структурная

единица стиха называется *стопа*, сильная доля стопы — *арсис* (ἄρσις, поднятие ноги в танце), слабая — *тесис* (θέσις постановка ноги в танце) и так далее. В. М. Красовская заметила по поводу этого стихотворения: «Тут прямодушно сближаются песня и танец, а значит — танцовщица и поэт» [9, с. 74].

Как песню, слагаешь ты легкий танец —
О славе он нам сказал, —
На бледных щеках розовеет румянец,
Темней и темней глаза.

И с каждой минутой всё больше пленных,
Забывших своё бытиё,
И клонится снова в звуках блаженных
Гибкое тело твоё. [2]

Говоря о гибком теле балерины, не намекала ли поэтесса на свою удивительную природную пластику, которую она продемонстрировала на одной из фотографий!

В позднейших материалах, связанных с «Поэмой без героя», Ахматова неоднократно обращается к образу балерины: упоминает рисунок Судейкина «Карсавина в роли Саломеи» в галерее оживших портретов («Проза о поэме») [10, с. 521], вечер балерины в «Бродячей собаке» — «она танцует на зеркале» [10, с. 520] (в набросках либретто балета). Имя Карсавиной в самом тексте «Поэмы без героя» прямо не названо. Перечисление двух знаменитых партий, Лебеда и Петрушки, без сомнения, соотносено с Павловой и Нижинским. Однако, принимая во внимание характерный для Ахматовой прием удвоения прототипов, связанных с одним и тем персонажем, в центральном образе «Коломбины десятых годов», помимо Ольги Глебовой-Судейкиной¹, отразился типаж, созданный «царицей Коломбин», Карсавиной [9, с. 74].

Известный впоследствии переводчик «Божественной комедии» Данте, М. Лозинский, не проявлял интереса к балету, однако любил писать стихи на случай, без него не обходился ни один экспромт в «Бродячей собаке»². Он написал для Карсавиной стихотворение «Саломее», глядя на рисунок Судейкина, изображающий балерину в этой роли. Этот рисунок был помещен издателями рядом со стихотворным текстом.

Эти очи, любимые мраком,
Зеркала неживой пустоты,
Озари пламенеющим маком,
Смуглым углем твоей красоты!

Я принёс к твоему изголовью,
Опустил возле милой руки
Тёмный кубок, наполненный кровью,
Неколеблемой влагой тоски. [2]

¹ Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна (1885–1945) — знаковая фигура Серебряного века: актриса, танцовщица, художник, скульптор, автор кукол и статуэток, представляющих персонажей комедии дель арте.

² Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955) — поэт, автор книги стихов «Горный ключ» (Пг., 1916), член Цеха поэтов и редактор-издатель журнала «Гиперборей»; переводчик.

Поэт, автор балетных либретто и балетный критик Петр Потемкин обратился к Карсавиной газеллой, стихотворной формой, заимствованной из арабской поэзии, где фамилия балерины служит эпифором, замыкающим строку после рифмы.

Кто Терпсихора меж людей? — Карсавина.
Кто лебедь белых лебедей? — Карсавина.
Тебя Прекрасной дамой роз изнеженных
Не назовёт какой злодей, Карсавина? [2]

Потемкин не только видел Карсавину на парижской сцене в партии Саломеи, но и описал подробно этот спектакль в своей рецензии: «В постановке Романова и Судейкина сюжет изменен совершенно. За основание балета, сводящегося к танцу Саломеи, взята малоизвестная, очень поэтическая легенда. Саломея после смерти, подобно звезде, скитается в небе с головой Иоанна Крестителя и каждый день танцует перед ней свой роковой танец и умирает для нового возрождения, для нового танца. <...> Внизу, у колодца печали, сидит горькая Саломея, окутанная лиловой одеждой с золотым узором. Глаза ее печальны и жестоки, а над ней, сплетаясь лазоревыми крыльями, ангелы поддерживают голову Иоанна. Болезненный месяц освещает мертвые губы и темную зелень далеких рощ и желтые стены фантастических зданий. <...> Лучшей Саломеи, чем Карсавина, Романов не мог найти. Она, гибкая и чуткая до изумления, верно схватила и поняла его желания и талантом своим удесятерила художественность впечатления» [11, с. 5]. И газелла Потемкина, как и его рецензия, заканчивалась прославлением Карсавиной-Саломеи:

Поэт, — я шлю Тебе стихи, но строки их
Рубину танца шепчут: рдей, Карсавина!
Сияй, даря блаженство нам, как радуга,
О, Саломея Саломей, Карсавина! [2]

Потемкин имел возможность наблюдать за репетициями вечера, которые начались почти за неделю, и поделился своими впечатлениями с читателями на страницах газеты «День»: «В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками ... в скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захваченная прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме <...>. По поводу предстоящего вечера в среде балетоманов произошел раскол. Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства <...> Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи. Одному из таких доброжелателей-недрузгов, явившемуся к ней отговаривать ее от устройства этого вечера¹, Карсавина очень верно и просто сказала: «Вы советуете

¹ Имеется в виду А. Л. Волынский, о его негативном отношении к этому вечеру можно понять из заметки в «Биржевых ведомостях» [12].

мне не раздражать врагов, но Вы забыли, что думая о врагах, мы теряем друзей» [13, с. 5].

Балерина отказалась от образов Коломбины («Петрушка», «Карнавал», «Арлекинад») и Саломеи, так прочно ассоциировавшихся с ее именем. Камерная обстановка артистического подвала, позволявшая танцевать «прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов» [1, с. 274], натолкнула ее на мысль обратиться к XVIII веку, ожившему на полотнах художников «Мир искусства». Мемуаристка вспоминала: «В те дни я обожала милую бесполезность кринолинов и мушек, любила звук клавесинов, напоминавший жужжание пчел» [1, с. 274]. В репертуаре Карсавиной были два балета, воссоздающие образы галантного века: «Испытание Дамиса» (1900 год) — эпоха Камарго, воссозданная М. Петипа, и «Павильон Армиды» (1907 год), стилизованный М. Фокиным.

Балерина исполнила четыре номера на музыку Франсуа Куперена, поставленные специально для этого вечера Б. Г. Романовым. В программе указаны следующие произведения: «Danse Noble» («Благородный танец»; стиль танца XVII–XVIII веков), «L'Amour courroussé» («Разгневанный амур»), «Folie» («Фолия»; танец испано-португальского происхождения, близкий сарабанде), «Le Carillon de Cythère» («Карильон Цитеры»; музыкальный инструмент, состоящий из набора колоколов) [4, с. 231]. Костюмы и декорации для вечера были изготовлены по эскизам Сергея Судейкина¹. Творческий союз художника, хореографа и исполнительницы сложился годом ранее во время постановки балета «Трагедия Саломеи». Судейкин написал воспоминания о «Вечере танцев XVIII века» в «Бродячей собаке» почти 30 лет спустя, в 1943 году в Америке: «А вечер Карсавиной, этой богини воздуха. Восемнадцатый век — музыка Куперена. „Элементы природы“ в постановке Бориса Романова, наше трио на старинных инструментах. Сцена среди зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов (по 50 рублей место)² смотрели затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка-амура³ из клетки, сделанной из настоящих роз» [14, с. 193].

Борис Романов, артист Мариинского театра, ученик и последователь Фокина, несмотря на академическую школу, прекрасно вписывался в жизнетворческие сюжеты модернистской эпохи. Его считали своим в богемных кругах, о чем красноречиво говорит его прозвище Бобиш. Б. Асафьев вспоминал о нем: «Судьба, случай или инстинкт толкнули Романова к соприкосновению с театральностью не академического порядка, а с той, которая вызвана была к реализации темпом и характером жизни современной улицы и настроениями толпы. <...> В отношении к классическому балету постановки Романова стоят в видимой оппозиции как действенная сила критики в отношении к колеблемому ею догмату, который она жаждет напоить новым содержанием. <...>

¹ Эскизы костюма для Карсавиной хранятся в Государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина (№ 63788, 63789).

² В повестке указано, что билеты именные, числом 60, из других мемуаров мы знаем, что цена была 25 рублей.

³ Этим девятилетним ребенком была Наталья Владимировна Данилова (1905–1985), впоследствии артистка балета и балетмейстер.

Выражаем благодарность
сотрудникам Отдела фондов
Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме
и лично главному хранителю И. Г. Ивановой
за предоставленные материалы:
фотографию А. Ахматовой и входной билет.



Анна Ахматова демонстрирует свою гибкость. Царское Село. 1916 год
(Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме).



Билет на имя Анны Ахматовой для входа на вечер танцев Тамары Карсавиной в кабаре «Бродячая собака» 26(28) марта 1914 года.



Эмблема кабаре
«Бродячая собака» работы
М. Добужинского (1912 год).



рис. С. Ю. Судейкина.

Собр. В. Я. Свѣтлова.

Т. П. Карсавина в роли Саломеи.
Рисунок С. Судейкина.

Он как бы анатомирует современные чаяния и всю плоть современности, отыскивая в ней нити или нервные волокна, которые являют собою живой остов всей видимости, — и трансформирует найденное содержание в жесте и танце» [15, с. 34–35].

Кроме всего прочего, выступить в литературно-артистическом кабаре Карсавину подтолкнула личная заинтересованность. Она вспоминала: «Среди гостей был мой большой друг, чье британское отвращение ко всему показному заставляло его смотреть на часы, в то время как мои поэты из кожи вон лезли, декламируя стихи, порой он задавал вопрос, долго ли я намерена оставаться среди этих микробов» [1, с. 274–275]. Мемуаристка имеет в виду Генри Джеймса Брюса, второго секретаря английского посольства¹, ради которого и был затеян вечер-смотрины. Несколько лет спустя балерина стала его женой, а в 1918 году вместе с сыном Никитой Брюсом семья эмигрировала в Англию.

Э. Старк на страницах «Петербургского курьера» описал увиденное в тот вечер: «Она танцевала совсем близко перед нами <...> Ее лицо, руки, стан, ноги, все тело, облеченное в костюм XVIII века по рисунку Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательному единому замыслу» [19].

Завсегдатай подвала поэт-футурист Бенедикт Лившиц в книге мемуаров «Полутораглазый стрелец» (1933 год) упоминает о вечере Карсавиной только из-за поразившей его высокой входной платы: «...вдохновитель и бессменный директор „Бродячей Собаки“, Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый „фармацевтами“ к литературной и артистической богеме, особенно их желание видеть ее в частном быту, встречаться с нею запросто, драл с посторонних посетителей сколько взбрело на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной» [20, с. 509]. Посетители артистического подвала делились, по мнению организаторов, на две «категории»: представители искусства и все остальные, эта вторая «категория» и получила в кабаре прозвище «фармацевты».

Писатель, литературовед и киновед Виктор Шкловский, посетивший этот вечер еще в студенческие годы, спустя полвека также описал его в книге мемуаров «Жили-были»: «...здесь танцевала балерина Карсавина: балерина танцевала на зеркале. Вход был двадцать пять рублей, то есть пять маленьких золотых. Платили „фармацевты“ — художников пришло, даже при скидке, мало. Все это было очень давно» [21, с. 76].

С тех пор, как в сказке о «Спящей красавице», прошло сто лет...

ЛИТЕРАТУРА

1. Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания. — М., 2004.
2. [Букет] Карсавиной. Тамара Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г. — СПб.: Современное искусство, 1914. — Пагинация страниц отсутствует.

¹ Генри Джеймс Брюс (1880–1951) — английский дипломат. О нем подробнее можно прочитать в статье И. В. Ступникова [16, с. 133–140]. В книге мемуаров [17] Брюс рассказывает о своей службе в посольстве Петербурга и знакомстве с Карсавиной осенью 1913 года. Посещение «Бродячей собаки» Брюс в своих мемуарах не упоминает. См. также письма Брюса к Светлову [18, с. 354–374].

3. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы — Библиотека поэта. Большая серия. — Л., 1988.
4. Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1983. — М., 1985.
5. Кузмин М. Стихотворения. Из переписки. — М., 2006.
6. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, Письма. — Л., М., 1962.
7. Иванов Георгий. Стихотворения. — Серия «Новая Библиотека поэта». — СПб., 2005.
8. Georgij Ivanov. Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. — Köln; Weimar; Wien, 1994.
9. Красовская В. Балет сквозь литературу // Петербургский театральный журнал. — 1998. — № 16.
10. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. — Библиотека поэта. Большая серия. — 1976.
11. Потемкин П. Трагедия Саломеи: письмо из Парижа // День. — 1913. — № 150. 7 июня.
12. Биржевые ведомости. — 1914. — № 14075. 28 марта. Веч. вып.
13. п. П. П. [Потемкин П.] Около театра. Записки фланера. // День. — 1914. — № 80. 23 марта.
14. Судейкин С. Ю. «Бродячая собака»: Воспоминания // Встречи с прошлым. — Выпуск 5. — М., 1984.
15. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. — Л., 1974.
16. Ступников И. В. Генри Джеймс Брюс // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — СПб., 2002. — № 11.
17. Bruce H. J. Thirty Doozen Moons. — London, 1949.
18. Письма Г. Дж. Брюса к В. Я. Светлову // Театральное наследие: сборник. — Вып. 1 (4). — СПб., 2005.
19. Зигфрид [Э. Старк]. Видение XVIII века / Петербургский курьер. — 1914. — № 69. 30 марта.
20. Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. — Л., 1989.
21. Шкловский В. Жили-были. Воспоминания, Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX в. по 1962 г. — М., 1964.

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК 349.2

О. Ю. Марцинкевич

ФОРМАЛЬНО О НЕФОРМАЛЬНОМ

(о Законопроекте по регулированию труда творческих работников)

Настоящая статья посвящена анализу Российского законодательства в отношении творческих работников и соответствия его Конституции Российской Федерации. В статье анализируются Трудовой кодекс РФ и законопроект о внесении изменений в Трудовой кодекс, указывается на то, что настоящий законопроект противоречит положениям Конституции РФ.

Ключевые слова. Трудовой кодекс РФ, Конституция РФ, регулирование труда творческих работников

O. Yu. Marcinkevich

OFFICIALLY ABOUT INFORMAL

(about the draft of legislation for regulations of creative employers' activity)

The article contains an analysis of the compliance of the Russian law against creative activity of employers to the Constitution of Russian Federation. Author studies the Labor Code of the Russian Federation and the draft of the legislation "On Introducing Amendments to the Labor Code of the Russian Federation". Author shows that this draft conflicts with provisions of the Constitution of Russian Federation.

Key words. The Labor Code of the Russian Federation, the Constitution of Russian Federation, creative activity of employers.

В настоящее время одной из самых незащищенных категорий с точки зрения трудового законодательства являются творческие работники.

В Трудовом кодексе Российской Федерации [1] трудовые отношения творческих работников, как отдельной категории, регулируются статьями 351 и 351.1. Очевидно, что данные статьи носят в основном отсылочный характер и направляют к нормативным правовым актам, содержащим нормы трудового права, коллективным договорам, соглашениям, локальным нормативным актам и трудовым договорам. При этом легальное определение понятия «творческий работник» в ТК РФ отсутствует.

На протяжении всей постсоветской истории особого интереса к этой категории работников у законодателя не отмечалось. Это и понятно: при переводе экономики на рыночные рельсы наиболее остро стояли вопросы производственного сектора.

Возникающие в сфере творчества трудовые взаимоотношения могут принимать различные правовые формы, которые не всегда учитывают творческий характер деятельности работников. Этот фактор формирует правовые коллизии и противоречия, которые требуют урегулирования в нормотворческой деятельности.

Интересно в этой связи проанализировать законопроект о внесении изменений в Трудовой кодекс Российской Федерации [2], принятый в первом чтении на заседании Государственной думы Российской Федерации от 20 сентября 2013 года, в контексте его соответствия конституционным принципам.

Данным законопроектом предлагалось введение обязательного прохождения конкурсной процедуры для замещения должностей творческих работников при заключении трудовых договоров. Однако легальное определение творческого работника, данное в ст. 3 Основ законодательства о культуре, утверждает, что для признания физического лица творческим работником достаточно его требования, «независимо от того, связано оно или нет трудовыми соглашениями, и является или нет членом какой-либо ассоциации творческих работников» [3].

Не трудно заметить, что введение обязательного конкурса для замещения должности творческого работника диссонирует со статьей 44 Конституции РФ [4], гарантирующей каждому гражданину России свободу «литературного, художественного, научного, технического и других видов творчества».

Кроме того, ч. 3 ст. 55 Конституции РФ, допускает различия в том случае, если они объективно оправданы, обоснованы и преследуют конституционно значимые цели, а используемые для достижения этих целей правовые средства соразмерны им.

Положения Трудового кодекса РФ, закрепляют основные начала трудового законодательства и принципы правового регулирования трудовых отношений. В частности, конкретизируя требования принципа запрещения дискриминации применительно к сфере труда, ст. 3 предусматривает, что каждый имеет равные возможности для реализации своих трудовых прав, никто не может быть ограничен в трудовых правах и свободах или получать преимущества в зависимости от таких обстоятельств, как имущественное, семейное, социальное и должностное положение, возраст, а также других обстоятельств, не связанных с деловыми качествами работника.

При этом установление различий, исключений, предпочтений, а также ограничение прав работников должно либо предопределяться свойственными данному виду труда требованиями, закрепленными в федеральных законах, либо быть обусловлено особой заботой государства о лицах, нуждающихся в повышенной социальной и правовой защите.

При обсуждении же упомянутого Законопроекта на круглых столах и заседании Совета по культуре при председателе Госдумы неоднократно отмечалось, что Законопроект в его существующей редакции выводит целую категорию работников в сектор неустойчивой занятости, что противоречит ключевым установкам Международной организации труда, приводит к «вымыванию» профессионалов из творческой среды и росту социальной напряженности.

Кроме того, законопроект предполагает разделение творческих работников на две категории — тех, кто обязан будет проходить конкурс, и тех, на кого такое требование не распространится. Утвержденный Правительством перечень профессий творческих

работников [5] включает 170 наименований. А требование о конкурсе предложено распространить только на 31 профессию. Возникает дискриминация по профессиональному принципу.

Помимо этого, не следует забывать, что Конституция РФ гарантирует свободу экономической деятельности, поддержку конкуренции, признание и защиту равным образом частной, государственной, муниципальной и иных форм собственности в качестве одной из основ конституционного строя России (ст. 8) и закрепляет право каждого на свободное использование своих способностей и имущества для предпринимательской и иной не запрещенной законом экономической деятельности (ч. 1 ст. 34). Указанные конституционные права предполагают наличие у работодателя ряда конкретных правомочий, позволяющих ему в целях осуществления эффективной экономической деятельности и рационального управления имуществом самостоятельно, под свою ответственность определять кадровую политику. Государство, предусматривая в законах гарантии трудовых прав, а также осуществляя судебную защиту этих прав, не вправе устанавливать такие ограничения, которые ведут к искажению самого существа свободы экономической деятельности. Иное противоречило бы положениям ст. 55 Конституции РФ, в соответствии с которыми защита прав и свобод одних лиц не должна приводить к отрицанию или умалению прав и свобод других лиц, а возможные ограничения прав должны преследовать конституционно значимые цели и быть соразмерными [6]. Эти выводы касаются и вопросов ограничений при приеме на работу и прохождения конкурсного отбора.

В результате бурных обсуждений на всех уровнях: от правительственных комиссий до Интернет-сообщества была создана Рабочая группа, которая в настоящее время занимается поиском компромисса между назревшей необходимостью урегулирования правового положения творческих работников и той тонкой, почти зыбкой гранью, разделяющей в оценке любого творчества объективное и субъективное.

Несомненно, творческая деятельность принимает все большее значение в современном обществе. Многообразии форм творчества способствует культурному и интеллектуальному развитию общества, а также вносит свой весомый вклад в экономическую деятельность. Творчество всегда с трудом поддавалось классификации и стандартизации, но в силу своего характера всегда нуждалось в общественной защите. Как справедливо отметил на заседании Совета по культуре при Председателе Госдумы депутат С. Нарышкин, карьера в мире искусства не может зависеть от одних только формальных признаков и необходимо всесторонне взвесить последствия принятия закона [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. «Трудовой кодекс Российской Федерации» от 30.12.2001 N 197-ФЗ (ред. от 28.12.2013).
2. Текст законопроекта, опубликованный на сайте Государственной Думы РФ. URL: [http://asozd2c.duma.gov.ru/addwork/scans.nsf/ID/BA56CA2172D74DED43257B7D00313EF2/\\$FILE/289979-6.PDF?OpenElement](http://asozd2c.duma.gov.ru/addwork/scans.nsf/ID/BA56CA2172D74DED43257B7D00313EF2/$FILE/289979-6.PDF?OpenElement) (дата обращения 19.06.2014).
3. «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (ред. от 08.05.2010) (утв. ВС РФ 09.10.1992 N 3612-1).

4. «Конституция Российской Федерации» (принята всенародным голосованием 12.12.1993) (с учетом поправок, внесенных Законами РФ о поправках к Конституции РФ от 30.12.2008 № 6-ФКЗ, от 30.12.2008 № 7-ФКЗ).

5. Постановление Правительства РФ от 28.04.2007 N 252 «Об утверждении перечня профессий и должностей творческих работников средств массовой информации, организаций кинематографии, теле- и видеосъемочных коллективов, театров, театральных и концертных организаций, цирков и иных лиц, участвующих в создании и (или) исполнении (экспонировании) произведений, особенности трудовой деятельности которых установлены Трудовым кодексом Российской Федерации».

6. Постановление Конституционного Суда РФ от 24.01.2002 № 3-П. // Вестник Конституционного Суда РФ. – 2002. – № 3.

7. Информация о заседании Совета по культуре при Председателе Госдумы от 14.10.2013. URL: http://www.duma.gov.ru/news/273/447298/?sphrase_id=1129727 (дата обращения 19.06.2014).

УДК 347.2

А. Н. Пухалёв

ПРАВОВАЯ ОХРАНА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М. М. ФОКИНА В РОССИИ

В статье рассматривается эволюция правового статуса хореографических произведений М. М. Фокина в России. Предлагается выделение различных режимов правовой охраны хореографических произведений. Намечены семь основных этапов в истории режима правовой охраны произведений М. М. Фокина. Определено, что в настоящее время хореография М. М. Фокина в России является общественным достоянием.

Ключевые слова. М. М. Фокин, хореографические произведения, интеллектуальная собственность, правовая охрана.

A. N. Pukhalev

LEGAL PROTECTION OF MIKHAIL FOKIN'S CHOREOGRAPHIC WORKS IN RUSSIA

This article examines evolution of the legal status of Mikhail Fokin's choreographic works in Russia. It proposes to consider different regimes of legal protection for the works of choreography. Seven main stages are selected in the history of Mikhail Fokin's choreographic works. It is proven that in the mean time Mikhail Fokin's choreographic works belong to public domain.

Key words. Mikhail Fokin, choreographic works, intellectual property, rights, legal protection.

В 1980 году балетный мир праздновал столетие со дня рождения великого русского хореографа — М. М. Фокина. Уже прошло более 70 лет после его смерти, но, несмотря на это, интерес к его классическому наследию все так же не охладевает. Все так же востребованы сегодня его «Шопениана», «Половецкие пляски», «Петрушка», «Шахерезада» и «Видение розы», не говоря уже о таком «суперхите» всех времен как «Умирующий лебедь» («Лебедь»).

Популярная хореография всегда является залогом предпринимательского успеха. Именно этим объясняется постоянное использование наследия Фокина во всевозможных фестивалях и гала-концертах, наконец, в репертуарной деятельности театров России.

Хореография Фокина представляет собой результат интеллектуальной деятельности, а значит, по общему правилу, ее использование должно осуществляться с разрешения правообладателя. Так ли это? Охраняется ли классическое наследие Фокина в России? Являются ли хореографические произведения Фокина общественным достоянием? История развития советского и российского законодательства показывает, что режим правовой охраны наследия Фокина изменялся неоднократно...

Известно, что защита хореографии, как таковой, связывается с самим фактом предоставления ей правовой охраны законодателем на национальном либо между-

народном уровне. Имеют значение территория создания произведения, гражданство автора, продолжительность его жизни, период времени, который прошел после смерти автора.

«Шопениана», «Половецкие пляски», «Петрушка», «Шахерезада», «Видение розы» и «Умиравший лебедь» («Лебедь») были созданы Фокиным еще до Октябрьской революции.

Интересен тот факт, что дореволюционное законодательство Российской империи не называло хореографические произведения (так же как и пантомимы) в качестве охраняемого объекта [1]. Лишь в «Основах авторского права СССР», утвержденных Постановлением ЦИК СССР, СНК СССР от 30 января 1925 года, мы видим, что хореографические произведения признавались охраняемыми объектами авторского права [2, ст. 2]. Охраняемыми признавались все хореографические произведения, которые появились «в свет» на территории СССР, независимо от гражданства их авторов [2, ст. 1], при этом срок действия авторского права на хореографию, которое включало в себя право авторства, право на обнародование, исключительное право на использование произведения [3], составлял 10 лет «со времени появления... произведения в свет» [2, ст. 6, 8].

Для предоставления охраны хореографическим произведениям было необходимо, чтобы автор оставил «указания», изложенные «на письме или иным способом» в отношении постановки хореографических произведений [2, ст. 2].

В 1925 году СССР, как и ранее Российская империя, к Бернской конвенции [4] не присоединился, поэтому можно утверждать, что международных обязательств по охране хореографии на тот момент также не существовало.

Таким образом, вне зависимости от наличия либо отсутствия «указаний» в отношении постановки хореографии Фокина, в соответствии с Основами авторского права 1925 года в отношении «Шопенианы» (1907 год) авторское право Фокина прекратилось в 1917 году; «Половецких плясок» (1909 год) — в 1919 году; «Петрушки» (1911 год) — в 1921 году; «Шахерезады» (1910 год) — в 1920 году; «Видения розы» (1911 год) — в 1921 году; «Умиравшего лебедя» («Лебедя») (1907 год) — в 1917 году.

Не изменилась ситуация и в 1928 году, когда были приняты «Основы авторского права СССР» от 16 мая 1928 года [5].

Основы гражданского законодательства СССР 1961 года увеличили указанный 10-летний срок охраны на хореографию, исчисляемый «с момента появления произведения в свет», сделав его пожизненным [6, ст. 105]. Гражданский кодекс РСФСР 1964 года, кроме того, предусмотрел дополнительный 15-летний срок охраны произведений после смерти автора, отсчитываемый с 1 января года смерти автора [7, ст. 496]. Принимая во внимание, что Фокин умер в 1942 году, срок охраны его классического наследия в СССР прекратился 1 января 1957 года.

Надо отметить, что Основы гражданского законодательства СССР 1961 года впервые предусмотрели возможность охраны права на неприкосновенность произведения [6, ст. 98]. Указанная норма была конкретизирована в Гражданском кодексе РСФСР 1964 года: воспрещалось без согласия автора вносить какие бы то ни было изменения, как в само произведение, так и в его название и в обозначение имени автора, в том

числе и после его смерти [7, ст. 480, 481]. Таким образом, с 01 мая 1962 года, даты вступления в силу Основ гражданского законодательства СССР 1961 года [8, ст. 1], М. М. Фокину было предоставлено право на неприкосновенность его произведений, дополнительно к праву на обнародование (для наследников), исключительному праву на использование произведения, предусмотренных еще Основами авторского права 1925 года.

Законодательство указанного периода в качестве условия охраны хореографии, так же как и Основы авторского права 1925 года, требовало наличие «указаний, изложенных письменно или иным способом».

В связи с присоединением СССР к Женевской конвенции 27 мая 1973 года [9], устанавливающей минимальный срок охраны после смерти автора продолжительностью 25 лет, соответствующие изменения были внесены в Основы гражданского законодательства СССР 1961 года, Гражданский кодекс РСФСР 1964 года.

Несмотря на это, указанный 25-летний срок не мог применяться в отношении хореографии Фокина, поскольку изменения в ГК РСФСР 1964 года сопровождались оговоркой о том, что «...срок действия авторского права не применяются к произведениям, срок действия авторского права на которые истек до 1 января 1973 года» [10, раздел II]. Таким образом, принимая во внимание, что срок охраны наследия Фокина прекратился 1 января 1957 года (пожизненная охрана, а также 15 лет после смерти), новеллы законодательства не позволили увеличить указанный срок охраны.

Что касается международно-правовой охраны, то Женевская конвенция также не предоставила возможности правовой охраны хореографии Фокина в России. Хореографические произведения в конвенции не перечислены. На этом основании возможно сделать вывод о том, что даже после присоединения СССР к Женевской конвенции наследие Фокина правовой охраны не получило, за исключением «неприкосновенности произведений».

В дальнейшем отечественное законодательство продолжало свою эволюцию. 31 мая 1991 года были приняты Основы гражданского законодательства СССР. Примечательно, что Основы гражданского законодательства СССР 1991 года впервые не содержали требования о наличии «указаний, изложенных письменно или иным способом» как условия охраны хореографических произведений. Статья 137 Основ гражданского законодательства СССР предусматривала 50-летний срок охраны после смерти автора, при условии, что «срок действия авторского права на них не истек до 1 января 1992 года» [11, ст. 12].

Принимая во внимание, что срок охраны классического наследия Фокина прекратился 1 января 1957 года, Основы гражданского законодательства СССР 1991 года не распространили правовую охрану на его классическое наследие. В этот период в России хореография Фокина все также была неохраняемой, за исключением «неприкосновенности» его произведений.

Постановлением Верховного Совета Российской Федерации от 09 июля 1993 № 5352–1 был введен в действие Закон РФ от 09 июля 1993 № 5351–1 «Об авторском праве и смежных правах», предусматривающий 50-летний срок охраны после

смерти автора [12, п. 1 ст. 27]. Постановление ВС РФ № 5352–1 устанавливало условие применения Закона РФ «Об авторском праве и смежных правах»: если «50-летний срок действия авторского права или смежных прав не истек к 1 января 1993 года» [13, п. 3], то есть до 01 января 1993 года.

Фокин умер 22 августа 1942 года, таким образом, в соответствии со ст. 27 Закона РФ от 09 июля 1993 № 5351–1 «Об авторском праве и смежных правах» указанный 50-летний срок должен исчисляться, начиная с 1 января года, следующего за годом смерти автора. Принимая во внимания новые правила исчисления сроков, получается, что 50-летний срок охраны его классического наследия истек 1 января 1993 (1 января 1943 года + 50 лет) и Закон РФ об авторском праве и смежных правах должен действовать в отношении хореографии М. М. Фокина.

Таким образом, Закон РФ об авторском праве и смежных правах вновь предоставил охрану классическому наследию Фокина с одновременной констатацией факта прекращения сроков правовой охраны его классического наследия.

Следующим этапом было присоединение России в марте 1995 года к Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений. Присоединение России к Бернской конвенции повлекло за собой признание охраны хореографических произведений на международном уровне [14, ст. 2]. Бернская конвенция установила минимальный 50-летний срок охраны после смерти автора [14, ст. 7], который мог быть увеличен законодательством страны-участницы.

Увеличение срока правовой охраны хореографических произведений произошло в июле 2004 года, когда в Закон РФ об авторском праве и смежных правах были внесены изменения [15]: 50-летний срок охраны был изменен на 70-летний. К сожалению, вносящий изменения закон не мог применяться в отношении хореографии Фокина, в связи с невозможностью соблюдения одного из условий его применения: «Сроки, предусмотренные настоящим Федеральным законом, применяются во всех случаях, если пятидесятилетний срок действия авторского права не истек на день вступления в силу настоящего Федерального закона» [16, п. 3 ст. 2].

Таким образом, за исключением личных неимущественных прав хореография Фокина оставалась неохраняемой до 01 января 2008 года — даты вступления в силу части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации.

В Федеральном законе от 18 декабря 2006 года № 231-ФЗ «О введении в действие части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» указывалось, что 70-летний срок охраны после смерти автора «применяется (с 01 января 2008 года — А. П.) в случаях, когда пятидесятилетний срок действия авторского права или смежных прав не истек к 1 января 1993 года» [17, ст. 6]. Принимая во внимание, что хореография Фокина охранялась до 01 января 1993 года включительно, указанный 70-летний срок должен применяться.

Таким образом, с 01 января 2008 года наследию Фокина вновь была предоставлена в России правовая охрана, и наследница Фокина (внучка Изабель Фокина) обладала исключительным правом в отношении хореографии Фокина сроком до 01 января 2013 года: 01 января 1943 года + 70 лет, личные же неимущественные права М. М. Фокина (право авторства, неприкосновенность произведений и другие) будут охраняться бессрочно.

* * *

С момента создания Фокиным всемирно известных шедевров («Шопениана», «Половецкие пляски», «Петрушка», «Шахерезада», «Видение розы», «Умиравший лебедь» («Лебедь»)) их режим правовой охраны неоднократно менялся.

Можно выделить следующие режимы правовой охраны хореографии М. М. Фокина на территории России:

1. С момента создания — до 03 февраля 1925 года хореография М. М. Фокина в России не охранялась [18].

2. С 04 февраля 1925 года по 30 апреля 1962 года — предоставление правовой охраны в течение 10 лет «со времени появления... произведения в свет». Для предоставления охраны хореографическим произведениям было необходимо, чтобы автор оставил «указания», изложенные «на письме или иным способом» [19]. Однако, вне зависимости от наличия или отсутствия «указаний», принимая во внимание даты создания Фокиным произведений, его хореография в указанный период также не охранялась, за исключением права авторства М. М. Фокина.

3. С 01 мая 1962 года по 30 сентября 1964 года — пожизненная охрана, было предоставлено право на неприкосновенность произведений. Принимая во внимание даты создания Фокиным произведений, его хореография в указанный период также не охранялась (за исключением авторства и «неприкосновенности» произведений).

4. С 01 октября 1964 года по 02 августа 1993 года — пожизненная охрана и 15 лет после смерти. Принимая во внимание годы жизни М. М. Фокина, охрана его хореографии прекратилась 01 января 1957 года, а с учетом времени создания Фокиным своих произведений его хореография в указанный период также не охранялась (за исключением авторства и «неприкосновенности» произведений).

5. С 03 августа 1993 года по 31 января 2007 года — хореография Фокина в России не охранялась (за исключением авторства и «неприкосновенности» произведений).

6. С 01 января 2008 года по 01 января 2013 года — пожизненная охрана и 70 лет после смерти. Хореография Фокина в России охранялась.

7. С 02 января 2013 года хореография М. М. Фокина перешла в общественное достояние и может использоваться в России свободно без чье-либо согласия или разрешения, без выплаты авторского вознаграждения, однако с соблюдением личных неимущественных прав автора (авторство, неприкосновенность произведений и прочее).

ЛИТЕРАТУРА

1. Примечание 2 к статье 420 Раздела 2 Книги 2 Т. X Свода законов Российской Империи, статья 1 Положения об авторском праве 1911 года.

2. Основы авторского права СССР от 30.01.1925 г. // Николаев Н. М. Основы авторского права. Постановления ЦИК и СНК Союза ССР «Об основах авторского права» и «О введении в действие постановления об основах авторского права» с разъяснениями. — М.: Гос. изд-во, 1925.

3. Статья 4 Основ авторского права СССР от 30.01.1925 г. предусматривала значительное количество ограничений исключительного права на хореографию. Например, исключительное

право не действовало в случае публичного исполнения произведений без взимания платы со зрителей. Таким образом существующее в современном российском законодательстве «исключительное право на произведение» и «исключительное право на использование произведения» в Основах авторского права 1925 г. являются разными понятиями.

4. «Бернская Конвенция по охране литературных и художественных произведений» от 09.09.1886 года.

5. Статья 11 Основ авторского права СССР от 16.05.1928 г. // Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства СССР от 25.05.1928 г. — № 27. — С. 531.

6. Основы гражданского законодательства СССР от 08.12.1961 г. // Свод законов СССР в 11 томах — М.: Известия, 1989 — Т. 2.

7. Гражданский кодекс РСФСР от 11.06.1964 г. [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «КонсультантПлюс».

8. Закон СССР «Об утверждении Основ гражданского законодательства Союза ССР и союзных республик» от 08.12.1961 г. // Свод законов СССР в 11 томах. — М.: Известия, 1989 — Т. 2.

9. Всемирная конвенция об авторском праве от 06.09.1952 г., пересмотренная 24.07.1971 г.

10. Указ Президиума Верховного совета РСФСР от 01.03.1974 г. «О внесении изменений и дополнений в Гражданский кодекс РСФСР». [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

11. Постановление ВС СССР от 31.05.1991 № 2212–1 «О введении в действие Основ гражданского законодательства Союза ССР и республик». [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

12. Закон Российской Федерации от 09.07.1993 № 5351–1. «Об авторском праве и смежных правах». [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

13. Постановление ВС РФ от 09.07.1993 № 5352–1. «О порядке введения в действие Закона Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах». [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

14. Международный договор от 09.09.1886 (ред. от 28.09.1979). «Бернская Конвенция по охране литературных и художественных произведений». [Электронный ресурс]: Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

15. Федеральный закон РФ от 20.07.2004 № 72-ФЗ «О внесении изменений в Закон Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах».

16. «О внесении изменений в Закон Российской Федерации «Об авторском праве и смежных правах» [Электронный ресурс]: Федеральный закон Российской Федерации от 20.07.2004 № 72-ФЗ. Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

17. «О введении в действие части четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации» [Электронный ресурс]: Федеральный закон Российской Федерации от 18.12.2006 № 231-ФЗ. Доступ из справ.-правовой системы «Консультант Плюс».

18. Основы авторского права 1925 г. вступили в силу с даты опубликования (04.02.1925 г.). См. п.1 Постановления ЦИК и СНК СССР от 30.01.1925 г. «О введении в действие Постановления об основах авторского права».

19. Статья 2 Основ авторского права СССР от 30.01.1925 г. Начиная с 1991 г. в отечественном законодательстве такого требования уже не было.

УДК 519.83

Г. Н. Парфёнов

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕОРИИ ИГР В ФОРМИРОВАНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

В статье рассмотрена проблема формирования театрального репертуара. Сформулированы основные принципы репертуарной политики. Показано, что репертуарная политика есть компромисс между творческими замыслами режиссера и предпочтениями зрителя. Построение репертуарного плана сведено к нахождению смешанного равновесия Нэша в игре двух лиц.

Ключевые слова. Театр, репертуар, балет, игра, конфликт, стратегия, смешанная стратегия, вероятность, среднее, игровая ситуация, оптимальность, приемлемость, равновесие Нэша.

G. N. Parfionov

GAMES THEORY APPLICATION IN A THEATRICAL REPERTOIRE CONSTRUCTION

This paper looks upon a problem of a theatrical repertoire. The main principle of the repertoire policy is formulated. It is shown that a repertoire policy is a compromise between the director's creative ideas and the preferences of the viewers. Repertoire plan is reduced to finding a mixed Nash equilibrium in two-person game.

Key words. Theater repertoire, ballet, play, conflict, strategy, mixed strategy probability, mean, game situation, optimality, acceptability, Nash equilibrium.

Театр и зритель неразрывно связаны между собой, однако трудно сказать, кто в этом тандеме играет ведущую роль. Порой зритель идёт за театром, иногда напротив, театр следует за зрителем. Поиск «своего зрителя» даёт театру возможность выявить его творческий профиль, направление развития. Будучи неудовлетворённым имеющимся зрителем, театр может сменить свои ориентиры и привлечь того зрителя, в котором он сейчас более заинтересован. В конечном счете, расстановка сил в тандеме театр-зритель определяется репертуарной политикой театра. В соответствии с этим анализ формирования и эксплуатации проката театра занимает центральное место в изучении его деятельности.

Анализ публикаций [1, 2, 3] позволяет выделить, по меньшей мере, три принципа, лежащих в основе планирования эксплуатационной деятельности театра. Первый — принцип равномерности проката, согласно которому частоты любого наименования афиши в течение года должны быть по возможности одинаковы. Второй — приоритетность проката тех спектаклей, которые театр считает для себя программными. Частоты представления таких спектаклей осознанно завышаются театром по сравнению с другими наименованиями репертуара. Наконец, третий принцип — ориентация театра на зрительский спрос. Указанные принципы лежат в основе организации соответствия театрального «предложения» и зрительского «спроса».

Нетрудно понять, что сформулированные принципы находятся в явном противоречии и, возможно, поэтому до настоящего времени не наблюдалось конструктивных попыток решения проблемы согласования художественных замыслов театра, в лице режиссёра, и предпочтений зрителя посредством репертуарной политики. Тем не менее, указанная проблема, в ее организационно экономической части допускает осмысленное решение в рамках теории игр. Теория игр — раздел теории оптимизации, изучающий конфликтные ситуации и методы нахождения компромиссных решений. Понятия теории игр составляют в настоящее время основу рабочего языка современной экономической теории.

Под игрой понимается модель взаимодействия нескольких сторон, каждая из которых заинтересована в реализации своих целей. Количественная мера реализации цели называется выигрышем. Участники взаимодействия называются, при этом, игроками. Предпринимаемые игроками для достижения своих целей действия называются стратегиями. Каждая из заинтересованных сторон, независимо от остальных, выбирает свою стратегию, в результате чего складывается игровая ситуация. Заинтересованность игроков в той или иной игровой ситуации проявляется в получении определённого выигрыша. Природа выигрышей может быть самой различной. Так, в случае взаимодействия, участниками которого являются Театр и Зритель, заинтересованность сторон может выражаться в аплодисментах, творческой удовлетворенности, радости от общения с прекрасным, денежном вознаграждении.

Поясним основные идеи теории игр на популярном примере [4] из экономики. Конкурирующие фирмы «А» и «Б» стремятся максимизировать свою прибыль. Они регулируют своё поведение на рынке, выбирая между высоким (В), или низким (Н) уровнем производства. В результате на рынке может сложиться любая из четырёх ситуаций:

$$\begin{array}{ll} \langle A \rangle \rightarrow В, \langle B \rangle \rightarrow В & \langle A \rangle \rightarrow Н, \langle B \rangle \rightarrow В \\ \langle A \rangle \rightarrow В, \langle B \rangle \rightarrow Н & \langle A \rangle \rightarrow Н, \langle B \rangle \rightarrow Н \end{array}$$

В каждой из этих ситуаций фирмы получают соответствующие прибыли, представленные в виде так называемой платёжной биматрицы (таблица 1).

Т а б л и ц а 1

Платёжная биматрица игроков А и Б

Выигрыши «А» и «Б»		
Стратегия «А»	Стратегия «Б»	
	В	Н
В	4 : 60	5 : 40
Н	3 : 90	6 : 80

Из платёжной биматрицы видно, что если оба игрока выберут стратегию В, прибыль «А» составит 4 ед., а «Б» — 60 ед. Если оба предпочтут Н, то прибыль «А» составит 6 ед., а «Б» — 80 ед. Если «А» выберет В, а «Б» — Н, то их прибыль составит

5 ед. и 40 ед. соответственно, а в случае если «А» выберет Н, а «Б» — В, то их прибыль составит 3 ед. и 90 ед.

Как мы видим, информация о возможных состояниях рынка полностью известна, неясно только одно — как будут поступать фирмы. Предсказание поведения фирм и является одной из основных задач теории игр.

Как будут вести себя игроки в данном конкретном случае? Ответ на этот вопрос предполагает, что игроки рациональны — каждый из них стремится максимизировать свой выигрыш. В таком случае оптимальной стратегией игрока «Б» является (В) — высокий уровень производства. Как бы ни сходил его партнер, альтернативная стратегия (Н) принесет ему меньшую прибыль: 60 против 40, и 90 против 80. В свою очередь, игрок «А», исходя из предположения о рациональности своего партнера, и зная, таким образом, какую стратегию тот применит, также предпочтет высокий уровень производства.

Данный пример демонстрирует весьма парадоксальную ситуацию во взаимодействии конфликтующих сторон, известную под названием «дилеммы заключённого» [5]. Найденная игровая ситуация (В,В), являясь оптимальной для каждой из конфликтующих сторон, не является, вместе с тем, наилучшей. Действительно, ситуация (Н,Н) приносит каждой из фирм заведомо большие прибыли: 6 против 4 для фирмы А, и 80 против 60 для В. Однако такая ситуация не является *взаимоприемлемой*.

Приемлемость — базовое понятие теории игр. Ситуация называется приемлемой для данного игрока, если выход из нее в одностороннем порядке снижает его выигрыш. Ситуация, приемлемая для всех игроков, называется равновесием в смысле Нэша [6]. Основной задачей теории игр является поиск компромиссных решений, то есть равновесий Нэша. В рассмотренном примере это ситуация, в которой каждый из партнеров выбирает высокий уровень производства.

В большинстве игр ситуации равновесия отсутствуют, однако, если взаимодействие носит многообразный характер, то предметом поиска являются не сами стратегии, а линии поведения или так называемые смешанные стратегии. Под смешенной стратегией игрока понимается набор частот, с которыми он применяет ту или иную возможную стратегию в повторяющейся игре. Основная теорема теории игр гласит, что любая игра имеет решение в смешанных стратегиях. Это означает, что для каждого игрока можно найти оптимальную линию поведения в многообразной игре.

Рассмотрим простейшую игру двух лиц — «Режиссера» и «Зрителя». Допустим, режиссёр подготавливает к постановке два балетных спектакля — «Анна Каренина» (АК) и «Лебединое озеро» (ЛО). Допустим при этом, что режиссёр предпочитает работу над спектаклем «Анна Каренина», тогда как зрителю больше нравится «Лебединое озеро». Налицо конфликт предлагающей и выбирающей стороны. В роли стратегий в данной игре выступают спектакли, в качестве выигрышей — меры удовлетворения «Режиссера» и, соответственно, «Зрителя». Оставляя пока в стороне вопрос о способах количественной оценки выигрышей сторон, рассмотрим платежную биматрицу (таблица 2) с условными числовыми данными.

Как видно из биматрицы, «Лебединое озеро» приносит «Зрителю» в три раза больше большее удовольствие, чем «Анна Каренина». Приоритеты «Режиссера» противоположны — постановка «Анны Карениной» вдохновляет его в два раза больше,

Таблица 2

Платёжная биматрица «Режиссера» и «Зрителя»

Выигрыши режиссёра и зрителя		
Стратегии Режиссёра	Стратегии Зрителя	
	АК	ЛО
АК	2 : 1	0 : 0
ЛО	0 : 0	1 : 3

чем прокат «Лебединого озера». Таким образом, игровым ситуациям (АК,АК) и (ЛО,ЛО) в таблице дана количественная оценка. Остальные ситуации — (АК,ЛО) и (ЛО,АК) получили нулевую оценку каждого из игроков, поскольку они означают, что зритель вообще не приходит в театр. Стрелками показаны переходы в ситуации, повышающие выигрыши участников.

Анализ показывает, что в данной игре имеется два равновесия Нэша: (АК,АК) и (ЛО,ЛО). Множественность равновесий озадачивает — неясно, какое из них следует рекомендовать в качестве решения, ведь оптимальной из них является любая. Кроме того, эти равновесия несопоставимы, несравнимы друг с другом. С точки зрения получаемого выигрыша в первом из них комфортнее «Режиссёру» — (АК,АК) вдохновляет его в два раза больше, чем (ЛО,ЛО). Зритель, напротив, предпочтёт равновесие (ЛО,ЛО), которое радует его в три раза больше, чем (АК,АК).

Мы видим, что в одноразовой игре нет рациональных оснований для предпочтений какой-либо из ситуаций равновесия. Однако проблема справедливости оказывается разрешимой, если рассматривать взаимодействие в рамках повторяющейся игры и искать решение в смешанных стратегиях. В соответствии с основной теоремой теории игр помимо указанных выше равновесий в «чистых» стратегиях АК и ЛО имеется равновесие в «смешанных» стратегиях, указывающих с какой частотой должны появляться указанные спектакли в течение прокатного периода.

Опишем метод расчёта средних выигрышей в условиях повторяющейся игры. Если, к примеру, «Режиссёр» выбирает стратегию АК с частотой 40%, а стратегию ЛО с частотой 60%, то его смешанная стратегия описывается вектором $a = (0,4;0,6)$. Аналогично, если «Зритель» выбирает стратегию АК с частотой 20%, а стратегию ЛО с частотой 80%, то его смешанная стратегия задаётся вероятностным вектором $b = (0,2;0,8)$. Поскольку действия игроков независимы, вероятности совмещения стратегий будут перемножаться, и соответствующие игровые ситуации будут возникать с вероятностями:

$$\begin{aligned} \text{Вер (АК,АК)} &= 0,4 \times 0,2; \text{ Вер (АК,ЛО)} = 0,4 \times 0,8; \\ \text{Вер (ЛО,АК)} &= 0,6 \times 0,2; \text{ Вер (ЛО,ЛО)} = 0,6 \times 0,8; \end{aligned}$$

Средние выигрыши игроков рассчитываются стандартным образом — как сумма произведений их значений на вероятности их появления. Средний выигрыш «Режиссёра», таким образом, составит величину:

$$E_{\text{реж}}(a,b) = 2 \times 0,4 \times 0,2 + 0 \times 0,4 \times 0,8 + 0 \times 0,6 \times 0,2 + 1 \times 0,6 \times 0,8 = 0,64$$

Аналогично рассчитывается средний выигрыш «Зрителя»:

$$E_{\text{зрит}}(a,b) = 1 \times 0,4 \times 0,2 + 0 \times 0,4 \times 0,8 + 0 \times 0,6 \times 0,2 + 3 \times 0,6 \times 0,8 = 1,52$$

Выясним, образует ли данная комбинация (a, b) смешанных стратегий равновесие Нэша. Для этого, представим себе, что «Режиссёр» решил в одностороннем порядке изменить смешанную стратегию a на чистую стратегию АК. Это значит, что он применяет стратегию АК с вероятностью 1 и стратегию ЛО с вероятностью 0, иначе говоря, использует смешанную стратегию $c = (1,0)$. Такое решение снизит его средний выигрыш на 37,5% с 0,64 до 0,4:

$$E_{\text{реж}}(c,b) = 2 \times 1 \times 0,2 + 0 \times 1 \times 0,8 + 0 \times 0 \times 0,2 + 1 \times 0 \times 0,8 = 0,4$$

Поскольку выход одного из игроков из ситуации (a,b) снизил его средний выигрыш, эта игровая ситуация не является равновесием Нэша.

Отыскание равновесия Нэша является нетривиальной математической задачей, решение которой дано в [7]. В рамках данного примера расчёты приводят к следующим смешанным стратегиям:

$$S_{\text{реж}} = (3/4; 1/4), S_{\text{зрит}} = (1/3; 2/3).$$

Это означает, что «Режиссеру» целесообразно настаивать на репертуаре, в котором присутствие спектакля «Анна Каренина» составляет 75%, а остальные 25% придутся на «Лебединое озеро». Оптимальная реакция «Зрителей» будет выражаться в том, треть из них предпочтет посетить спектакль «Анна Каренина», а остальные — «Лебединое озеро».

Таким образом, на основе теоретико-игровой модели оказывается возможным определение прокатного плана театрального репертуара. Исходными данными для построения репертуарного плана является информация о режиссерских и зрительских предпочтениях. Соответствующие количественные оценки (оценки элементов платежной биматрицы) лежат за пределами теории игр, и требуют применения экспертных методов, описание которых выходит за рамки настоящей статьи.

Описанная идея была успешно реализована в магистерской диссертации студента педагогического факультета Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, К. Ю. Леонтьева [8], разработавшего на этой основе методику построения прокатного плана десяти балетных спектаклей Мариинского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриевский В. Н.* Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. — М.: ГИИ, 2000.
2. *Котлер Ф., Шефф Дж.* Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительных искусств. — М.: «Классика-XXI», 2012.
3. *Егорова М. Н.* Театральная публика. Эволюция анкетного метода. — М.: ГИИ, 2010.
4. *Нейман, Дж. фон, Моргенштерн О.* Теория игр и экономическое поведение. — М.: Изд-во Наука, 1970.
5. *Kreps D., Wilson R., Milgrom P., Roberts J.* Rational Cooperation in the Finitely Repeated Prisoners' Dilemma. // *Journal of Economic Theory*. — 1982. — № 27 (2).
6. *Печерский С. В., Беляева А. А.* Теория игр для экономистов. Вводный курс: Учебное пособие. — СПб.: Европейский университет в СПб, 2001.
7. *Parfionov G., Zapatrin R.* Memento Ludi: Information Retrieval from a Game-Theoretic Perspective // *Contributions to game theory and management. Vol. IV. Collected papers presented on the Fourth International Conference Game Theory and Management / Editors L. Petrosyan, N. Zenkevich*. — SPb.: Graduate School of Management SPbU, 2011.
8. *Леонтьев К. Ю.* Теоретико-игровая модель формирования репертуарной политики театра: Дис. магистр. искусств. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. — СПб., 2014.

Л. К. Франёва

ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИОННЫХ СТРУКТУР В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВАХ

В статье рассматриваются проблемы структуризации организаций исполнительских искусств, взаимоотношений «артист-менеджер». Предлагается формулировать эти проблемы с помощью таких важных параметров как координация, формализация, специализация и типы структурных профилей. Выделяются общие характеристики, влияющие на выбор различных структур организации.

Ключевые слова. Стратегия, формализация, координация, специализация, технология деятельности, среда, профессиональная бюрократия.

L. K. Franeva

ORGANIZATIONAL STRUCTURE PROBLEMS FOR THE PERFORMING ARTS

A problem of structuring organizations for performing arts is discussed. It is proposed to formulate these problems by using the following parameters as coordination, formalization, specialization and types of the structural profiles.

A paper looks upon a problem of structuring organizations for performing arts, artist-manager relationship. It is proposed to shape these problems by using such parameters as coordination, formalization, specialization and structural profile types. Common characteristics that are chosen that help to select the organization structure.

Key words. Strategy, formalization, coordination, specialization, technology activities, the environment, the professional bureaucracy.

Управление организациями исполнительских искусств начинается с постановки глобальных целей и выбора соответствующих им стратегических решений. Реализация этих решений находит свое отражение в организационной структуре (распределение задач по структурным единицам), которая может быть либо тормозом, либо рычагом для эффективного функционирования. Часто проблемы связаны с тем, что организационные структуры не соответствуют предполагаемым стратегическим решениям и несут на себе груз тяжелого наследия прошлого в виде некоторой закрепившейся системы разделения труда. Стратегия и структура в этом смысле — два взаимосвязанных понятия, соответствие которых — весьма сложный, неоднозначный процесс. Для их понимания необходимо рассмотреть некоторые базовые понятия организационных структур [1, p. 276–280].

Структура организации — набор функций и отношений, формально закрепляющих назначение каждого структурного подразделения во взаимодействии с другими частями организации. Другими словами, организационная структура — это способ разделения задач, работ или функций по соответствующим структурным подразделениям

и способ согласования их деятельности. Таким образом, у каждого структурного подразделения должна быть своя функция или миссия, а координация обеспечивает связность этих подразделений в качестве единого целого.

Структура любой организации может быть охарактеризована тремя параметрами:

– специализацией, то есть способом и уровнем разделения труда или критериями и уровнем его детализации;

– координацией, то есть способами сотрудничества, согласования деятельности между подразделениями (характером связей, уровнем централизации/децентрализации);

– формализацией, то есть степенью точности или детализации в определении функций и связей внутри организации: при сильной формализации каждая функция тщательно и подробно определена; при слабой формализации возможны трактовки содержания функций, задач, работ исполнителем.

Специализация связана с ответом на вопрос о том, какой принцип заложен в основу разделения труда в организации. Так в организациях исполнительских искусств можно, например, следовать функциональному принципу, выделяя функции главного режиссера, художественно-постановочную часть, финансовые, коммерческие и другие структурные подразделения. Можно следовать продуктному принципу (спектакли для взрослых или для детей) или создавать структурные подразделения по проекту.

Координация. Еще в начале XX века Анри Файоль [2, с. 58] предложил несколько простых и универсальных принципов построения организаций: принцип единоначалия (единственность руководителя); наличие не более семи подчиненных у одного руководителя (размах контроля), четкое разделение полей деятельности каждого из подчиненных; разрешение конфликтов — прерогатива начальника и так далее. Это пирамидальное строение организации просуществовало в качестве доминирующего типа организационных структур вплоть до сегодняшнего дня. В большинстве организаций иерархичность остается основным принципом координации деятельности. Она создает своеобразные пирамидальные структуры, снабженными все более сложными механизмами определения целей, распределения ресурсов и контроля.

Вертикальные отношения «руководитель-подчиненный» дополняются механизмами, способствующими установлению горизонтальных связей, в качестве которых выступают комитеты, рабочие или проектные группы с соответствующими временными или постоянными координаторами (руководителями группы, проекта). Эти горизонтальные или дополнительные механизмы координации вводятся в действие, когда необходимо скоординировать деятельность структурных подразделений, изолированных действующим способом специализации.

Формализация. Формализовать — значит отдавать предпочтение инструкциям и предписаниям над обычаями или негласными правилами. Так, во многих организациях имеется «Положение об отделах», в котором определены основные функции структурных подразделений организации и связи между ними. Этот документ фиксирует на определенный период времени правила взаимодействия внутри организации и в силу этого сталкивается с двумя типами ограничений. Один связан с внешними воздействиями на организацию, к которым структура вынуждена адаптиро-

ваться. Второй — с деятельностью людей внутри организации, которые в ходе распределения властных полномочий определенным образом воздействуют на организационное строение.

Таким образом, формальная организационная схема взаимодействий представляет собой своего рода компромисс между прошлым организации, ее настоящими ограничениями и ее видением будущего. Поэтому организационная структура есть результат динамического взаимодействия этих трех составляющих, и выживаемость организации связана с ее адаптационными возможностями.

Формализация может быть более или менее выраженной и быть связанной с разными аспектами деятельности. Так, она может коснуться задач (работ, функций) или должностных позиций. В этом случае она встроена в механистический тип разделения труда в организации, где индивидуум — простой исполнитель внутри четко очерченного круга обязанностей, за границы которых не следует переходить. Для реализации такого рода формализованного поведения руководитель должен отслеживать только выполнение своими подчиненными четко оговоренного круга задач (работ).

Противоположный тип формализации связан с достижением целей или миссии организации, когда определяется ответственность каждого в достижении целей организации. В таком случае формализация связана с органическим видением поведения, когда в рамках заданных ограничений каждый руководитель (начальник) свободен в выборе работ (задач) для реализации своей функции. В рамках такого типа поведения взаимодействия между различными функциями организации могут определяться лишь в рамках ответственности руководителей соответствующих подразделений. В этом случае необходимо достаточно четко идентифицировать зоны взаимозависимости между различными функциями и необходимые взаимосвязи.

Не существует единственного подхода к выбору организационной структуры. Связано это с большим разнообразием деятельности реальных организаций, с множеством специфических, присущих только данной организации проблем. Тем не менее, можно выделить некоторые общие характеристики, оказывающие влияние на выбор структуры организацией. Рассмотрим некоторые из них.

1. Размеры организации. Малая организация предпринимательского типа, даже если в ней есть организационные проблемы, имеет обычно довольно простую структуру, в которой директор напрямую связан с исполнителями (подчиненными), которым он весьма редко делегирует свои полномочия.

По мере роста и развития организации между дирекцией и исполнителями появляется промежуточный уровень, уровень руководителей второго ранга, у которых появляются собственные функции и которые имеют свои, конкретные цели, средства и власть. На этой стадии появляются первые сложности с формализацией функций и отношений, которые становятся все более безличностными в связи с ростом численности персонала. Координация деятельности — уже не спонтанный, а целенаправленный процесс. Увеличение размеров организации ведет к большему разделению труда на функции (задачи, работы) и внедрение в деятельности процедур стандартизации для переработки увеличивающегося объема информации.

Специализация и стандартизация увеличивают эффективность функционирования организаций, но при этом связаны с увеличением затрат на согласование

деятельности. С этого момента разворачивается так называемая спираль бюрократизации. Очевидна связь между увеличением размеров организации и степенью ее бюрократизации. Но не всегда структура больших размеров менее эффективна, чем маленькая организация. Большая организация ищет компромиссное решение между затратами на координацию деятельности и затратами на автономное, независимое функционирование ее структурных подразделений.

Если рассматривать организации исполнительских искусств, то для них характерны малые размеры и простые структуры. Организационные проблемы в таких малых структурах относительно просты и выбор их решения несложен. Эти структуры отличаются коллегиальностью, ориентированной на руководителя организации (директора, художественного руководителя). Исключения составляют такие крупные единичные организации федерального или национального масштаба, как Мариинский или Большой театр, которым свойственны линейно-функциональные структуры.

2. Второй характеристикой, оказывающей влияние на выбор структуры, является технология деятельности. Простая и стабильная деятельность связана с централизацией и жесткостью организационного построения, то есть с механистическим типом структуры. Органический тип предполагает неповторяющуюся технологию и децентрализованную, гибкую систему взаимодействий. Артистическая деятельность по своей природе характеризуется неповторяющимся характером работ, в ней меньше жестких правил и процедур. Чем меньше деятельность организаций (или входящих в них отдельных подразделений) связана с творчеством (например, деятельность культурных или телевизионных центров, для которых важны коммерческие составляющие, программирование и планирование деятельности), тем в большей мере им свойственна формализация структур.

3. Среда. Чем сложнее и неопределеннее среда деятельности организации, тем менее формализованы процедуры и правила функционирования; чем проще и определеннее — тем более формализованы структура и механизмы координации деятельности.

Кроме рассмотренных параметров на выбор типа структуры оказывает влияние специфика деятельности организаций исполнительских искусств, а именно: творческая, художественная составляющая деятельности артистов. Эта специфика свойственна в более общем случае всем организациям, имеющим дело с предоставлением услуг творческого характера: системе образования, где структурирование подразделений осуществляется вокруг преподавателей, системе массовой информации, структурирующейся вокруг журналистов и, конечно же, организациям исполнительских искусств. Тип структурного профиля таких организаций может быть отнесен по классификации структурных профилей Г. Минтцберга к «профессиональным бюрократиям» [3, р. 310]. Для этого типа структурного профиля характерно то, что ключевым элементом структуры является «операциональный центр», состоящий в нашем случае из «операторов» — артистов, каждый из которых является профессионалом. Именно они составляют суть творческой услуги — показ спектакля.

Для того чтобы стать профессионалами в своем деле, артисты проходят длительное обучение, а затем и закрепление полученных навыков в фактической артистиче-

ской деятельности. Признание их заслуг, профессиональной компетенции происходит не столько со стороны зрителей, сколько со стороны профессионального сообщества артистов, искусствоведов, критиков. Поэтому их идентичность формируется вокруг их профессиональной компетенции, артистизма в большей мере, чем по отношению к организации, которая их нанимает на работу. Последняя выступает в их глазах (артистов-профессионалов) в виде тяжелой административной надстройки со своими хозяйственными, управленческими приоритетами, к которым они вынуждены приспосабливаться (финансирование, оптимизация затрат и так далее). Как примирить эти два императива: творческую составляющую артистов и управленческие ориентиры? Решение этой деликатной проблемы может быть найдено на пути изучения отношений «артист-менеджер» и соответствующего структурного оформления этих отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Strategor: La politique générale de l'entreprise. — 3-e ed. — Paris: Dunod, 1993.
2. Мескон М., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджмента: Пер. с англ. — М.: Дело, 1992.
3. Mintzberg H. Structure et Dynamique des organisations. — Paris: Les Editions d'Organisation, 1982.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792.8

В. И. Максимов

ТРАДИЦИЯ СИСТЕМЫ АНТОНЕНА АРТО В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

В статье рассматривается театральная концепция Антонена Арто и ее отражение в современном балетном театре. Идеи «театра жестокости» оказываются наиболее адекватно воплощенными в постановках Мориса Бежара и Жозефа Наджа. Обозначены общие закономерности постмодернистского театра начиная от опытов Ежи Гротовского вплоть до театра антропологического и синтетического, театра нашего времени, общее движение последователей Арто к тотальному театру.

Ключевые слова. Антонен Арто, Морис Бежар, Жозеф Надж, «театр жестокости», «Гелиогабал», «Театр Серафена».

V. I. Maksimov

ANTONIN ARTAUD SYSTEM'S TRADITIONS IN A BALLET THEATRE OF XXth century

The article analyses the theatre concept of Antonin Artaud and its reflection in the modern ballet theatre. The ideas of the “theatre of cruelty” are used in the most appropriate way in the productions of Maurice Bejart and Josef Nadj. The global laws of the theatre of post-modern from the theatre experiments of Jerzy Grotowski to the anthropological and synthetic theatre are researched here as well.

Key words. Antonin Artaud, Maurice Bejart, Josef Nadj, “theatre of cruelty”, “Heliogabalus”, “Sophia Theatre”.

Возникновение режиссуры в конце XIX века полностью изменило структуру театра. Цепочка автор — актер — зритель обрела компонент, изменивший функции всех участников процесса. Актер, в течение веков бравший на себя создание замысла спектакля (а иногда — не бравший, а отдающий создание замысла спектакля драматургу), стал исключительно материалом, воплощающим замысел автора-режиссера, отобравшего и у драматурга его авторские права.

Функция актера в новой цепочке зависит исключительно от той театральной системы, в которую вписывается творчество конкретного режиссера. Впрочем, работа плохого режиссера не вписывается ни в какую систему и проявляется, прежде всего, в эклектичности. Но если речь идет о ярком явлении, всегда можно обнаружить режиссерскую традицию.

В начале прошлого века понятие «система» было применено к способам актерского существования. В. Э. Мейерхольд противопоставляет две — актерские — системы: «игра» и «переживание». Мейерхольд как бы полемизирует с подходом К. С. Станиславского. У Мейерхольда — вариативность. У Станиславского иерархия: высокое искусство «переживания» и менее значительное — «представления», близкое к «ремеслу».

Однако невозможно всё разнообразие моделей спектакля XX века свести к актерам «игровому» и «психологическому».

В 1773–1778 годах Дени Дидро написал знаменитый «Парадокс об актере», в котором впервые сформулированы требования к актерской профессии и систематизированы различные методы создания актерского художественного образа.

Именно Дидро поставил проблему актерской профессии так, как она будет рассматриваться вплоть до наступления эпохи режиссерского театра: актер выражает на сцене свои страсти или создает «идеальный» образ, заданный драматургом? Дидро проецирует на актерскую профессию аристотелевский принцип мимесиса: «Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние» [1, с. 544–545].

Наилучшим воплощением актерского профессионализма Дидро считает мастерство Дэвида Гарика. Малейшие изменения душевного состояния персонажа актер демонстрирует посредством отточенной мимики, пластики, звука, взгляда. «Неужели душа его могла пережить все эти чувства и, в согласии с лицом, исполнить эту своеобразную гамму? Никогда не поверю, да и вы тоже!» [1, с. 555] — восклицает Дидро. Концепция Дидро разворачивается вокруг принципа актерского мимесиса, передачи образа созданного драматургом. Гарик играет не самого себя, а показывает в спектакле существо, созданное его воображением. Он играет страсть персонажа, которая не является его страстью. В этом профессионализм актера.

Исходя из сформулированных критериев, Дидро строит сравнение актерских методов Мари Дюмениль и Ипполиты Клерон. Дюмениль «поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема» [1, с. 542]. Она создает роли, опираясь на собственную чувственность, которая, по мнению Дидро, не способствует возникновению полноценного художественного образа. Манера Клерон принципиально иная: она фиксирует каждую деталь в репетиционном процессе, а потом совершенствует роль от спектакля к спектаклю. Только к шестому представлению возникает законченный образ. «Образ этот — взятый ли из истории, или, подобно видению, порожденный её фантазией, — не она сама. Будь он лишь равен ей, какой слабой и жалкой была бы ее игра!» [1, с. 542].

Два противоположных метода создания актерского образа стали системой координат в определении актерских школ XVIII, XIX, начала XX веков. В законченном виде эта концепция представлена в трудах К. С. Станиславского, добавившего к двум «направлениям» актерского искусства третье — ремесло. «В то время как искусство переживания стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство представления стремится пережить роль дома, лишь однажды, для того

чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве» [2, с. 42–43].

Законы психологического театра, приверженцем и теоретиком которого является Станиславский, требуют от актера использования принципов «искусства переживания». Цель этого искусства — «в создании на сцене живой жизни человеческого духа и в отражении этой жизни в художественной сценической форме» [2, с. 78]. При таком понимании театрального искусства творческий процесс не рассматривается как «игра», «искусственность», «виртуозность техники». Творчество актера психологического театра Станиславский определяет как «созидательный процесс духовной и физической природы» [2, с. 79].

С точки зрения достижений современной психологии подошел к проблеме, поставленной Дидро, Л. С. Выготский, написавший в 1932 году статью «К вопросу о психологии творчества актера». Рассматривая вопрос внутреннего состояния актера во время сценической игры, Выготский отмечает слабую совместимость театральных теорий и психологии (например, системы Станиславского и психологической системы Т. Рибо). Выготский приходит к выводу, что «актерская психология» имеет свою специфику. «Это идеализированные страсти и движения души, они не натуральные, жизненные чувствования того или иного актера, они искусственны, они созданы творческой силой человека и в такой же мере должны рассматриваться в качестве искусственных созданий, как роман, соната или статуя» [3, с. 322]. Идея Выготского, что не только созданный актером образ, но и сами чувства актера отличаются от реальных жизненных чувств, во многом опровергала концепцию «психологического театра». Выготский одновременно и подтверждает парадокс Дидро, и усложняет проблему, исходя из открытий режиссерского театра: «Нужно выявить функцию сценической игры в данную эпоху для данного класса, основные тенденции, от которых зависит воздействие актера на зрителя, и, следовательно, определить социальную природу той театральной формы, в составе которой данные сценические переживания получают конкретное объяснение» [3, с. 324].

Выясняется, что в каждой театральной системе «внутреннее оправдание» будет другое. Переживание актера определяется не житейским переживанием, а той художественной системой, в которой он существует.

Эпоха режиссерского театра выдвинула несколько театральных систем, каждая из которых по-разному определяет задачи актера и само место актера в структуре спектакля.

Прежде всего, психологический театр. Широкий спектр различных методик представляется неким единством, основанным на принципе построения роли по аналогии с психологией реального человека. В данном случае совпадает психология актера и логика развития образа. Те или иные аспекты личности исполнителя выносятся на сцену. Но в каких-то случаях здесь осознанное построение на основе своего «я», а в каких-то — желание погрузиться в личное бессознательное, реализовать свой подсознательный комплекс.

Противоположной тенденцией является отказ от какого-то ни было личного материала в создании роли. Образ создается по законам только художественной логики. Такой персонаж становится «сверхличностным», актер работает на преодолении личного начала. Подобные задачи ставил Гордон Крэг и все режиссеры-символисты — от Люнье-По до раннего Мейерхольда. Далее эта тенденция приобрела еще более ярко выраженную программу в опытах Станислава Виткевича и Антонена Арто. От актера требуется полное владение не только своим телом, но и своими чувствами, точнее, аффектами, которые отражают не состояние личности, а общечеловеческое коллективное бессознательное. Далее эта тенденция находит продолжение в театре Гротовского и в антропологическом театре.

Еще одна доминирующая в XX веке концепция создания роли связана с контрастным отношением к роли. Актер показывает дистанцию между собой и ролью. Собственно играется отношение к роли, но в разных системах — с различных позиций. Брехтовский принцип «очуждения» требует постоянного переключения — выхода из образа и обращения к залу от себя, вне игры. Сама же роль строится в виде строгой конструкции, состоящей из ярких актерских приемов, вызывающих точно заданную реакцию в зале. Тенденция «отказа от игры» заявлена в театре футуристов: актер Маяковский в трагедии «Владимир Маяковский» не играет персонажа, а подчеркивает свою реальность и реальность публики, но они вступают в игровые отношения друг с другом и с яркими «нечеловеческими» персонажами на сцене.

Двуплановость характерна и для биомеханики Мейерхольда. Но здесь внешнее решение образа-роли насыщается эмоцией актера, вызванной внешним действием, то есть опять-таки играется отношение, но никак не психология героя или актера.

Эта отдельная тенденция в актерском искусстве XX века, связанная с двуплановостью, имеет в своей основе принцип маски и изначально связана с адаптацией принципов *commedia dell'arte* в условиях режиссерского театра. Актер у Мейерхольда превращается в чисто театральный образ, живущий только по законам театра.

Близкая к этому сценическая концепция воплотилась в творчестве многочисленных представителей немецкого экспрессионизма, в театре Таирова, в спектаклях Эйзенштейна. «Эмоциональный жест», «театрализация театра», свойственные для этих исканий, направлены на создание самостоятельной театральной реальности, противостоящей любой обыденности, логике «реальной» жизни. Но в отличие от «сверхличностной» тенденции, здесь роль строится на инстинкте, голосе плоти, гипертрофированном узнаваемом чувстве.

Наследие Антонена Арто в 1960-е годы.

Первая попытка воплощения театральных замыслов Арто была осуществлена вскоре после его смерти в 1948 году. Непосредственный ученик, помощник режиссера в постановке Арто «Семья Ченчи» (1935 год) Роже Блен реализовал замысел Арто 1930 года «Соната призраков» по пьесе А. Стриндберга. Это была лишь реконструкция, но она направила поиски режиссеров в практическое русло. Влияние Арто можно обнаружить в спектаклях Р. Блена и Ж. Л. Барро.

Начало практического воплощения кротоического театра во многом связано с «Сезоном Театра Жестокости» Питера Брука (1963/64 годы), хотя этому пред-

шествовали опыты Ливинг Тиэтр в конце 1950-х и поставленный там спектакль «Мистерии» по произведениям Арто. В книге «Пустое пространство» (1968 год) Брук восхищается «коллективной жизнью» труппы Д. Бека и Д. Малины, их контактом со зрителем, их жизнеутверждающей театральностью. Однако упрекает театр в эклектизме и отсутствии единой художественной цели. Можно догадаться, что в Ливинг Тиэтр Брук видит не стремление к художественной форме, а самоценность процесса.

Брук относит Арто к Священному театру и видит в нем мощное противодействие обывательскому мертвому театру, заполнившему весь мир: «Но нашелся пророк, возмущенный выхолащенностью предвоенного французского театра, рассказал о другом театре, созданном его воображением и интуицией, — о Священном театре...» [4, с. 84]. Брук, как и на предыдущих этапах своего творчества, улавливает не только важные тенденции живого театра, но и общественную актуальность любого явления.

Но непосредственное и наиболее последовательное воплощение театра Арто связано, конечно, с деятельностью Ежи Гротовского. Именно в театре Гротовского происходило наиболее сильное и при этом именно художественное воздействие на зрителя. Это наиболее реализовавшийся проект авангардного театра 1960-х годов.

Гротовский не скрывает преемственности с главными идеями Арто, однако все — по крайней мере, теоретическое — творчество Гротовского пронизано полемикой со Станиславским. Это закономерно, потому что Гротовский отталкивается от модели театра, предложенной Станиславским, а не Арто. Это преодоление в театре «театральщины» (К. С.), движение от штампа к естественности. Но далее движение шло в сторону Мейерхольда, потом Арто. «Всё, что связано в театре Гротовского с внешним построением роли, художественно обусловлено и не связано с обыденным поведением человека. Поэтому внутреннее обоснование актером создаваемого на сцене образа не имеет никакого отношения к психологической модели Станиславского» [5, с. 111].

Гротовский подчеркивал, что его актеры не создавали персонаж ни на внешнем, ни на внутреннем уровне. При этом зритель всё равно видел конкретное действующее лицо. Режиссер выстраивал зрительные образы, актер погружался в себя и преодолевал свое «я», а зритель вычитывал персонажей из режиссерской структуры и наделял ими великую пустоту, возникающую за актером. Актер у Гротовского существует вне оппозиции персонаж — не-персонаж.

Таким образом, именно в актерском плане Гротовский наиболее приблизился к театру Арто. Движение актера к роли в спектакле Гротовского — это движение к Двойнику. «Когда все страхи, комплексы, приспособления, всё, что связано с обыденной психологией, изжито, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленная к бессознательному актера. На сцене эта работа вызывает к жизни образы архетипические понятные любому человеку» [5, с. 135].

Гротовский называет своего актера «перформером» — «человеком действия», а не актером, который «играет другого человека». Это в полной мере артодианская идея актера вне игры. В статье «Перформер» Гротовский так описывает задачу:

«Performer должен развивать не организм-массу (мускульный, атлетический организм), а организм-канал, путепроводный организм, через который Энергии проплывают» [6, с. 239].

Таким образом, речь идет именно об «энергетическом театре», об энергетике актера, на которой строится весь спектакль и взаимодействие со зрителем. Сущность, выявленная Арто в общей театральной концепции, у Гротовского поименована совершенно конкретно. Развитие традиции связано в дальнейшем именно с энергетикой.

Эуджению Барба отталкивается от достижений Гротовского первого этапа и переводит эту традицию в принципиально новое качество, порождая уже новое явление — *театральную антропологию*. Суть её в некоем театральном универсализме. Здесь гораздо больше, чем у Станиславского, желания обнаружить общий закон актерского мастерства. Таким волшебным понятием становится «пре-экспрессивность». «Театральная антропология считает, что пре-экспрессивный уровень существует в основании различных техник игры, и утверждает: независимо от того, какая культура традиционна именно для данного места, есть некая особая «сценическая физиология» транскультурного свойства» [7, с. 119]. Показательно, что Э. Барба ориентируется на концепцию театра Дидро, а не авангардистов XX века. «Актер формирует собственное тело, опираясь на определенные напряжения и формы деятельности; именно эти напряжения и формы вызывают грозные разряды в зрительном зале. Отсюда парадокс о неэмоциональном актере, способном вызвать эмоции в публике» [7, с. 117]. Таким образом, актерское искусство противопоставляется бытовой эмоциональности. Художественность формы связана с разными знаковыми структурами, но определяется не ими, а наличием базового состояния, которое разряжается в различных семантических структурах. Эта пре-экспрессивность противопоставляется экспрессивности и бытовой, и сценической. Это некий творческий потенциал, ждущий формального воплощения.

С театром Арто эту концепцию сближает только одно — изначальная театральность, существующая по своим законам и выявляющая в актере общечеловеческое творческое бессознательное. В своей практике Э. Барба выводит на первый план тренинг или репетиционный процесс. Спектакль интересует его гораздо меньше, чем выявление творческого потенциала в актере и освоение техники. Это объясняется просто: при многообразии форм спектаклей уловить предполагаемую в каждом из них общетеатральную универсальную сущность оказывается чрезвычайно сложно. В тренинге она нагляднее. Для Арто, напротив, сверхреальность возникает только в спектакле, а не на репетиции — как совокупность различных компонентов. Правда, на практике у Арто возникала другая крайность — он использовал только те возможности, которыми уже обладал актер, тренинги как таковые отсутствовали, что не исключало очень длительной изматывающей индивидуальной работы с актером.

При всех прогнозах невозможности практического повторения идей и опытов Арто, традиция, возникшая в 60-е годы живет и эволюционирует. Вопрос в том, как определить это направление. Один из главных сегодняшних теоретиков театра Ханс Леманн, говоря об Арто, ссылается на Ж.-Ф. Лиотара. Лиотар противопоставляет драматическому театру театр «энергетический», впрочем, рассматривает его как

проект. Театр Арто, воплощенный для Лиотара и Леманна в его идеях и рисунках, отказывается от «изображения». Жесты, конфигурации, взаимодействия указывают на что-то иное, чем они являются. Это «символические знаки иного места», «создающие эффект течения, инверсии, ярости». Леманн принимает определение «энергетический театр», заменяющий, с одной стороны, драму, с другой — изображение, представление; однако распространяет эти законы на весь тот театр, который называет «постдраматическим».

От этого всякая традиция размывается, остается смена эпох, но не преемственность конкретных явлений. Однако, выявление в «энергетическом театре» действительности, непрерывного процесса, активного воздействия и глубокого скрытого смысла являются определяющими в интересе Леманна к Арто. «Постдраматический театр постулирует искусство подачи знака, которое Арто сформулировал в конце „Театра и Культуры“: „Когда мы произносим слово „жизнь“, надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть ещё что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить своё пожарище“. Нет необходимости воплощать эту трагическую доминанту в представлении, но нужно создавать его из принципиальной идеи нового театра, сообщая сигнальные элементы, какие как жесты-реакции голоса и тела. Это во многом созвучно описанию мимесиса у Адорно. <...> Таким образом „огненные знаки“ Арто, равно как и мимесис Адорно соответствуют идея энергетического театра у Лиотара» [8, с. 57].

Леманн обращает внимание на необходимость воплощения сути театра Арто, а не на буквальное воссоздание метафор. Кроме того — ставит в определенный философско-мировоззренческий ряд. При этом нет разграничения «энергетического» и «постдраматического» театров, но это уже терминологическая проблема.

Традиции Арто в балетном театре.

Если в 1960–70-е годы концепция театра Арто находила воплощение в драматическом театре, преобразовывая его в театр энергетический, то в 1990–2000-е она реализуется через театр пластический, прежде всего, балетный.

В 1934 году вышла в свет книга Арто «Гелиогабал, или Коронованный анархист». Здесь возможность трансмутации первоэлементов рассмотрена в историческом плане. Речь не идет о театре, но развивается театральная концепция, выдвинутая в статьях сборника «Театр и его Двойник». Арто продолжает искать в истории моменты проявления сверхтеатра, включающие каббалистически-алхимическую основу и театральную форму, и находит такой момент в императорском Риме III века. Юный император Гелиогабал, возведенный на престол в 218 году и убитый в 222, предпринял грандиозную религиозную реформу и изменение всего римского общества. Был утверждён культ Солнца и поклонение нерукотворному его тотему — черному камню. Гелиогабал пытался синтезировать различные культы Востока и Запада, стремился соединить несоединимое. Было устроено бракосочетание Гелиогабала с карфагенской богиней Тиннит, воплощающей Луну. Соединение двух противоположных начал — мужского и женского — Гелиогабал хотел реализовать в своем теле, стара-

ясь добиться андрогинного — божественного состояния. Наряду с воплощением в судьбе Гелиогабала идеи космических соответствий через астрологические аспекты, наряду с реализацией синтеза противоположностей, Арто акцентирует театрализацию культа Гелиогабала, не случайно его храм описывается в книге как театральное помещение.

В 1976 году великий хореограф современности Морис Бежар поставил балет по книге Арто с тем же названием. Великий мистификатор и алхимик балета, Бежар восхищался текстом «Гелиогабала», называя его «неистово безумствующим, утонченно изощренным и стремительным от первой до последней фразы, каждая из которых великолепна» [9, с. 204]. Бежара привлекали не только идеи Арто. Сам он, подобно римскому императору, соединяет в балете, казалось бы, несоединимое, синтезирует ритуалы, культы, культуры Востока и Запада.

Если Арто театрализует культ Гелиогабала, то Бежар пытается вернуть танцу его обрядовый, сакральный смысл. Для него танец — и традиционный восточный, и классический европейский — подобен религиозному культу. Синтетизм Бежара, соединяющий прошлое и настоящее, все типы театра и разные искусства, танец и музыку всех времен, где все одинаково значимо, близок идее Арто о взаимосвязи всех жизненных явлений, архетипическому иероглифу нерасчлененности звука, движения и смысла в его театре.

Спектакль представлял собой мозаичную структуру. Мозаика складывалась из музыки Д. Верди, И. Баха, Н. Рота, П. Анри и африканской ритуальной; из танца модерн, классического и африканского. Первая часть балета строилась как обрядовый ритуал. В антракте клоун-канатоходец читал отрывки из писем Арто, написанных в клинике для душевнобольных. Вторая часть — это предание смерти, зрелище самоуничтожения. У Арто написано: «отряд пытается запихнуть тело Гелиогабала в первое же встреченное сливное отверстие для сточных вод» [10, с. 121–122] Бежар помещает на сцене унитаз, куда пытаются погрузить голову Гелиогабала. В финале, пишет Бежар, «музыка Пьера Анри создает настроение светопредставления, атмосферу катаклизма, ужаса — точно толстый ластик, который стирает все сущее» [9, с. 207]. Шведский танцовщик Никлас Эк (брат известного хореографа Матса Эка), златокудрый крепкий викинг, исполнял роль Солнца. Бежар в разных спектаклях настойчиво возрождает солнечный культ, символизирующего здесь божество и творца, Арто и Гелиогабала. Как всегда, хореограф давал зрителям полную свободу в моделировании истории, в данном случае — императорского Рима, напоминая о том, что мы являемся не невинными его потомками.

В 1982 году появился еще один балет по текстам Арто. На этот раз в Германии. Музыка к нему («танцевальной поэме») написал Вольфганг Рим (родился в 1952 году) и назывался балет «Тутугури».

Интерес Вольфганга Рима к Арто не ограничился этим произведением. В 1992 году он пишет оперу «Завоевание Мексики» на тексты Арто, используя замысел спектакля, высказанный Арто во Втором Манифесте «Крюотический театр».

В 1994 году Рим создает музыкально-синтетический эквивалент одного из наиболее трудных для восприятия текстов Арто. Произведение называется «По следам „Серафена“» и отсылает к «Театру Серафена» Арто.

Небольшая статья «Театр Серафена» написана в 1936 году, когда складывался сборник «Театр и его Двойник», но в книгу не была включена. Причина, скорее всего, в конкретизации актерского процесса, описанного в тексте. «Театр Серафена» ближе, пожалуй, к разработке тренинга, чем к общей объективной концепции, изложенной в «Театре и его Двойнике». Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

Серафен — художественное имя семьи итальянских актеров-кукольников, работавших в Париже. Глава семьи, взяв имя Доменик Серафен (1747–1800), организовал в 1772 году в Версале первое представление «театра теней». Театр Серафена утвердил на долгие годы интерес французов к теневому театру, называемому также «китайскими тенями», хотя истоки этого театра, скорее всего, в Турции.

На возрождение Театра Серафена в театральной теории Арто повлиял прежде всего Шарль Бодлер. Глава «Искусственных раев», которая имеет название «Театр Серафена», описывает рай гашиша, три фазы этого опьянения. Бодлер подчеркивает, что гашиш не связан с чем-то сверхъестественным, а, наоборот, открывает в человеке непомерно естественное. Бодлер приводит рассказы некоторых гашишистов. Состояние, испытанное ими, сравнивается с творческим подъемом. Открываются новые человеческие возможности, вместо логического мышления возникает иная ясность и новая стадия понимания между участниками оргии. «Связь между мыслями становится зыбкой» [11, с. 20], уменьшается восприятие и взаимодействие.

Бодлер, и Арто видят единую цель этого «опьянения» (гашишем ли, чумой ли) в исчезновении личности. «Иногда при этом личность исчезает и объективный мир, как у поэтов-пантеистов, воспринимается настолько аномально, что созерцание внешних объектов заставляет забыть о собственном существовании, и вы начинаете себя путать с ними» [11, с. 28]. Вот что значит эта метафора — «Театр Серафена». Исчезновение личности в опьянении, сжигание себя, оргиастическое дионисийское опьянение — все это явления одного ряда, направленные на освобождение Бессознательного, возникновение подлинной реальности театра.

В «Театре Серафена» Арто описывает рождение крика. «Этот крик — стон открывающейся пропасти: раненая земля кричит, но голоса возносятся, глубокие как пропасть, и являющаяся отверстием пропасти» [12, с. 176].

И далее: «Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно. Я превращаю свой страх в шум ярости, в торжествующий рев» [12, с. 178].

Крик пробуждает Двойника. Здесь — «первопричинного двойника» (*son double de sources*). Именно в этом состоянии крика исполнитель как бы погружается в сон, и только тогда становится актером (своим собственным Двойником). «Театр Серафена» написан от первого лица, Арто описывает происходящее с ним.

Эта реальность проявляется в полной мере только на сцене. «Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую» [12, с. 181].

Премьера «По следам „Серафена“» Вольфганга Рима в полном объеме, то есть как инструментального и вокального произведения, сопровождаемого видеoinсталляцией, состоялась в Берлине 31 августа 1996 года — за три дня до столетнего юби-

лея Арто. В ноябре того же года произведение представлено в Москве и Петербурге. Проект осуществлен Ансамблем 13 (художественный руководитель Манфред Райхерт), видеоинсталляция Клауса фон Бруха.

Бесспорным положительным фактом явился отказ композитора от использования самого текста Арто. Трудно себе представить что-то более бессмысленное, как слова «Серафена», положенные на музыку. Они сами — музыка.

Композитор ищет звуковой эквивалент процессу, описанному Арто. Вокализы шести голосов — двух баритонов, двух меццо-сопрано, двух контральто — стремятся преодолеть свою данность, обратиться в противоположность. Женские голоса звучат на самых низких регистрах, в мужских появляется фальцет. Тем самым композитор пытается осуществить взаимодействие трех первоначал, обозначенных у Арто — мужского, женского и андрогинного.

Возможно, вокализ мог бы дать совсем иное состояние, рождающееся в результате борьбы мужского, женского и андрогинного, и возникновение иного уровня. В данном случае вокализ стал, скорее, фоном. Вся борьба, развитие действия, конфликт перенесены в оркестр.

В музыке Рим стремится, как и Арто, к конкретности. В инструментальной музыке (флейта, труба, виолончель, контрабас, ударные) можно услышать звукоподражание дыхательного процесса. Зарождение дыхания, клокотание в легких, воинственные крики. Разнообразные ударные демонстрируют пробуждение звука и рождение нового состояния, которое у Арто достигается криком. Эти музыкальные взрывы органично вплетаются в преимущественно медитативную музыкальную основу.

Видеоинсталляция Клауса фон Бруха не связана напрямую с музыкой. Видео ряд возникает на двух рядом стоящих экранах. Изображение дублируется, что призвано, вероятно, отразить идею Двойника¹. Все же какое-то соответствие музыки и видеоряда должно возникать, и изображение усиливает натурализм в музыке. Долгое, почти не меняющее ракурса воспроизведение на экране отдельных частей мужского и женского тел иллюстрирует, вероятно, процесс рождения звука, дыхания, крика в легких. Иногда это буквальное воспроизведение текста Арто: «Сначала живот. Нужно чтобы молчание начиналось с живота: справа, слева, в точке грыжевых закупоренностей, там где оперируют хирурги» [12, с. 176]. Но этот натурализм скорее курьезен, ибо Арто описывает прежде всего внутренний процесс, динамику перерождения. Его образы метафоричны, а не натуралистичны. У Бруха бесконечное созерцание рук и ног, пяток и грудей создает единственное ощущение — ощущение случайности, поверхностности. Чтобы восполнить отсутствие динамики, автор инсталляции вводит бесконечно повторяющийся динамичный танцевальный эпизод в духе Лой Фуллер, еще более случайный по отношению к пластике и динамике у Арто.

Таким образом, музыка Рима ищет эквивалент «Театру Серафена», а инсталляция Бруха изображает некоторые метафоры текста. Не получается синтеза. Нет перерождения.

¹ В гастрольном варианте изображение возникало на одном экране, отчего замысел вряд ли пострадал.

В первое десятилетие XXI века идеи Арто стали путеводной звездой для творчества французского хореографа Жозефа Наджа. Он родился в 1957 году в Воеводине (Северной Сербии) в венгерской семье. Учился в школе изящных искусств в Нови-Саде, потом в Академии Искусства и в Университете в Будапеште. Там же начал актерскую деятельность. С 1980 года Надж в Париже. Учится у Марселя Марсо, затем Этьена Декру, затем Жака Лекока, затем осваивает айкидо, тайдзи, буто, контактную импровизацию. В 1986 году создал свой театр в Париже Théâtre Jel и начал ставить спектакли. В 1995 году возглавил Национальный хореографический центр Орлеана, существующий с 1980 года. К нему приходит слава выдающегося танцовщика и хореографа.

Осенью 2000 года Надж приезжает к Бальтюсу в его швейцарское поместье.

Бальтюс — псевдоним Бальтазара Клоссовского де Рола (1908–2001). Его отец — известный польский художник и критик. Его брат — известный французский философ. Мать его дружила с Рильке, и поэт написал предисловие к публикации детских рисунков Бальтюса. С 1933 он связан с сюрреалистами, писал их портреты, иллюстрировал издания. Стал автором декораций и костюмов спектакля Арто «Семья Ченчи». Испытал сильное влияние итальянского Ренессанса. Арто в статье «Молодая французская живопись и традиция» (1936 год) сопоставляет картины Бальтюса и Паоло Учелло. Впоследствии служил директором Виллы Медичи в Италии.

Эта встреча и последующее общение произвели огромное впечатление на Наджа, но и Бальтюс увидел в хореографе человека, способного продолжить дело Арто. Последующие события Надж описывает так: «Вернувшись в Париж я взял собрание сочинений Арто и начал читать последний 26 том. На 23 странице я наткнулся на фразу: „Ибо я, Арто, чувствую себя лошадью, а не человеком“. Начиная с этого момента как-будто нить протянулась между картинами Бальтюса и поэзией Арто, я вернулся к Рильке, Чжуан-цзы, Японии, Италии, Ирландии. Я связываю эти пространства как паук, я тку лабиринт, в котором рождается спектакль» [13].

В результате состоялся спектакль «Небосвода больше нет» по либретто Арто в швейцарском театре Vidy-Lausanne.

Примерно в 1931–32-м годах Арто написал либретто, по сути, сценарий спектакля под названием «Небосвода больше нет». Он замыслил его как синтетическое произведение с элементами оперной и балетной образности. В начале — игра света, цвета и звуков. Далее Арто пишет: «Музыка производит впечатление дальнего катаклизма, обволакивающего зал, будто падающего с головокружительной высоты. Аккорды зарождаются в небе и опускаются, проходя от одного края к другому. Звуки будто падают откуда-то свысока, затем внезапно замирают и разбрасываются брызгами, образуя своды, зонты. Ярусы звуков» [Здесь и далее цит. по 14, с. 107–125]. Следуют бессвязные фразы, крики, шум ветра. Фантасмагория голосов прерывается тишиной. «Слышно слово Сириус, произносимое на все лады и во всех диапазонах гаммы, оно, усиливаясь, растет». Небесный свод исчезает. В толпе паника, смятение. «Хор, песня Мятажа достигают огромного диапазона, словно отвечая молитвой на шум живота, по которому стучат барабанными палочками». Затем на сцене возникает нечто вроде Двора Чудес. Хор с уродливыми, гнусными лицами на огромных растущих головах, испещренных следами всех пороков и бо-

лезней. «Идут вперед тела без голов, с огромными руками и кулаками, подобные баранам, и посреди сцены происходит триумфальное появление Великого Проныры, мятежные слова которого порождают сцены Революции». Четвертая сцена, на которой обрывается либретто, символизирует дискуссии ученых. «Почти у всех ученых головы сделаны в соответствии со всеми степенями официальной глупости и посредственности. Они карикатурны, не чрезмерно». Среди них есть ученые с нормальными головами. «Временами голоса ученых свистят как сойки на телеграфных проводах, другие — каркают как вороны, третьи — режут как быки, или пыхтят, как гиппопотамы в подземелье». Либретто осталось незаконченным по неизвестным причинам.

Надж не следовал буквально за сценарием Арто. Внешняя «космическая» атрибутика в спектакле отсутствовала. Использовались принципы акробатического балета, цирка. Помимо танцовщиков театра Лозанны и самого Наджа в спектакле участвовали великие актеры. Прежде всего, Жан Бабиле — легендарный танцовщик, исполнивший главную роль в балете Ролана Пети «Юноша и смерть» (1949 год, либретто Ж. Кокто). В творчестве Бабиле несколько драматических ролей. Ко времени спектакля ему уже за 80 и он вышел на сцену после долгого перерыва. Другой выдающийся актер нашего времени — японец Йоши Оида, сыгравший важные роли в спектаклях Питера Брука «Махабхарата», «Человек, который принял свою жену за шляпу» и других. И ещё — молодая китайская танцовщица Джин Ли. Естественно, эти артисты работали в разных актерских манерах и в разных жанрах: Бабиле вносил элемент классического танца в сочетании с драматическим исполнением, Оида — гротескную масочную манеру, Ли — акробатический балет.

Как и в большинстве своих постановок, Надж использует принцип графичности и, в целом, черно-белую гамму костюмов. Все спектакли Наджа — синтез театральных средств и монтаж приемов разных видов искусств (не только театра). Первые эпизоды проходили на темном бездонном фоне, а фигуры в черном освещались из Кулис прострелами. В дальнейшем фоном становились гигантские белые фигуры, как бы высеченные из камня. Пластика Йоши Оида сочеталась с этими фигурами.

Точно также как исполнительские средства и визуальный ряд, Надж «монтирует» и музыкальную основу спектакля, используя музыку Владимира Тарасова, увертюру к «Севильскому цирюльнику» Россини и традиционные венгерские мелодии.

Надж создает в спектаклях тотальный театральный мир, допускающий любое внебытовое существование. Пластическая выразительность является здесь основополагающей и объединяющей реальный и сверхреальный миры.

Жесткая хореографическая конструкция спектакля и живописность отдельных мизансцен приводит к целостности и законченности спектакля. Надж, порывая с эстетикой балетного театра, вкладывает в каждую деталь глубокие смыслы, но однозначное прочтение сюжета невозможно.

В спектакле «Небосвода больше нет» сохраняется тема ностальгического стремления к встрече разных миров и трагическая невозможность этой встречи. В то же время пластические вариации дружбы и борьбы персонажей Наджа, Бабиле, Джин Ли ассоциируются с взаимоотношениями Арто и Бальтюса, и вероятно, других персонажей парижской авангардной культуры.

Здесь нет прямого цитирования театра Арто, но сама модель театра, принцип художественного воздействия говорит именно об этой традиции.

В последних спектаклях Жозефа Наджа эти принципы только усиливаются и становятся очевидней. В сезоне 2009/10 года Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Вороны». Здесь на сцене только два исполнителя: Жозеф Надж и композитор-исполнитель Аюш Желевенный со своими инструментами. Постановщик ставил задачу передать полет птиц, создать сценический образ перехода от статики на земле к состоянию полета. При этом постоянно звучали ссылки на Арто.

Спектакль начинается не с танца, а с перформанса. Двухметровая белая бумажная лента движется с одного валика на другой и Надж наносит черной краской рисунок, рождающийся из импровизации на тему музыки, пластика рождает мазок, брызги краски. Иногда они напоминают крыло птицы, полет, следы на снегу. Возникает синтез музыки, пластики, живописи. Из этой первой части вырастает уже пластически-хореографический рисунок, направленный на преодоление человеческого. А потом наступает кульминационный момент, когда Надж с головой окунается в бочку с краской и выходит оттуда уже перерожденным. Он не становится вороном, но он становится черной краской, самым материалом, который продолжает творить уже без посредника-исполнителя. Это попытка реализации артодианской идеи Двойника.

Надж, уйдя от балетного театра к «литературному» спектаклю, осмысленно воплощает в синтетических формах те задачи, которые ранее ставил драматический театр. Надж писал: «То разнообразие форм, которое сейчас можно обнаружить в танце, в драматическом театре уже не найдешь. В нем ощущается естественная усталость и истощенность» [15].

В 2010 году Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Шерри-Бренди». Литературной основой стали «Лебединая песня» и «Остров Сахалин» Чехова, «Колымские рассказы» Варлама Шаламова. В спектакле звучала поэзия Мандельштама. Бессмысленно отыскивать в спектакле конкретные литературные эпизоды — сюжет совершенно самостоятелен, но передает атмосферу преступления, каторги, невиданной жертвы. Здесь нет привязки к конкретной эпохе, архетипы романов Достоевского и жертвы 1930-х годов сливаются в единый эстетически гармонизированный и трагичнейший мир.

Танец минимизирован, роль пантомимы возрастает. Очень часто крайне замедленные движения. В начале спектакля в разных концах сцены высвечиваются короткие эпизоды-картины, в которых действуют 1–2–3 человека (всего на сцене 13 исполнителей.) Например, мужчина мажет лицо золой и его лицо исчезает, сливаясь с темнотой. Свет боковой. Костюмы черные и серые. У мужчин бритые головы. Эти картины постепенно разворачиваются в сценки: люди с топорами, различные формы убийства. Лишь изредка — танцевальные эпизоды. Люди постепенно собираются в группы, и группы повторяют движения друг друга. Мотив обезличенности, утраты индивидуальности — основной в первой части спектакля.

В середине спектакля (общая продолжительность — час двадцать) довольно продолжительная самостоятельная часть — инсталляция на заднике. Это световые проекции различных абстрактных и бытовых предметов, с которыми взаимодействуют

теневые контуры актеров. За счет наложения возникают сцены отрывания голов и ног. У людей вырастают головы чудищ. Сама инсталляция на сегодняшний день кажется вполне традиционной, но более чем любые другие приемы вызывает ассоциацию с эстетикой сюрреалистического Театра «Альфред Жарри» и с известнейшими фотоколлажами 1929 года Эли Лотара с участием Арто, Р. Витрака и Ж. Люссон. Эстетика театра сюрреализма в этом спектакле очевидна: и в инсталляции, и в сценическом действии — параллелизм действия, повторяемость образов, жестов, движений, обезличивание персонажей и смена масок. Кроме того, соединение и противопоставление сна и действительности, постепенное исчезновение границы между ними.

После инсталляции происходит персонификация персонажей. Используются костюмы *bel époque* женские и мужские, но, по-прежнему, полностью черные. Укрупняются лагерно-каторжные сцены. Возникает яркий персонаж, несущий тему смерти. Это европейско-американский архетип клоуна, имеющий в России совсем иную значимость. Белая маска, красящая на сцене огромный красный рот. Этот персонаж теперь на сцене постоянно. И другой — его можно назвать поэтом. В одной из сцен его заколачивают в черный ящик-гроб и он оттуда кричит стихи Мандельштама. Потом его выбрасывают из гроба, потом распиливают пилой. А в финале он будет повешен и поднят под потолок сцены.

Пластика танцоров наиболее ярко передает атмосферу смерти и лагерей. Повторяющиеся поддержки партнеров происходят на уровне середины тела. Тела вытянутые, заочневшие на несколько секунд. Возникает ощущение перетаскивания трупов. Невольно вспоминается тот факт, что Мандельштам, умерший перед самым Новым 1939 годом, всю зиму пролежал в штабелях замерзших трупов и только весной был закопан.

Конкретные бытовые действия вписываются в крайне замедленные рафинированные архетипические жесты, перетекающие один в другой.

В спектаклях Наджа предельно ясны образы и фабулы. Потребности в понимании сюжета не возникает. Это важнейший сюрреалистический принцип — спектакль рождается в сознании зрителя, а художник сталкивает реальности и рождает «ошеломляющий образ». Надж обращается к истокам театра Арто и также перерастает сюрреализм. Язык театра Наджа возникает по ту сторону жеста, слова, изображения, за которой значение образов уже не связано с отдельным жестом, словом или изображением.

Закономерно общее движение последователей традиции Арто от драматического театра к театру тотальному, часто на основе пластики, танца. Формы разнообразные и порой поразительные. Однако если в 1960-е годы поразило именно внутреннее погружение актеров, вызывающее энергетическое воздействие на зрителя, то в конце XX — начале XXI веков эта традиция представлена, прежде всего, тотальными режиссерскими конструкциями, в которых от актера требуется не перерождение, а формальное владение своим аппаратом. И то, и другое органично для системы Арто.

Нужно признать, что спектакли Бежара и Наджа, Маровитца и Барбы не производят того катартического воздействия, которое предполагает театр Арто. Но трудно

было бы его ожидать — изменился сам зритель, изменилась роль театра в обществе. Реализация теории крутоического театра требует длительной эволюции и больших усилий. Современное формирование традиции артодианского актера и артодианского спектакля — необходимый этап этой эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М., 1980.
2. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1994. — Т. 6.
3. Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1984. — Т. 6.
4. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. — М.: АРТ, 2003.
5. Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. — СПб., 2008.
6. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. — М., 2003.
7. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя. — М., 2010.
8. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. — Frankfurt am M., 2008. (Арто цитируется по кн.: Арто А. Театр и его Двойник. — СПб.; М., 2000.)
9. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары. — М.: Союзтеатр, 1989.
10. Арто А. Гелиогабал. / Пер. Н. Притузовой. — Тверь: Kolonna Publications, 2006.
11. Бодлер Ш. Искусственные Раи. / Пер. В. Алексеева. — М.: ЛИА Р. Элинина, 1991.
12. Artaud A. Oeuvres complètes. — P.: Gallimard, 1974. — Т.4.
13. Théâtre de Vidy-Lausanne E. T. E. Programme saison 03–04. Novembre 03. Il n`y a plus de firmament.
14. Artaud A. Il n`y a plus de firmament // Artaud A. Œuvres complètes: En 28 volumes. — P.: Gallimard, 1978. — Т. 2.
15. Программа спектакля «Шерри-Бренди» на театральном фестивале им. А. П. Чехова. Июль 2010 года.

УДК 792.8

Н. А. Малыгина

ИСКУССТВО БАЛЕТА ПЕРИОДА ПОСТМОДЕРНА

Настоящая статья посвящена философскому осмыслению балета периода постмодерна. В ней анализируются причины сложения нового стиля, эстетики танца эпохи постмодернизма, основные черты такого направления как «contemporary dance». Современный танец анализируется по системе И. Хассана, ставятся вопросы о современном состоянии хореографических ценностей и процессе их переосмысления.

Ключевые слова. Балет периода постмодерна, И. Хассан, эстетика постмодернизма, танец модерн, «contemporary dance».

N. A. Malygina

THE ART OF BALLET IN A POSTMODERNITY ERA

This paper is dedicated to the philosophical comprehension of the postmodern ballet. It analyses the causes of the arrival of this new style, an aesthetics of the postmodern dance, main traits of this contemporary dance. This type of dance is analysed using I. Hassan's system, questioning the contemporary state of choreography and the process of its redefining.

Key words. Postmodern ballet, I. Hassan, postmodern aesthetics, modern dance, contemporary dance.

В начале XX века классический тип мышления эпохи модерна меняется на неклассический, а в конце века — на постнеклассический. Потребовался новый термин для фиксации ментальной специфики новой эпохи, которая кардинально отличалась от предшествующей. Современное состояние науки, культуры и общества в целом в 70-е годы прошлого века было охарактеризовано Ж.-Ф. Лиотаром как «состояние постмодерна». **Постмодерн, постсовременность** (от латинского post — «после» и modernus — «современный») — одно из основных понятий современной социологической теории, обозначающее отрезок исторического времени, хронологически начинающийся с периода подрыва основ индустриального строя и простирающийся в будущее. Постмодернизм (французский postmodernisme — «после модернизма») — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века.

Термины «постмодерн» и «постмодернизм» образуются с помощью приставки «пост». Данный способ образования философских (равно как и находящихся за пределами философии) понятий получил распространение в конце XX века. Понятия, начинающиеся с приставки «пост» не предполагают элиминации предыдущих состояний, скорее здесь речь идет о переходе на новый качественный уровень с сохранением достижений минувшего, причём последний уже теряет своё право на всеобъемлемость и исключительность. Правильное понимание смыслового содержания приставки «пост» имеет большое значение для раскрытия сущности постмодернизма,

а также ограждает от возможного отождествления постмодернизма с антимодернизмом, что повлекло бы за собой полное отрицание рациональных категорий модернистской философии, и, в конечном счете, поставило бы под сомнение саму возможность научного анализа ситуации «постмодерн».

В философии, культурологии и социологической теории термином «modern» обозначается современность как явление. В самом узком смысле под «модерном» понимается художественно-литературное движение конца XIX — начала XX века. В более широком смысле понятие «модерн» обозначает определённый исторический период, отождествляемый с Новым Временем (Modernity) — эпохой, следующей за Античностью и Средневековьем, которые в совокупности можно назвать «Pre-modernity» («предмодерн»). Модерн как историческая эра характеризуется особым философским и научным мировоззрением — модернизмом. Основной идеей этого мировоззрения была вера в возможность человеческого разума познать мир как некое целое, как единую систему, подчиняющуюся определённым объективным законам; а также убеждение в том, что выявление основных законов природы и общества не только будет способствовать историческому прогрессу, но и даст право на переустройство мира в соответствии с ними. Очевидно, что следует рассматривать модерн не как отдельный исторический период, а как некий исторический проект.

Именно эпоха Modernity родила искусство балета. Согласно энциклопедии, «балет (франц. ballet, итал. balletto, позднелат. ballo — танцюю) — это вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах» [1, с. 42]. Термин «балет» возник в Италии в конце XVI века, но обозначал не спектакль, а танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Проходя через столетия, балет придерживался современных времени эстетических стилей и мировоззрения общества. Каждое столетие поднимало проблему застоя балетного искусства, и создавалась ситуация поиска своего «модерна». Происходящие изменения в осмыслении балетных спектаклей касались нового подхода к значимости и соотношению составляющих частей балетного спектакля (музыка, слово, живопись, танец), способов выражения действия (слово, пантомима, танец), обогащения техники танца, трансформации идейно-образного содержания.

При этом, отходя от старых правил сложения спектакля, новые лидеры балетного искусства складывали свои, новые правила сочинения, где частные детали подчинены общей логике. Но общей тенденцией развития балетного искусства стало определение главенствующей роли танца в спектакле. Возникнув как синтетический вид искусства, балет объединил танец, музыку, слово, живопись. На протяжении всей своей истории балет шел к утверждению главенствующей роли хореографии. К концу XX века эта позиция утвердилась даже в новом названии профессии человека, создающего танцевальный спектакль, перейдя от прежнего «балетмейстер» к «хореографу», подчеркнув его роль именно в создании хореографического текста. Современные коллективы дают себе название «театр танца», вместо привычного «театр балета», подчеркивая роль и свободу танца вообще.

Первоначально танец в балетах существовал в виде слабо связанных с сюжетом выходов, специальных вставных номеров. К концу XVII — началу XVIII века из балетных постановок ушло слово в виде декламации или вокала. Содержание действия

стало выражаться пантомимой, а состояние героев — танцем. Если отталкиваться от того, что «*pantomimos*» — «все воспроизводящий подражанием актер, играющий с помощью одних телодвижений» [1, с. 390], а танец определяется как «движения и положения человеческого тела» [1, с. 503], то можно сказать, что на примитивном уровне уже к началу XVIII века танец в балете занял лидирующее положение. В течение XIX века балерина поднялась на пальцы, классический танец утвердился как основа балетного спектакля; и сложилась эстетика «большого балета» (академического), монументального спектакля, в котором сюжет излагается в пантомимных сценах, а большие танцевальные ансамбли, основанные только на хореографии, лирически обобщают чувства героев. Именно эта форма балетного спектакля стала основной в современном понимании балета. Классический танец занял лидирующее положение в системе подготовки артистов балета, которых принято называть классическими танцовщиками. В это же время произошло и обособление отдельных видов танца. Все дополнительные виды танца, используемые в балете, тоже стали вырабатывать свои системы движения и методики образования. Народный, характерный, спортивный, бальный, историко-бытовой танец обособились в отдельные школы.

Система подготовки артиста балета возникла как «благородная» школа танца. Под этим лозунгом была открыта во Франции в 1661 году первая Академия танца. Под ним же продолжает развиваться подготовка классического танцовщика и сейчас. Классический танец отходит от массового бытового танцевального искусства и формирует свою эстетику, которая сродни идеальным телам в картинах художников эпохи Возрождения. В настоящее время профессиональное хореографическое образование требует пропорций человеческого тела, доведенных до абсолюта, до сантиметра выверенных объемов щиколотки, икры, колена, длины ног и торса, веса и роста и так далее. Будучи «благородной», классика диктует неестественную для обычного человека выворотность ног, гибкость, растянутость мышц и сухожилий. Получив такой человеческий материал, согласно канонам школы, педагоги устанавливают тело танцовщика в непривычный, противоестественный квадрат с ощущением не сдвигаемого стержня внутри, схематичными движениями рук и ног. Стремясь довести танец до абсолюта, классика спровоцировала отторжение классического танца как противоестественного, лишаящего Танец его многообразия, а обычного человека — возможности танцевать.

Поиски нового начались с двух сторон. Первая сторона — это появление лидера с новыми взглядами среди профессионалов: им стал Михаил Фокин (1880–1942), отмечавший: «С самого начала моей переоценки всех ценностей в балете я стал чувствовать танец не как угодливое обращение танцора к зрителю, но как всестороннее выражение себя, всего внутреннего существа [человека]» [2, с. 110].

Вторая сторона — это любители танца. Самым ярким представителем, давшим толчок к появлению нового вида танцевального искусства, стала Айседора Дункан. Она писала в своих воспоминаниях: «Мои взгляды не позволяли мне соприкоснуться с балетом, так как каждое его движение оскорбляло моё чувство красоты, а создаваемые им воплощения казались механическими и вульгарными» [3, с. 114]. Ее проповедь «танца будущего», возвращающего естественные формы, импровизационное начало, свободу от всех условностей (театральных, исторических, бытовых), открыла

путь новому направлению в хореографическом искусстве. Если в формировании школы классического танца каждый танцовщик или педагог добавлял новое найденное движение в общую систему, то в танце modern каждый лидер создает свою школу своего имени, подчеркивая индивидуальное, а не слагая общую систему. Так возникли школы Марты Грэм, Хосе Лимона, Дени и Теда Шоун и других.

XX век отошел от пантомимы в балете и ведущим действием сделал танец (действенный танец); отошел от драмы в балете, сделав шаг к бессюжетному спектаклю, где танец развивался подобно симфонической музыке (симфонический танец); отошёл от многоактных сюжетных спектаклей к одноактным, часто бессюжетным. Музыка от аккомпанирующей перешла к самостоятельному существованию (инструментальная и симфоническая). Период Modernity, родивший великое искусство балета, в стремлении довести его до совершенства, завершился появлением нового вида танца со знакомым названием «modern», как антитезы всему неестественному в искусстве танца, как возможности дарования наслаждения этим видом искусства любому желающему танцевать человеку, как сломом академического сложения балетного спектакля. Термин «танец modern» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Парадоксально, но родившийся в конце XIX — начале XX веков, танец модерн отвергал формы, ставшие лицом «модернистской» культуры! Как видим, понятие «современность» имеет свойство отрицания самого себя.

Возникновение танца modern — это первый шаг к философии постмодерна, и он был сделан в искусстве танца за 70 лет до вступления общества в период постмодерна! Лидеры нового движения пролонгировали свою главную идею, выдвигая на первый план человеческую индивидуальность. Не стороннее, разумное и продуманное решение балетмейстера, а чувствующее, импровизационное начало танцующего дает импульс рождению танца. Сам танцовщик является создателем спектакля или представления (performance), как сейчас принято говорить. Плюралистичность взглядов новых хореографов рождала свои направления. Характерны два ведущих пути развития.

Представители одного, следуя эстетическим концепциям экспрессионизма, видели основополагающий принцип творчества в субъективных переживаниях хореографа, в стремлении вскрыть бессознательные мотивы поступков человека, в отказе от фиксированной композиции, считая, что и в групповых постановках возможна полная свобода творчества. Второе направление сложилось под влиянием конструктивизма и абстракционизма. В искусстве его представителей форма не только приобрела значение средства выражения, но и стала непосредственно содержанием самого образа, лишенного эмоциональной окраски, — хореография ради движений. Танцовщики-хореографы нового танцевального направления modern стремились к сложению своей, новой, но все-таки разумной системы танцевальных движений и философских идей, таким образом, оставаясь все в том же *догматическом рационализме* философии модерна, родившей искусство балета.

Вступление общества в новую фазу своего развития и рождение нового философского направления постмодернизма дали толчок к поиску новой сущности танца (современного для нас и «постсовременного» как вида танцевального искусства). Эстетика постмодернизма выдвинула ряд принципиальных положений, свидетель-

ствующих о ее существенном отличии от классической западноевропейской эстетики. Во всех видах искусств, в том числе и в балете, началось расшатывание и внутренняя трансформация категориальной системы и понятийной составляющей. Выходящая за рамки классической логики постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы — лабиринт, ризома. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия» в искусстве, перенося внимание на проблему дисконтануальности, отсутствия первосмысла. Концепция несамотождественности текста, предполагающая его деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку одновременно, намечает выход из лингвоцентризма в телесность, принимающую различные эстетические ракурсы.

Старый и вечный взгляд на прекрасное как сплав чувственного, концептуального и нравственного стал заменяться новыми чертами, вытекающими из ориентации на красоту ассонансов и асимметрии, из идей текстового удовольствия. Дисгармония стала эстетической нормой постмодерна. Появилась новая свободная фигуративность в искусстве, развивающая идеи креативности и спонтанности художественного творчества, не требующего специальной подготовки.

Другой особенностью постмодернистской эстетики является онтологическая трактовка искусства, отличающаяся от классической своей открытостью, нацеленностью на непознаваемое, неопределенное. Неклассическая онтология разрушает систему символических противоположностей, дистанцируясь от бинарных оппозиций: реальное — воображаемое, оригинальное — вторичное, старое — новое, поверхностное — глубинное, индивидуальное — коллективное, присутствие — отсутствие и других. Субъект как центр системы представлений и источник творчества рассеивается, его место занимают бессознательные языковые структуры, анонимные потоки либидо. Утверждается экуменически-безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом. Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных средств и приемов постмодернистского искусства, эстетический «фристайл». Постмодернистские эксперименты стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства.

Для хореографии все эти тенденции выразились в появлении нового направления «contemporary dance». Это модное сейчас название в английском языке имеет смысловой оттенок как «самый современный, актуальный сейчас». В нём нет чётко определённых границ, нет устоявшихся школ, нет законов, регламентирующих, как правильно создавать хореографию. Это пространство эксперимента каждого человека, который соприкасается с движением; симбиоз западной танцевальной культуры и восточных систем движения, профессиональной техники (если таковая имеется) и свободы самовыражения. В спектаклях, представляемых как «балет», появилась некая эмпирическая синкретичность, характерная искусству первобытного общества, при которой создаётся впечатление «нащупывания» хореографической лексики, параллельное существование не взаимосвязанного художественного ряда (часто с использованием новейших современных технологий), набор звуков и шумов вместо музыки, часто возвращение слова и декламации в спектакль. Все эти тенденции пришли и в профессиональный балетный театр.

Американский исследователь, литературовед, теоретик американской контркультуры Ихаб Хассан (р. 1925), анализируя современную западно-европейскую и американскую эстетику, выявил такие отличия, которые, по моему мнению, полностью совпадают с принципами балета как искусства модерна и *dance-театра*, как искусства постмодерна. Составленная автором таблица отличий постмодернизма и модернизма, на мой взгляд, позволяет наиболее точно понять, что происходит с искусством балета в настоящее время.

Таблица отличия постмодернизма от модернизма по И. Хассану¹

Модернизм	Постмодернизм
Форма (конъюнктивная, закрытая)	Антиформа (дизъюнктивная, открытая)
Цель, намерение	Игра
План	Случай
Иерархия	Анархия
Мастерство/логос	Исчерпанность/молчание
Произведение искусства/завершенная работа	Процесс/перформанс/хэппенинг
Дистанция	Участие
Созидание/порождение целостности/синтез	Деструкция/деконструкция/антисинтез
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Дисперсия
Жанр/границы	Текст/интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинация
Корни/глубина	Ризома/поверхность
Интерпретация/прочитывание	Контринтерпретация/неверное прочтение
Обозначаемое	Обозначающий (субъект)
Читаемое	Написуемое
Нарратив/большая история	Антинарратив/малая история
Код мастерства	Индивидуальные особенности
Симптом	Желание
Тип	Мутация
Генитальность/фалличность	Полиморфизм/андрогинность
Паранойя	Шизофрения
Бог-Отец	Святой дух
Метафизика	Ирония
Определённость	Неопределённость
Трансцендентность	Имманентность

¹ Перевод приводится выборочно по монографии Э. Орловой [4, с. 394–395].

Как пишет В. Вельш, «...многим кажется, что главное в постмодерне — отход от стандарта жёсткой рациональности, что нужно только как следует вымешать коктейль и сдобрить его солидной дозой экзотики... Но эта мешанина из всякой всячины порождает только безразличие, а этот псевдо-постмодерн не имеет с постмодерном ничего общего и куда ближе, хотя этого не хотят замечать, к унифицирующим тенденциям модерна. Подлинный модерн абсолютно не похож на этот суррогат. Понятие „постмодерн“ подразумевает единую структуру, не привязанную к тем или иным видовым рамкам» [5]. «В идеале современный танец стремится выйти за рамки искусства и стать орудием самопознания и саморазвития» [6, с. 498]. Но лозунг импровизационного начала и танца как орудия самопознания не имеют отношения к театру. Самая главная ошибка, которую допускают хореографы направления «contemporary dance», — это непонимание того, что при театрализованной форме подачи своих сочинений танец в них становится сценическим, то есть предназначенным для зрителя. Искусство танца прошло сложный путь от импровизационного народного творчества к профессиональной сценической хореографии. Для нас принципиально отличие танца вообще от сценического. Это отличие заключается в понимании адресности, то есть для кого предназначен танец: для самого танцующего или для зрителя. Понятие адресности рождает правила сочинения и определяет конечный результат.

Балет XXI века оправдал понимание себя как высшей театральной формы хореографического искусства, вобрав в себя, как губка, всё лучшее, что предоставил ему современный танец. В настоящее время искусство балета уже активно использует техники и приёмы, разработанные направлениями «модерн» и «contemporary dance». Положенные на классическую основу, они раскрепощают академических танцовщиков и позволяют им быстро осваивать любую хореографию. С другой стороны, современные хореографы поняли преимущества пропорциональных, техничных, профессиональных артистов балета.

Великий хореограф XX века Морис Бежар не делал различий между классическим и современным танцем. В своём интервью журналистам в Петербурге 20 апреля 1998 года он говорил: «Существует лишь хороший и плохой танец. Классический балет — отец современного. Через 20 лет современный танец либо станет классикой, либо выйдет из моды и забудется» [7, с. 48–49]. Прошло пятнадцать лет. Современный танец вошёл в искусство балета и стал его полноценной составляющей. Назрела необходимость включения его в терминологию образования в области балета как вида сценического танца наравне с классическим, дуэтно-классическим, характерным и историческим. Становится необходимой разработка собственной методики обучения современному танцу для специализации «артист балета» и систематизации современных тенденций развития искусства балета для специализации «балетмейстер».

Однако философия постмодернизма вступает в конфликт с системой образования вообще и хореографического в частности. Разрешив существование конечной формы танцевального спектакля как хаоса составляющих частей, постмодернизм отказывается от хореографа, как человека, имеющего систему знаний балетмейстерского искусства и от танцовщика с классическим хореографическим образованием. Ликвидация системы исторически сложившихся хореографических ценностей ведёт к отрицанию хореографического образования, если подходить к нему как к науке. Ведь наука — это, прежде всего, «система объективно верного знания о существенных

связях действительности. <...> Цель науки — познание и знание, цель искусства — совершенствование человека, его духовного мира» [8, с. 244, 144].

В настоящее время хореографической мысли разрешено находиться не только в зоне маргинальности по отношению к науке, но и в состоянии индивидуалистического хаоса концепций, подходов, типов рефлексии, какое наблюдается и в художественной культуре конца XX века. Механизмы деконструкции ведут к распаду системности, разговоры о танцевальных концепциях сближаются с «лингвистическими играми», преобладает «нестрогое мышление». Декларируемый новый подход в принципе отрицает возможность достоверности и объективности, такое понятие как «правильность» утрачивают свое значение. Поэтому постмодернизм заменяет образование китчевой философской дискуссией с характерной антирациональностью.

Отрицая гегелевское понимание диалектики как закона развития, постмодернизм превращает великие завоевания культуры в свою противоположность. Состояние утраты ценностных ориентиров воспринимается теоретиками постмодернизма позитивно. «Вечные ценности» — это тоталитарные и параноидальные идефиксы, которые препятствуют творческой реализации. Истинный идеал постмодернистов — это хаос, именуемый Ж. Делёзом «хаосмосом» (первоначальное состояние неупорядоченности, состояние нескованных возможностей). А образование — это передача накопленного опыта поколений, упорядочение знаний и умений как базы, отправной точки реализации собственных талантов. Для современной философии любое подобие порядка нуждается в немедленной деконструкции — освобождении смысла путем инверсии базовых идеологических понятий, которыми проникнута вся культура. Философия искусства постмодернизма не предполагает никакого соглашения между концепциями, где каждый философский взгляд имеет право на существование и где объявлена война против тоталитаризма любого дискурса, а следовательно, и системы знания. Если считать, что «классическая рациональность» самоликвидируется не потому, что признаёт свою неправоту, а потому, что стремится найти себе новую форму существования, которая вбирала бы в себя все противоположности, не билась с ними, а всасывала бы их в себя, то можно надеяться, что в постмодерне ищет последнего и торжествующего этапа именно дух самого модерна. Тогда рано или поздно состояние хаоса устоит в систему нового уровня, и будущее определится способностью осмыслить и обобщить современные тенденции танцевального искусства в научный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М.: Сов. энциклопедия, 1981.
2. Фокин М. Против течения. — Л.: Искусство, 1981.
3. Дункан А. Моя исповедь. — Рига, 1991.
4. Орлова Э. Культурная (социальная) антропология. — М.: Академический проект, 2004.
5. Вельш В. «Постмодерн». Генеология и значение одного спорного понятия. — URL: <http://old.kspu.ru/ffec/philos/chrest/vel.html> (дата обращения: 21.10.2013).
6. Кнастер М. Мудрость тела. — М.: Изд-во ЭСО, 2002.
7. Бержар М. Интервью журналистам в Петербурге 20 апреля 1998 г. *Цит. по:* Епишин А. В. «Балет затрагивает всех людей планеты...» // Балет ad libitum. — 2007. — № 1.
8. Краткий философский словарь. / Под ред. А. П. Алексева. — 2-е изд. — М.: РГ-Пресс, 2012.

УДК 7.0

Л. А. Меньшиков

ИНТЕРМЕДИА КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ: ИЗ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА ФЛЮКСУСА

Эстетические основания флюксуса составляются из нескольких концепций, созданных его участниками. Эти концепции находятся иногда во взаимодополняющих, а иногда и в противоречивых отношениях. Но картина флюксуса не может быть полной без анализа места каждой из них в его истории. В статье рассматривается теория флюксуса, созданная Диком Хиггинсом — одним из активных участников и основоположников художественной группировки. Хиггинс понимал флюксус как новое искусство интермедиа, современный синтез искусств, который должен создаваться артистом в качестве художественного примера с целью вовлечения зрителей в процесс творчества.

Ключевые слова. Флюксус, Дик Хиггинс, синтез искусств, интермедиа, медиа, выразительные средства, экземплативизм, постмодернизм.

L. A. Menshikov

INTERMEDIA AS ART SYNTHESIS: FROM THE AESTHETIC EXPERIENCE OF FLUXUS

The aesthetic bases of fluxus art are formed from several concepts which were created by its participants. These concepts are complementary sometimes, and contradictory sometimes. But the history of fluxus can't be full without analysis of each of them. The article considers the fluxus theory created by Dick Higgins. Higgins explains fluxus as a new intermedia art, as a modern art synthesis which arose as an example for the purpose to involve the audience in the process of art creativity.

Key words. Fluxus, Dick Higgins, art synthesis, intermedia, media, means of expression, exemplativism, postmodernity.

Эстетика флюксуса — художественной группировки 1960–1970-х годов — возрождает интерес к проблеме синтеза искусств, который выразился в формулировке основных положений интермедиа как нового искусства конца XX века. Обращение к интермедиа во флюксусе связано с именем Дика Хиггинса, одного из ведущих деятелей акционизма, участника выставок флюксуса, не только оставившего обширное изобразительное и поэтическое наследие, не только выступавшего организатором многочисленных фестивалей, но и ставшего выдающимся теоретиком искусства второй половины XX века. Он вошёл в историю эстетики тем, что представил в своих статьях новую методологию исследования места современных художественных течений в истории искусств, во многом предвосхитившую теорию постмодерна. Эта методология была им обозначена термином «экземплативизм».

Этот термин стал основой теории искусства, предполагающей «культурную адаптацию тех... кому... было отведено недостаточно места в прошлом» и кто «идентифицирует себя с маргинальными группами, а следовательно, с самим процессом смены

идентификаций, который постоянно идёт в обмене между краями и центрами» [1, с. 33]. Такое искусство, по словам Е. Ю. Андреевой, и есть постмодернистское искусство. Хиггинс, сам не принадлежа к постмодернистскому движению, предвосхитил его теоретически, обосновав необходимость преобразования искусства на основе принципа тотальности. Хиггинс систематически писал о стремлении видов искусства к проникновению друг в друга и к слиянию искусства с окружающей действительностью, обозначая эти процессы терминами «экземплативизм» и «интермедиа». Первый подразумевает абсолютную свободу в выборе художественных средств, свободу, которая не может быть ограничена ничем, кроме воплощаемого или иллюстрируемого смысла. Второй вводит искусство в ситуацию тотальности, в которой оно оказывается тогда, когда нет рамок или ограничений, накладываемых на средства художественной выразительности. Художник может использовать всё, что угодно, в качестве материала или средства выражения, и объективно оказывается в ситуации «между» искусствами или в ситуации «всех» искусств одновременно, в которой стираются различия между медиа отдельных искусств. В этом смысле интермедиа Хиггинса и есть подлинная тотальность, в отличие от, например, интермедиа П. Гринуэя, который оставляет художнику свободу в выборе и смешении медиа и оставляет медиа несмешанными, но лишь сопоставленными.

Обосновывая и выделяя в историческом процессе искусство, создаваемое средствами интермедиа, Хиггинс трактует историю искусства как круговорот пяти сменяющих друг друга историко-художественных традиций: миметической, прагматической, экспрессивной, экземплективной и объективной. Каждая из традиций имеет свою историю в каждом из видов искусств, своё предназначение и круг выразительных средств.

Первая традиция — миметическая — связана с классическим искусством и сводится к подражанию природе. В истории искусств существует множество примеров следования этой традиции: итальянская ренессансная живопись, английская поэзия до XVIII века, европейская музыка барокко, комедия дель арте. Современная культура преобразует эту традицию, подражая природным процессам и событиям. Примерами такого отношения в искусстве XX века могут служить творчество Джексона Поллока, Джона Кейджа или Джексона Маклоу. Смысл миметического искусства не изменялся исторически: он сводится к воспроизведению в рамках одного медиа того, что человек может непосредственно воспринимать в окружающем мире одним из органов чувств.

Вторая традиция — прагматического искусства — включает в себя наставление и направление зрителя к чётко определённой цели, часто через достижение катарсиса, к которому по сути дела и сводится. Здесь неважными становятся средства выражения (главное при их выборе — доступность, понятность и доходчивость, поэтому такое искусство оперирует всегда одним медиа; в художественном образе должно быть сильное, но лишь одно выразительное средство). Неважным оказывается и творческий настрой зрителя, который рассматривается исключительно как адресат сообщения, преимущественно этической направленности. Таковыми были древнегреческая трагедия, христианское искусство, творчество Эль Греко, Мильтона, Моцарта и раннего Бетховена. Из современных художественных фактов таковыми

являются разнообразное политическое искусство, творчество Бертольда Брехта, Джона Хиртфилда, Вольфа Востелла.

Третья традиция — экспрессивного искусства — основана на непосредственном выражении личного взгляда или чувства художника. Эта традиция может быть названа и романтической. Её представляют, по мнению Хиггинса, Кристофер Марло, поэты-романтики, Караваджо и художники барокко, Делакруа и поздний Бетховен, Вагнер, Малер и Айвз, сюрреалисты. Из современных художников это прежде всего битники, Кляйн и Де Кунинг. В рамках этой традиции важна лишь личность художника, который выступает как гений, как выразитель своего внутреннего мира, лишь его мысли и чувства имеют непреходящую ценность и должны быть воплощены.

Произведение четвёртой традиции — объективистского искусства — представляет собой законченное и самостоятельное высказывание, производимое без определённой внешней цели, только ради создания художественного жеста. Одним из наиболее адекватных его вариантов является «искусство ради искусства». Также это произведения Уистлера, Арпа, Мондриана, конкретная поэзия. Из современных художников — Джордж Брехт и большинство участников флюксуса.

В последней традиции — экземплативном искусстве — целью творчества становится создание иллюстрации, примера или видимого воплощения общей идеи, теоретической концепции или философского принципа. Примером может служить творчество Блейка, Моргенштерна и Гертруды Стайн. Из искусства XX века — творчество Дюшана и концептуалистов, музыка Райха и Гласса, структуралистское кино, хепенинг и самого Хиггинса.

Для каждой из традиций обнаруживаются философские концепции, которые составляют либо теоретическое основание для её анализа, либо являются эстетическим выражением соответствующей художественной практики. Для миметического искусства — это Платон, Ницше, Панофски и Кейдж, для прагматического — Аристотель, Лукач, Беньямин и Сартр, для экспрессивного — Эмерсон, для объективистского — Бергсон, Джеймс и Элиот, для экземплативного — Бенс, Хомский и Маккинас. Такой достаточно хаотический список источников анализа указанных традиций нужен Хиггинсу для того, чтобы закономерно подвести историю искусства к возникновению экземплативизма, обоснованию которого он посвятил значительную часть своих эстетических текстов и который он воспринимал как новейшее слово в теории и практике искусства.

Термин экземплативизм, введённый в эстетику Хиггинсом, появился в его работах не сразу. Первоначально для обозначения своих предпочтений в области искусства Хиггинс использовал термин «экзампликативный», или «создающий примеры», уже применявшийся в американской эстетике для обозначения традиции, которая трактовала искусство как фиксацию примеров из обыденной жизни. Затем этот термин был заменён понятием «экземпликативный», предложенным Джексонем Маклоу, который заимствовал его у Уильяма Блейка. Этот термин показался Хиггинсу более удобным для обозначения того же самого явления. Восстановление экземпликативной традиции в современном искусстве Хиггинс видел в том, что, по его мнению, большинство лучших современных работ находятся на пересечении различных средств выражения, или даже — в идеале — между ними. Тенденция и стремление

чётко разделять средства выражения в соответствии с видами искусства возникли в истории искусства достаточно поздно — в эпоху Возрождения, когда произошла секуляризация целостного религиозного искусства, вслед за чем, в XVII веке, последовало и его разделение на виды, роды, жанры (первые вновь выделились — как это предсказывал ещё Аристотель — как раз на основании разграничения медиа). По мнению Хиггинса, идея нового разделения искусств возникла параллельно с мыслью о разделении труда, являясь художественным отражением специализации в практической деятельности.

В середине XX века ситуация складывалась прямо противоположным относительно ренессансной образом — вместо специализации начинает доминировать тенденция к сплочению разных форм деятельности. Этапным моментом стал конец победного шествия абстрактного экспрессионизма, которое продолжалось до середины 1950-х годов, когда большинством художников была осознана неуместность абстракции как преобладающего течения времени. Выражением такой тенденции стало стремление многих художников — как американских, например, Капрова и Раушенберга, так и немецких, например, Востелла — к созданию иллюстративно ориентированных произведений из фрагментов уже существующей художественной реальности, то есть коллажей и деколлажей. Такие произведения возникают посредством передвижения, перемещения, подстановки или замены частей текстов, создаваемых разными способами. Эти художники целенаправленно начали включать в свои произведения необычные объекты, несоответствующие общему плану или замыслу работы. По мнению Хиггинса, тенденция стала всеобщей, хотя воплощение её и имело значительное многообразие. Например, Роберт Раушенберг, создавая свои изобразительные конструкции, называл их комбайнами, что подчёркивало соединение в них несоединимого. Алан Капров начинал свою деятельность с коллажей, которые давали примеры реальности как пространства, состоящего из различных медиа, например, вставлял в свои работы зеркала с той целью, чтобы зрители, отражаясь в них, чувствовали себя включёнными в произведение. Отражение становилось своеобразным примером из реальности, фрагментом, вставленным в тело изображения. Это не было коллажем в физическом смысле, но стало коллажем «метафизическим», который обволакивал, окружал зрителя, помещаемого в безграничное художественное пространство (имитацию безграничного пространства при помощи зеркала). Капров ввёл для обозначения такого вида коллажа широко распространившееся впоследствии понятие «энвайронмент». Он же, весной 1958 года, начал использовать в качестве частей коллажа живых людей, назвав такой коллаж хеппенингом. Как бы ни назывались подобные произведения, их объединяет, по мнению Хиггинса, одно — то, что произведение или его фрагмент становятся продолжением реальности, фрагментарно взаимодействующим и представляющим её вещественность.

С таким пониманием сути современного искусства совпадает идея театрализации художественного процесса, происходящей тогда, когда любой художник (будь то писатель, живописец или музыкант) начинает творить в соответствии со «сценарием». Распространившаяся тенденция представлять на публике процесс художественного творчества также осмысливается Хиггинсом в духе экземплативного искусства. Хиггинс и сам в 1950-е годы начал работать над тем, чтобы упорядочивать (театра-

лизовать) время в изобразительном произведении, делать его не произвольным временем обыденной реальности, но сакральным временем творческого процесса. Он одним из первых осознал невозможность игнорировать процессуальность в живописи и решил включить процесс создания и восприятия картины в структуру произведения. Любое произведение теперь превращается во временную длительность, его бытие и понимание должно включать в себя как процесс его создания художником, так и процесс его восприятия зрителями. Именно недостаток движения в изобразительном искусстве, который мог бы быть компенсирован структурно организованной, происходящей по чёткому замыслу, последовательной заменой элементов произведения искусства самим художником, подтолкнул Хиггинса к теоретическим и практическим изысканиям в этой области. Например, в 1958 году им был создан сценарий художественного действия, состоявшего из нескольких этапов определённой продолжительности, границы между которыми фиксировались сигналами цветного света. Эти сигналы служили знаками для перехода действия на следующую ступень. Реакция аудитории на сигналы служила поводом для дальнейшего разворачивания сценария. Тем самым снималось разделение аудитории и художника, создавалась общая творческая атмосфера взаимодействия, настроение возникало не через визуальное восприятие, а через реакцию зрителей, через вовлечение и использование окружающей среды и возникающих на её базе синтетических образов.

Нечто близкое своим экспериментам Хиггинс видит в аналогичных рассуждениях Эла Хансона, практиковавшего в области графической нотации, Нам Чжун Пайка и Бена Паттерсона, вставлявших в свои музыкальные сочинения немusикальные фрагменты. В этих художественных поисках постепенно формировалась теория хеппенинга как интермедиального искусства, находящегося между коллажем, театром и музыкой. Это искусство строилось не на основании внешних, теоретических правил, а на основании внутреннего экспериментирования с предназначением различных используемых в нём средств художественного выражения. Исследования Хиггинса обращали внимание на интермедиальную составляющую как в театре, так и в визуальных искусствах. Он приходит к выводу о том, что интермедиальность является не только признаком современного художественного мышления, но также и общим универсальным принципом развития изобразительных искусств, нарастание или снижение которого демонстрируют общую динамику в положении искусств.

Многочисленные проявления интермедиальности и элементов хеппенинга обнаруживаются Хиггинсом в музыке — в сочинениях Филиппа Корнера и Джона Кейджа, которые искали связи музыки и философии, Джо Джонса, который изготавливал самоиграющие музыкальные инструменты, служащие интермедиа между музыкой и скульптурой. Есть примеры возникновения интермедиа между поэзией и скульптурой — например, конструктивные стихи Эмметта Вильямса и Роберта Филлиу. Можно также говорить об интермедиа как об основании поэтики таких движений как дада, футуризм и сюрреализм — в соединении изобразительного и словесного искусств. Интермедиа, по мнению Хиггинса, проявляющиеся в творчестве отдельных художников, благодаря им становились основанием для возникновения как исторических форм — новых стилей, течений, направлений, так и морфологических форм — жанров, родов и видов — в истории искусств. Например, интермедиа сыграли решающую роль

в рождении такого рода искусства, как инструментальная музыка, или такого течения, как романтизм. Их влияние всегда проявлялось в определённые моменты историко-художественного процесса — в возникновении всех морфологических и исторических форм искусства.

Хиггинс выстраивает две модели интермедиальных отношений в истории искусств. Первая модель — теоретическая — демонстрирует возникновение различных интермедиальных форм исходя из первоначальности поэзии как основания всякого искусства, связанного с речью и её эстетической организацией. На границах чистой поэзии, которая является ядром всякого искусства (как формы эстетической организации речи) возникают разнообразные метапоэтические художественные явления. Говоря об образительности, выразительности, графичности, музыкальности, архитектоничности поэтического языка того или иного автора, мы тем самым обнажаем источник для рождения любых медиа исходя из поэтического слова. Эти особенности эстетического языка могут вести к возникновению метапоэзии, которая при помощи художественных средств, свойственных литературе вообще и поэзии в частности, будет выражать художественное содержание других видов искусства. Следующий шаг будет сделан, когда инохудожественное начало начнёт преобладать над выразительными средствами поэзии. Тогда мы, используя для выражения поэтических смыслов художественные средства других видов искусств, придём к созданию визуальной поэзии — через абсолютизацию образительного начала в слове, к звуковой поэзии — через абсолютизацию музыкального начала, к объективной поэзии — через абсолютизацию телесного начала. К области метапоэтического, по мнению Хиггинса, относятся также и такие направления в поэтическом искусстве, как конкретная поэзия, поэзия действия, видеопэзия, почтовая поэзия, концептуальная поэзия, интермедиальная поэзия и прочие. Метапоэтические явления ведут к иным видам искусств: объективная поэзия — к скульптуре, визуальная поэзия — к живописи, конкретная поэзия — к графике, звуковая поэзия — к музыке, концептуальная поэзия — к философии, поэзия действия — к хеппенингу. Тем самым можно отметить, что любая поэзия представляет собой художественное оформление языка, любое искусство — художественное оформление реальности, а метапоэзия соединяет в себе эти два элемента. Если рассмотреть постмодернистские попытки включения в поэтический язык любых произвольных медиа, то открывается путь через интермедиальную поэзию, через искусства интермедиа к чему угодно как к содержанию и предмету искусства. Это и составляет логичное завершение пути поэтического языка как основания развития искусств, поскольку здесь обнаруживается движение к растворению искусства в жизни через захват всех возможных медиа и соединение их в одном произведении как интермедиа.

Вторая модель — практическая — подводит итог художественным поискам Хиггинса. В ней возникновение интермедиа в современном искусстве стимулируется конкретной художественной практикой Хиггинса и его современников — попытками соединения театра, музыки и визуальных искусств в хеппенингах. Этот путь раскрывает стратегию объединения искусств, освоение которой возможно через целенаправленное соединение звука, изображения и действия, что стало первым принципом и целью хеппенинга.

В «Экземплативистском манифесте» Хиггинс подробно описывает суть нового интермедиального искусства, которая сводится к разрушению эстетической триады «художник — произведение — зритель». Это разрушение и становится сутью интермедиальных экспериментов, проявлением которых стал хеппенинг. Хиггинс пишет: «Художник, произведение и аудитория — эти три отдельных составляющих художественного комплекса, обычно разделённые, в некоторых произведениях могут проникать друг в друга» [2, р. 156]. Как это происходит? Работа зрителя по восприятию произведения в современном искусстве радикально изменяется. Он начинает конструировать смысл, опираясь на авторский замысел, сценарий, комментарии, теоретические работы, на изображение определённого набора возможностей развития произведения, которые предварительно представлены художником. Такой набор предварительных заготовок оказывается в любом случае произвольным (но лишь до некоторой степени). Этот набор заготовок, сделанных художником, становится своеобразным примером для художественного самовыражения зрителя. Поэтому искусство делается примером (example), а не готовым и неподвижным произведением. Это искусство и является экземплативным. Работа художника — пример для сотворчества, а не точная структура для восприятия аудиторией, и не готовый предмет, который должен созерцать зритель. Возникает тотальность художественного текста, в котором художник, произведение и зритель сосуществуют в одном синхронном пространстве. Такой подход ведёт к торжеству интермедиа, поскольку выразительные средства выбираются зрителем из вполне произвольного спектра возможностей. Но такой подход ведёт и к постмодерну, поскольку эти средства выбираются из уже готового и законченного объёма материала — как из копилки мирового искусства, так и из безграничного набора предметов окружающего нас мира. Новое искусство оказывается «между сердцем и мыслью, между личным и объективным, между единым и общим, между тёплым и холодным... между водой и камнем» [2, р. 157] — то есть везде и нигде одновременно.

Но такой практический механизм интермедиа является и принципом движения истории искусств, смены её эпох и стилей. Экземплативистски трактуемый канон как программа (пример), сотворённая художником и становящаяся основой для творчества зрителей — продолжателей, учеников, последователей, а затем и эпигонов — это то новшество, которое может быть положено в основание любого нового явления искусства, будь то стиль, течение или направление. Он и становится постмодернистским фактором развития искусства. Постмодернистским, поскольку за этим канонам в любой ситуации художественного открытия стоит существующая художественная реальность, полностью обуславливающая деятельность художника, созидающего произведение искусства как пример для творческой активности других, пример, который соединяет разные медиа, выражающие интермедиальную реальность нашего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. — СПб.: Азбука-классика, 2007.
2. Higgins D. A dialectic of Centuries Notes Towards a Theory of the New Arts. — N. Y.: Printed edition, 1978.

УДК 78.01

С. В. Лаврова

К ПОНЯТИЮ ЖЕСТА В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Статья посвящена многозначности понятия «жеста» применительно к новой музыке. Жест рассматривается как род науки о невербальных кодах коммуникации, обнаруживая родственную терминологию, включающую интонации, громкость, тембр, паузы. Классифицируя функции музыкального жеста в соответствии с представлениями об энергии жеста-исполнительского, звукового, экстралингвистического и кинесического, автор также предлагает музыкально-философское функционирование этого понятия. На примерах произведений новой и новейшей музыки автор поясняет свою идею, подкрепляя ее фрагментами композиторских аннотаций к сочинениям, которые подтверждают правомерность рассуждений.

Ключевые слова. Жест, новая музыка, Х. Лахенманн, К. Штокхаузен, С. Шаррино, Д. Лигети.

S. V. Lavrova

TO THE CONCEPTION OF GESTURE IN THE “NEW MUSIC”

The article is devoted ambiguity of the concept “gesture” in relation to new music. Gesture is considered from the point of a science about nonverbal communication codes, finding a kindred terminology, including intonation, volume, tone, pauses. Classifying musical gesture function in accordance with the concepts of energy of performing, sound, extralinguistic and kinesic gestures. The paper also offers musical and philosophical operation of this concept. It explains the idea using modern and contemporary music as examples with the help of the fragments of composer’s annotations to the works, which confirm the validity of the arguments.

Key words. Gesture, new music, H. Lachenmann, S. Sciarrino, K. Stockhausen, D. Ligeti.

Понятие «жест» и определено, и в тоже время многозначно. Будучи тесно связанным с коммуникацией, он направлен к какому-либо адресату, и вне коммуникативного контекста не существует. В толковом словаре Ушакова в отношении его можно найти следующие объяснения: жест — это «1. телодвижение, сопровождающее речь для усиления выразительности, или ее заменяющее; 2. поступок, совершенный с умыслом и показной целью [1]». «Жест не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить); жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [2, с. 116] — утверждает Юлия Кристева в философском эссе, посвященном природе жеста.

Речь является лишь частью самого «языка», но не единственным средством общения. Коммуникация происходит не только при помощи слов, но и с участием жестикуляции и иных ресурсов. В область изучения невербальной семиотики и паралингвистики (науки о звуковых кодах невербальной коммуникации) входит также и кинесика, трактующая смыслы жестов.

Музыка в большей степени оказывается близка кинесике, также, как и к просодике и экстралингвистике, в понятийное поле которых включены музыкальные составляющие: интонация, громкость, тембр, пауза.

Соотношение понятий музыкального языка и вербального — неоднозначно. Является ли музыка языком, до сегодняшнего дня остается спорным и открытым для обсуждения вопросом, несмотря на то, что многие исследователи, и в их числе музыковеды, свободно оперируют терминологией из области лингвистики. К. Леви-Стросс вывел триаду: «природа — музыка — культура», в которой музыка, подобная языку, выполняет роль посредника между природой и культурой. Будучи «схожей с мифом», она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры [3, с. 238]. Однако при этом антрополог отказывает ей в наличии своего собственного словаря.

Исследователь Н. Рюве утверждает вполне однозначно: «Музыка — язык. Она представляет собой одну из коммуникативных систем, в которой люди обмениваются значениями и ценностями. Для эффективного существования в ее распоряжении должен быть определенный синтаксис, который позволяет функционировать данной системе сообщений» [4, с. 6]. Подобная система сообщений невероятно разнообразна. При всем широчайшем спектре стилей, техник и практик, которые можно наблюдать даже на протяжении одного лишь XX столетия, не говоря уже о более продолжительном историческом периоде, ее единства не наблюдается. Коммуникация осуществляется различными приемами и способами, всякий раз выстраиваясь в соответствии с авторской концепцией непредсказуемым образом. Смысловое содержание, которое в большинстве случаев носит весьма абстрактный характер, опирается на символы, которые являются своего рода «проводниками» сообщений. В некотором роде, музыка идентична невербальной семиотике и паралингвистике. Таким образом, понятие «жеста» из области кинесики для нее оказывается невероятно актуальным.

Абстрактность звукового мира, невозможность абсолютной идентификации музыкальных звуков и человеческой речи, в прежние эпохи сохранялись, несмотря на стремление к коммуникации, выраженной посредством определенных моделей, соотносимых с речевыми элементами. За счет воспроизводства музыкального содержания при помощи форм и их последующего развития возник прочитываемый смысловой ряд, доступный пониманию слушателя, опирающегося на знакомые звуковые модели.

Звуковую практику послевоенного авангарда XX — начала XXI века, которую принято называть «новой» музыкой (а более позднюю, начиная с 1970-х годов, — «новейшей»), невозможно объективно соотнести с какими-либо элементами языка или речи, как впрочем, и четко разделить хронологически или технологически эти два тесно взаимосвязанных этапа, образующих «живой», подверженный постоянным изменениям процесс. И, несмотря на это, его коммуникативную функцию отрицать также бессмысленно. Проявляясь через определенные звуковые модели, отождествляемые с речевыми элементами, она становится проводником художественного смысла, в тоже время, не предполагая какой-либо однозначной вербализации. Язык, в сочетании с «бессознательным», образует речь, и они оба имеют самое непосредственное отношение к звуковой сфере, где последнее соединяется с определенными элементами языка. Однако применительно к новой музыке все языковые системы являются авторскими и функционируют на своей орбите.

Словесная речь, которая передает преимущественно предметно-логическую информацию, вряд ли может ассоциироваться с музыкой, в то время как невербальные, паралингвистические средства, в основном выражающие эмоционально-оценочное содержание, ей более близки. Это лишний раз подтверждает справедливость утверждения идентичности музыки невербальной семиотике. Параметры звучания не упорядоченных в систему основных составляющих человеческой речи и неречевых звуков имеют непосредственное отношение к музыкальным характеристикам. В первом случае они выполняют коммуникативную и эмотивную функции, к которым относятся градации интенсивности звука, длительность пауз, темпа, ритма, во втором — как эстетическую, так и коммуникативную.

В общепринятой трактовке понятия, жест — это зрительный знак, наделенный особой функцией: не только описывающий явления, ситуации, объекты и свойства реального мира, но также указывающий на реалии. Жестовые элементы по своей природе демонстративны и выполняют в акте общения помимо информативной, экспрессивной, также и изобразительную функцию. Решающим фактором и условием понимания жеста считается контекст. В связи с этим, возникает вполне закономерный вопрос: насколько понятие зрительного знака применимо к музыке, апеллирующей к слуховой стороне восприятия? Каков контекст понимания жеста в новой музыке?

В этой области коммуникации зрительный аспект не менее важен, чем в речевой. Зрительный фактор присутствует как в исполнительской практике, так и в композиторской. В одном случае исполнитель оперирует не только звуками, но и жестами, визуальными эффектами, обозначаемыми в качестве элементов «инструментального театра». Композитор в свою очередь осуществляет реализацию своего замысла, работая над партитурой, где идея нередко носит графический характер.

Известные графические партитуры Сильвано Буссотти, Бода Кардье, Джорджа Крама и других авторов — это оригинальная форма взаимодействия живописи и музыки, в которой невозможно определить первенство визуального или звукового ряда (рис. 1 и 2).



Рис. 1. Джордж Крам. «Spiral Galaxy» из цикла «Macrocosmos».

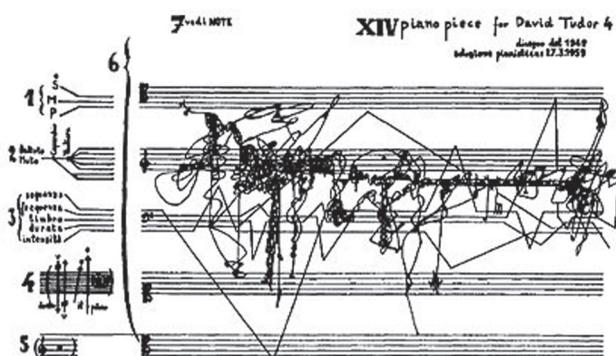


Рис. 2. Сильвано Буссотти. Фортепианная пьеса № 4 для Дэвида Тюдора.

Рис. 3. Хельмут Лакенманн. «Gran Torso» для струнного квартета.

Графические партитуры ассоциируются со «Звуко-жестами» футуристической поэзии, образующей жесты письма и рисунка (особенно на страницах литографических или гектографических книг), которые также напоминают зафиксированный в звуковой динамике, в ритмах почерка и росчерках графики «танец» — некий синтетический образ.

В коммуникативный спектр исполнительских жестов могут быть включены как зрительные, так и иные аспекты, где коммуникация осуществляется подобно энергетическому обмену. Таким образом, он функционирует не только в роли зрительного знака, он являет собой энергетический поток, направленный от композитора к слушателю через посредника-исполнителя и определенный характер предписываемых композитором действий (рис. 3).

Немецкий композитор Хельмут Лакенманн в своем творчестве оперирует не только звуковыми средствами и образами: особое внимание композитор уделял понятию энергии исполнительского жеста, утверждая, что «современная музыка отказалась от своего речевого характера и познала самую себя как молчащее структурное образование». На этом уровне возникает нечто новое, то, что кардинально отличается от старого тонального материала. Оно осознанно ориентируется на категорические рефлексии в связи с этим музыкальным материалом и представляет, таким образом, «бесконечную цель будущих композиций» [5, pp. 103–104].

Стремясь к воплощению энергии, Х. Лахенманн применяет разнообразные нетрадиционные приемы и способы звукоизвлечения. В энергии звукового жеста, инициированного исполнителем, немецкий композитор усматривает определенную преемственность, происходящую из классической традиции: «Энергетический аспект несколько не нов, но в классической музыке он имеет более или менее четкую функцию. В этом случае мы можем услышать арфу у Г. Малера как искаженный барабан; Рих. Штраус сравнил высокое пиццикато на скрипке в увертюре „Король Лир“ Г. Берлиоза с разрывающимися от напряжения венами» [6, р. 211]. Однако классическое понимание музыкального звука как наименьшего структурного элемента обладает рядом особенностей, определяющихся как устройством слухового аппарата человека, так и коммуникативной природой музыкального искусства и эстетическими запросами музыкантов и слушателей, что отличает его от широкого спектра существующих «немузыкальных звуков». Природа таких звучаний иррациональна, так как не исходит из привычной инструментальной практики, ориентируя исполнителя на нетрадиционное использование инструмента.

Сочинения Х. Лахенманна складываются из тех «маргинальных» звуковых элементов, которые были осознанно отброшены предшествующей музыкальной практикой. Это всевозможные «шорохи» и «скрипы» струнных, «киксы» духовых, составившие ныне таблицы мультифоников; побочные эффекты, неосознанно возникавшие ранее вследствие «несовершенства» процесса звукоизвлечения. Подобный подход кардинально изменил и практику, и теорию композиции, и требования, предъявляемые к исполнению новой музыки.

Название первого струнного квартета Х. Лахенманна — «Большое тело» («Gran Torso») — провоцирует определенные ассоциации с физиологией звуков, извлекаемых из «тела» инструмента. Как бы отвлеченно от образности ни стремился декларировать свое отношение сам автор, «Большое тело» демонстрирует в основном выработку приемов, которыми композитор впоследствии воспользуется при создании своих струнных квартетов. Согласно утверждению самого Х. Лахенманна, он «впервые сделал то, что хотел», поскольку до этого сочинения у него происходило осознание чего-то «чрезвычайного», дабы «освободить музыку от стереотипов» [7, р. 3]. Струнный квартет используется как некое абстрактное «гигантское тело» (gran torso), где исполнители играют не только на струнах, но и непосредственно на корпусе. Теперь этот прием уже никого не удивляет: он стал вполне общеупотребимым, равно как и вдувание воздуха в эфы струнных инструментов. Корпус инструмента для Х. Лахенманна — это поверхность, дающая в зависимости от местоположения смычка и частей использования его самого возможность извлечения различных звуков. Нотация напоминает табулатурную: вместо ключа изображены струны инструмента и положение смычка относительно подставки и грифа.

Немецкий композитор в своем подходе к звуку стремится к использованию каждого возможного случая, чтобы обратить внимание на анатомию звучащего момента. Вес смычка на струне, дифференциация прикосновений пальца к клавишам фортепиано, расширение мускулов между лопатками, вытягивающими звук из аккордеона; предшествование в дыхании услышанному тону — все это в значительной мере отражает энергетическую взаимосвязь композитора, исполнителя и слушателя, свя-

занных направленным единым энергетическим потоком исполнительского жеста, инициированного композитором.

Итальянский композитор Сальваторе Шаррино в своем творчестве приходит к идее сочинений, основанных на энергии звукового жеста, где ткань воссоздается им не только из звуковысот, обладающих различной тембровой окраской, но также из шумов инструментального виртуозного исполнительского жеста, что обуславливает частое использование нетрадиционных методов игры на инструментах. От риторической деконструкции предопределенности формы он приходит к девальвации структуры энергией, которая, в свою очередь, и становится разрушительницей прежнего и одновременно создателем нового музыкального синтаксиса.

С. Шаррино интересуется текстурность звука — внутренняя сторона «звукового жеста», обнаруживающая много общего с изобразительным искусством, к которому он неоднократно апеллирует и в своем творчестве, и в своих музыкально-аналитических эссе. Понятие «звукового жеста» для композитора сосредоточено в крайних пределах инструментальных возможностей: от обертоновых звучаний на грани едва ощутимых призвуков, колебаний столба воздуха до рельефного пронизывающего свиста деревянных духовых.

Обратимся к его сочинению «Археология телефона» («Archeologia del telefono», 2005 год). Условно-сюжетное смысловое содержание подробно в метафорической форме описано автором в предисловии к изданию этой пьесы [8, р. 3]. Композитор утверждает почти что кэрролловскую мысль об утрате словом его первоначального смысла. Далее он подчеркивает еще одно свойство мобильной связи: абсолютную доступность собеседника, который, разговаривая по телефону, средствами мимики, жестикуляции выражает эмоции, доступные окружающим в изолированном виде. Сигналы, звонки, гудки, длинные и короткие — все эти звуковые образы и прообразы современного телефона и его предков составляют музыкальный материал пьесы. Два первоначальных импульса, исходя из общей звучащей тишины, становятся точкой сингулярности, из которой они развиваются параллельно и в то же время в различном направлении. Глиссандирующий мотив, первоначальный тезис которого дан контрабасом, и воздушные тремоло, совмещающиеся со столь типичными для С. Шаррино мультифониками и флажолетами, составляют основной «призвучный ряд» композиции. Развитие первоначального мотива — «звукового жеста», состоящего из медленного нисходящего глиссандо в пределах терции, всякий раз смещается на различные ритмические доли, подвергаясь всевозможным интервальным инверсиям. Таким образом, развивается одна из основных условно-тематических линий, вырастающая из лейтмотива телефонного гудка, параллельно которой сосуществуют также и все остальные звуковые символы «Archeologia del Telefono» (рис. 4).

Шумы, трески, а также варьированный лейтмотив гудка, трансформированный в длительный повторяющийся пассаж трубы с сурдиной — все эти звуковые элементы, рефлексирющие в нашем сознании как привычные и вечно развивающиеся атрибуты телефонной связи, заменившие во множестве случаев живое общение, составляют полифонию призвуков. Тематическое зерно, или «звуковой жест», составляет один из пластов развития, параллельно развиваются и другие уровни. Динамическая разнонаправленность элементов создает абсолютно живую, постоянно

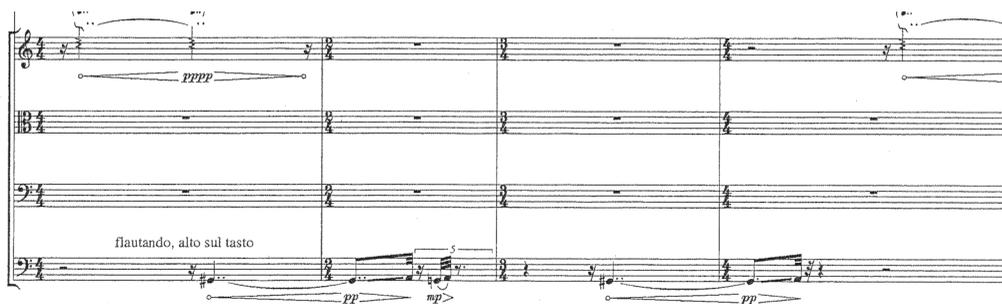


Рис. 4. Сальваторе Шаррино. «Archeologia del Telefono», концертная пьеса для тринадцати инструментов, фрагмент партитуры (2005 год).

меняющуюся партитуру. В ней нет никакой статики, хотя мотив гудка звучит почти что оstinатно.

Понятие звукового жеста в данном случае несет в себе как ассоциативно-метафорический, так и вполне реальный смысл. Ассоциация звукового мотива с аналогичным исполнительским движением, его энергетическая направленность, словно атакующая слушателя, говорит о возможности применения подобного понятия не только к конкретной звуковой фигуре, но и к ряду аналогичных, а обоснование авторской концепции, которое дает композитор в комментариях к своим сочинениям, это подтверждает.

Исполнительская экспрессия — основной источник музыкального жеста. И это свойство, как показывают примеры из творческой практики, носит не абстрактный, а вполне конкретный характер, выраженный как в ремарках к изданию сочинений, так и в самом нотном тексте, который учитывает все возможные нюансы исполнительской трактовки, предписывая нечто совершенно определенное.

Понятие жеста в инструментальной музыке напрямую связано с механикой движений и способами игры на инструменте. В свою очередь, когда речь идет о вокальной музыке, да еще и с использованием текста или же каких-либо фонем, жест носит экстралингвистический характер. В представленных выше инструментальных пьесах используются звуки «отвергнутые традиционной филармонической практикой». В качестве же основного материала в вокальной музыке применяются сочетания звуков и жестов, из области исполнительской экспрессии, словно оставшиеся за пределами нотного текста оперной партитуры. Таким образом, экстралингвистический жест в новой музыке представлен достаточно широко. В бессюжетных «воображаемых операх» «Aventures» (1962 год) и «Nouvelles Aventures» (1965 год), оперируя различными речевыми пластами — шепотом, смехом, возгласами, Дьердь Лигети предлагает слушателю погрузиться в мир абстрактных звучаний и самостоятельно вообразить возможный сюжет, отстраненно от какого-либо текста, представить себе невероятные перипетии разворачивающегося действия. Язык жестов и аффектов сливается с инструментальными звуками, а действие дополняется элементами инструментального театра, которыми удивляет партия ударника. Бытовые предметы в качестве инструментов отсылают к Джону Кейджу: старый чемодан, потираемый

наждачной бумагой, поднос с посудой, разбиваемый с грохотом, звуки выбиваемого ковра. Возможные сюжетные интерпретации многообразны: бытовая ссора, любовный треугольник сопрано, меццо-сопрано и баритона, скандал или флирт. Кашель, плач, вздох, смех, отдельные звуки, произнесенные с соответствующей тому или иному контексту интонацией, составляют основу музыкальных средств. Возгласы — комичны, пафос — смешон.

Драматическое действо этой «воображаемой оперы», воспроизводимое исполнителями как будто бы с «удаленной позиции», вызывает ассоциации с комиксами. Происходит смена контекста и обмен функциями: основными музыкальными составляющими становятся риторические жесты, обычно сопровождающие речь, а также ее беззвучные и экстралингвистические элементы. Сам же «вокальный» пласт выполняет промежуточную функцию. Квазиоперные возгласы, комично напоминающие об условностях жанра, в партитуре встречаются значительно реже, чем то, что могло бы носить второстепенный характер. Основным назначением риторических иллюстраторов, которые в данном случае абсолютно самостоятельны и самодостаточны, в речевых ситуациях является не смысловое дополнение сообщений или их фрагментов, а украшение и усиление отдельных аспектов той речи, которую они сопровождают. В данном примере все наоборот, именно жесты, экстралингвистические элементы трансформируются в звучания и образуют воображаемую речь, оставленную за рамками «пьесы».

Инструментальный ансамбль в большей степени комментирует жесты, и скорее «переводит» эти «вокальные» звуки в инструментальную область (рис. 5).



Рис. 5. Дьердь Лигети «Aventures» (1962 год).



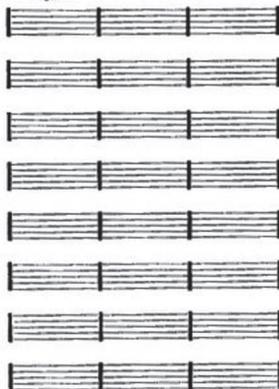
Préface

L'auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tous le monde, que les grandes douleurs sont muettes.

Ces grandes douleurs étant muettes, les excitants devront uniquement occuper le temps des mesures, au lieu de se livrer à ce langage indécous qui relève tout caractère auguste aux milleurs obliques.

A. A.

Lento rigolando.



4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

II

© Copyright 2014 by Sonos Press, Inc., New York, NY

«Беззвучные партитуры»: Альфонс Алле Траурный Марш Для Похорон Великого Глухого (партитура)

Джон Кейдж 4:33 (фрагмент партитуры)

Все, что происходит в этих воображаемых операх, противоположно тем чувствам, которые мы до сих пор испытывали в отношении к сформировавшимся «штампам» оперного жанра. Это именно воображаемая опера, внутренний музыкальный театр. Отказываясь от использования языка как такового, композитор обращается к экстралингвистическим эффектам и жестам, используя смех, плач, подобие телефонного разговора, возгласы, вздохи, рыдания, всплески, хрипы, кашель и другие элементы. Все человеческие эмоции гипертрофированы: высокомерие, ложь, спор, ссора, скандал, подавленность (рис. 6).

К коммуникативному поведению относится также молчание, которое часто является, по выражению М. Бахтина, «продолжением беседы»¹ [9, с. 353]. В новой музыке тишина также является обратной стороной звучания и со времен Дж. Кейджа становится полноправным звуковым материалом. В напряженной тишине содержится огромная сила, так как она противопоставлена передаче информации речевым или параречевым способом и демонстрирует собой переход к другому семантическому коду. Но при этом, в отношении речи, выразительные возможности молчания в сочетании с параязыковыми элементами и жестами не менее широки.

Беззвучный жест в музыке не менее значим и выразителен. История взаимоотношений тишины, молчания и звука оказывается как никогда актуальной темой для исследователей. «Мотив молчания», «идея беззвучия», «поэтика тишины», «эстетика пустоты» — сегодня это вполне сложившаяся искусствоведческая терминология. Тишина насыщается новым смыслом, а изучение этого уже вполне «узаконенного» явления оказывается увлекательнейшим процессом, обусловленным сложностью и многообразием ее составляющих. Известнейший пример «4:33» (1952 год) Дж. Кейджа уже давно стал хрестоматийным. С точки зрения интерпретации компо-

¹ «Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания. Изъятое из жизни слово: идиота, юродивого, сумасшедшего...» [9, с. 353].

16

der Wahnsinn des Soprans steigert sich (bis Ende des Taktes 17)

Sopr. Alt, Bar.:
con virtuosità
massimale

Sopr.: völlig ausser sich gera-
tete le forze

plötzlich
ruhig
subito:
pp

(höchst-
möglicher
Ton: halten)

*beliebiger Vokal, der sich
in der höchsten Lage am
besten artikulieren lässt
(oder: neutrale Mundhaltung,
sich nur auf den Ton konzen-
trierend)

Alt:
aufhören wie abgerissen, als
wäre die Stimme plötzlich
in der Kehle abgewürgt

Bariton:
aufhören wie abgerissen, als
wäre die Stimme plötzlich
in der Kehle abgewürgt

BLECH-
POSSE: mit
einem grossen
Mannes-Berzöckern

molto
secco
(mit aller Kraft,
hart, ohne Nachklänge)

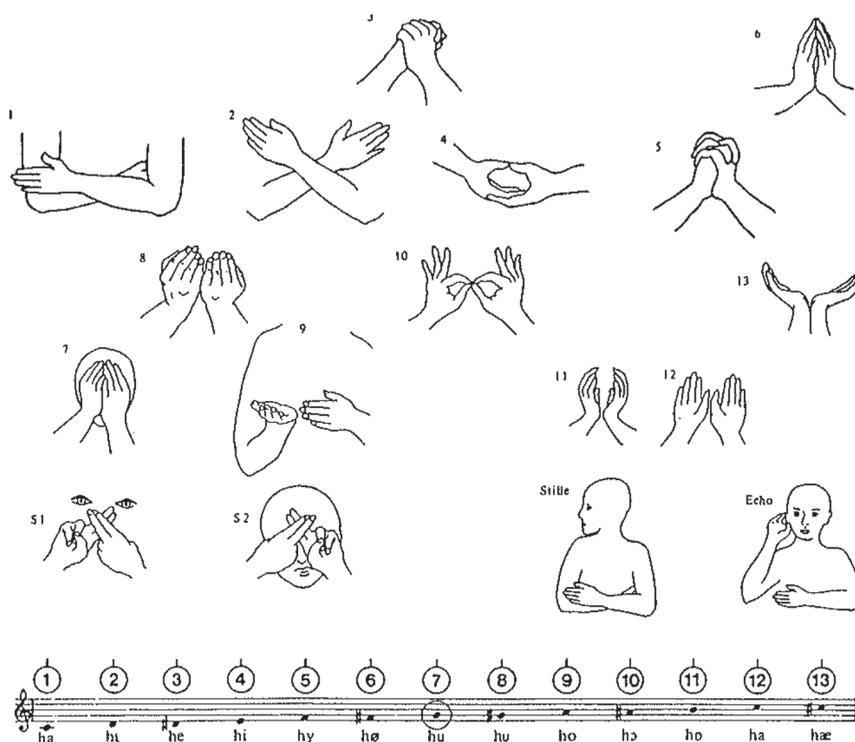
gemäss Vereinbarung mit dem Sopran:
als Flügelspiel mehrspinneln

(Flag.: natürlich oder künstlich nach
Bedarf)

Рис. 6. Дьердь Лигети. «Aventures» (1962 год), фрагмент партитуры.

зитором философии дзен-буддизма и ее интеграции в область слышимого, смысл деятельности художника — в воплощении Ничто в форме объединения и становления разнообразных Нечто: звук, становясь самим собой и сосуществуя с другими звуками, воплощает внутреннюю сущность Бытия.

Кинесика является одной из центральных областей невербальной семиотики и может быть определена как синтез языка тела и его частей. Однако большинство исследователей склоняются к более узкому пониманию кинесики, считая ее учением о жестах. Кроме того объектом кинесики являются мимические жесты, позы и знаковые телодвижения. В качестве примера кинесико-звукового жеста можно привести композицию для одного или двух мимов-танцоров и оркестра, Карлхайнца Штокхаузена «Inori». Японское слово Inori переводится как молитва. Танцор-мим выполняет молитвенные жесты, синхронизируемые с оркестром. Помимо оркестровой партитуры, Штокхаузеном также была написана особая жестовая партитура, где каждое ритуальное движение записывалось с точки зрения высоты — нотами, а продолжительность позиции фиксировалась ритмической записью (рис. 7).



г. 5 Stockhausen: *INORI* – The 13 Prayer Positions.
With the permission of Stockhausen Verlag, 51515 Künen, Germany.

Рис. 7. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», партитура жестов.

Визуальная характеристика представлена тринадцатью молитвенными жестами, заимствованными из различных религий с фиксированной нотной записью высотой. Так называемая «формула», используемая в этом сочинении, представляет собой не только мелодический фрагмент, но также является отправной точкой для структурирования единой «матрицы» сочинения. Метод формульной композиции, представленный в творчестве К. Штокхаузена и другими сочинениями (в том числе «Mantra»), разработан композитором и в «Inori», где каждая из тринадцати высот мелодии имеет свой собственный темп и соответствующий ритмический эквивалент. Теоретическую базу для связи звуковысотности и ритмо-временного параметра под очевидным лидерством последнего составила известная статья, «... как течет время...» («... wie die Zeit vergeht...», 1956 год) [10, p. 103].

С точки зрения композитора, одной из характеристик осмысления звука как микромира может служить так называемая «Теория единого временного поля». К. Штокхаузен рассматривает основные свойства звука: высоту, длительность, тембр и динамику — как формы проявления единой акустической основы — колебания, получаемого естественным или искусственным (электронным) путем.

Темповая темперация — также важнейшая технологическая составляющая его музыкальной практики, где хроматическая темперация числовых показателей темпа осуществляется внутри так называемой темповой октавы через вычисление коэффициента темперированного полутона, который равен $12\sqrt{2}$. В случае с «Inori» композитор оперирует тринадцатью высотами, так как нота «до» повторяется в другой октаве.

Шкалу величин можно представить следующим образом:

Высоты:

E1 F1 F#1 G1 G#1 A1 Bb1 B1 C2

Пропорции:

1 16:17 8:9 5:6 4:5 3:4 7:10 2:3 9:14 3:5 4:7 8:15 1:2

Темп:

60 63.57 67.35 71.35 75.6 80.1 84.86 89.91 95.25 100.92 106.93 113.29 120*

Серия построена на основе соотношений гармонического ряда. Октавный ход C1 C2 в темповой серии может быть выражен соотношением 60:120 (рисунок 8).

Мелодическая формула, сопрягающая все элементы целого, композитором выражена в схеме (рис. 8). Амплитуда движений также характеризуется нотной записью (рис. 9).

В 1970-х годах К. Штокхаузен пришел к своеобразному приоритету мелодии, которая была призвана, с его точки зрения, в дальнейшем восстановить тональные функции и одновременно определять духовное содержание. Подобно композиции «Mantra» (1970 год), «Inori» (1973–74 годы) непрерывно развивается от представленной выше мелодико-ритмической ячейки. Эти примеры демонстрируют структурное разнообразие мышления К. Штокхаузена 1970-х годов: с одной стороны композитор учитывает чисто математические пропорции и вычисляет, с другой — он соединяет

HU это имя Всевышнего, единственного истинного имени Бога; имя, на которое не может претендовать никто и ничто: ни одно государство, ни одна религия.

HU, Бог присутствует во всем и ВСЕ, но это есть человек, которым Он становится осознанно. Inogі является музыкальным поклонением HU» [11, pp. 241–242].

В качестве невербальных элементов коммуникации кинесика предлагает следующие составляющие: поза, жест, мимика, взгляд, направление движения глаз. Все эти элементы К. Штокхаузеном трактуются как музыкальные составляющие его формулы. «Inogі» демонстрирует состоятельность подобного синтеза, и в тоже время является уникальным примером синтетического действия, где мелодическая формула объединяет и жесты и элементы звуковысотности единством временного поля (рис. 11).

Помимо четырех концепций понятия «жест», относящихся к музыкально-коммуникативной функции, которые были представлены выше, последнее, к чему необходимо обратиться — музыкально-философский ракурс.

Одним из ключевых понятий постмодернизма является трансгрессия, фиксирующая феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего — границы возмож-

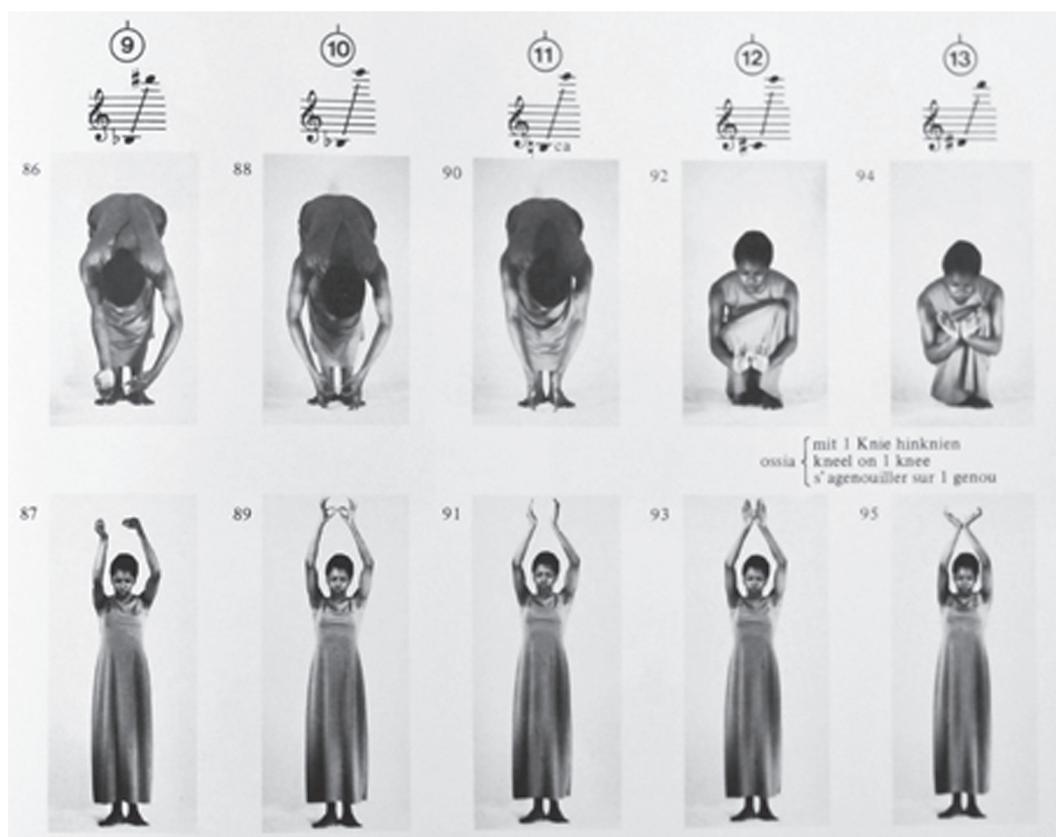


Рис. 10. Карлхайнц Штокхаузен. «Inogі», амплитуда движений с нотной фиксацией.



Рис. 11. Карлхайнц Штокхаузен. «Inopi», сценическая реализация (фотография).

ного и невозможного. С точки зрения М. Фуко это «жест, обращенный к беспредельности» [12, р. 758]. М. Бланшо определяет его как «преодоление непреодолимого предела» [13, с. 113]. Стремление к пересечению границы «возможного», к выходу в беспредельное пространство свободных взаимовлияний служит своего рода «отправной точкой» для образования перекрестных связей. Ориентиром становится обращенность к сложным концепциям, и это относится как к новой музыке, так и, в равной степени, к другим областям творческой энергии последней трети XX – начала XXI века. В лингвистическом образовании стремление к сложным концепциям преломляется через коммуникативность и дискурс-анализ. Множество симптомов подобной «сложности» обнаруживается и в музыкальных концепциях. Вышеперечисленные примеры, интерпретации понятия музыкального жеста лишь подтверждают это свойство.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

1. Джордж Крам. «Spiral Galaxy» из цикла «Macrocosmos».
2. Сильвано Буссотти. Фортепианная пьеса № 4 для Дэвида Тюдора.
3. Хельмут Лахенманн. «Gran Torso» для струнного квартета.
4. Сальваторе Шаррино. «Archeologia del Telefono», концертная пьеса для тринадцати инструментов, фрагмент партитуры (2005 год).

5. Дьердь Лигети. «Aventures» (1962 год).
6. Дьердь Лигети. «Aventures» (1962 год), фрагмент партитуры.
7. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», партитура жестов.
8. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», схема-серия с временными пропорциями.
9. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», мелодическая формула-схема.
10. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», амплитуда движений с нотной фиксацией.
11. Карлхайнц Штокхаузен. «Inori», сценическая реализация (фотография).

ЛИТЕРАТУРА

1. Жест. // Толковый словарь Ушакова. — URL: <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=15270> (последнее обращение 19.06.2014).
2. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. — М., 2004.
3. *Levi-Strauss C.* Le Cru et le Cuit. — Paris: Plon, 1964.
4. *Ruwet N.* Linguaggio, musica, poesia. // Langage, musique, poesie. — Seuil; Paris, 1972.
5. *Lachenmann H.* Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens. // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. — Kassel, 1994.
6. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. — Wiesbaden, 1996.
7. *Lachenmann H., Metzger H.-K.* Fragen — Antworten. // Musik. Konzepte. — 1988. — N. 61–62.
8. *Sciarrino S.* Carte da suono (1981–2001). — Palermo: Cidim Novecento, 2001.
9. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М.: «Искусство», 1979.
10. *Stockhausen K.* ... wie die Zeit vergeht ... // Texte zur Musik. — Köln, 1960. — Band 1.
11. *Stockhausen, K.* Vortrag über HU // Texte zur Musik. — Köln, 1978 — Band 4.
12. *Foucault M.* Preface a la transgression. // Critique. — 1963. — August — Septembre. — № 195–196. См. русский перевод: Фуко М. О трансгрессии. // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Сост., пер., коммент. С. Л. Фокина. — СПб.: Мифрил, 1994.
13. *Бланшо М.* Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб.: Мифрил, 1994.

УДК 791.42

Е. К. Луговая

ТАНЕЦ КАК СИМВОЛ ЖИЗНИ

(о фильме И. Вырыпаева «Танец Дели»)

В статье обсуждаются философские проблемы, поднятые фильмом Ивана Вырыпаева «Танец Дели»: роль смерти в человеческой жизни, любовь и свобода, страдание и счастье, ответственность и чувство вины. Анализируются фигуры ключевых персонажей и их высказывания. Автора статьи и автора фильма объединяет понимание танца как символа Жизни и подлинного человеческого существования.

Ключевые слова. Жизнь, танец, смерть, вина, экзистенция, И. Вырыпаев, «Танец Дели».

E. K. Lugova

DANCE AS A SYMBOL OF LIFE

(about I. Viripaeva's film "Delia dance")

This paper discusses the philosophical issues raised by the film "Delia dance" by Ivan Vyrypaev: role of the death in the human life, love and freedom, suffering and happiness, responsibility and guilt. The author of the article and the author of the film together draw an understanding of dance as a symbol of the life and the genuine human being.

Key words. Life, dance, death, guilt, existential, I. Viripaev, "Delia dance".

Вышедший на экраны страны в конце прошлого года фильм Ивана Вырыпаева «Танец Дели» стал логическим продолжением другой его авторской работы — спектакля, а затем и фильма «Кислород». Уже там он заявил о своем понимании жизни как танца, отсюда незабываемый рефрен — «легкие танцуют». В таком видении жизни Вырыпаев не одинок, достаточно вспомнить «танцующего Бога» Ф. Ницше [1] или размышления о жизни Рама Дасса, которые носят название «Это только танец» [2]. Однако новую работу Вырыпаева можно, без преувеличения, назвать зримой манифестацией идеи танца как предельного выражения жизни, а потому этот фильм заслуживает быть отнесенным к категории художественных откровений, тех редчайших (особенно в наши дни) случаев, когда художественное произведение может считаться феноменологией самой жизни. Эту высокую оценку я и попытаюсь обосновать.

Безусловным достоинством фильма является его органическая целостность: форма абсолютно соответствует содержанию. Защищая идею танца как мифа, режиссер выбирает для своего произведения замкнутую музыкально-танцевальную форму рондо. Миф — это замкнутое на себе бытие, живой Космос, зримым образом которого можно считать картину Анри Матисса «Танец», а потому части фильма не дробят его как целое, а наоборот собирают из осколков единую мозаику, которая складывается из противоположностей: внутри — снаружи; вначале — в конце;

на дне — на поверхности. Семь частей фильма как семь дней Бытия, время закругляется в Вечность.

Неслучаен выбор места действия фильма, оно происходит в больничном коридоре, который помогает воссоздать пограничную ситуацию пребывания между жизнью и смертью, между подлинной Жизнью и серостью повседневного существования. В образе Харона предстает молодая девушка — медсестра, которая постоянно напоминает о необходимости «отдать тело в морг», то есть смириться с неизбежностью смерти, но при этом смерть преподносится не как абсолютное зло, а наоборот, как обратная сторона и условие самой жизни. Понять жизнь можно только по контрасту со смертью, так же как и блаженство возможно ощутить только пройдя испытание страданием. Физическая смерть высвечивает жизнь в ее единстве и осмысленности. Медсестра говорит, что мы знаем о смерти, но не понимаем ее. «Понять (принять) смерть» значит — начать жить по-другому, то есть осознанно, цenia то, что имеешь. Вот почему, «все ценное в жизни — это смерть»¹, и «смерть — самое полезное лекарство». Смерть — главное условие бессмертия: необходимо умереть, чтобы воскреснуть, возродиться к новой жизни. Этот путь на протяжении фильма проходят все персонажи.

Но разговор о жизни — это разговор о танце. Позиция автора фильма, которую мы всецело разделяем, состоит в том, что нет жизни вне танца, нет другой жизни, есть только танец. Если ты не танцуешь, ты не живешь. Ожить — значит дать танцу проникнуть в тебя. Танец однажды воскресил героиню и сделал ее способной воскрешать других. Идея о спасительной силе танца в фильме И. Вырыпаева напомнила Гермину, молодую героиню романа Германа Гессе «Степной волк», которая обращается к главному герою романа (Гарри Галлеру), совершенно разочаровавшемуся в людях, ценностях и самой жизни, с искренним, полным недоумения вопросом: «Вы говорите, что испробовали все, чтобы вернуть вкус к жизни, а при этом не пробовали танцевать?». Танец как лакмусовая бумага дает возможность отличать живое от мертвого, свое от чужого; Катя вспоминает, как стала танцевать и почувствовала: «это Он». В памяти всплывает образ Анны Карениной на балу, которая произнесла: «Я не танцую, когда можно не танцевать», но, закружившись в вальсе, ожила и полюбила.

Танец рождается из сердца, а «любовь и сердце — одно и то же», значит, танец есть любовь. Когда человек танцует, он открывается для любви, избавляясь от рамок собственного эгоизма. Одного дервиша спросили, почему он выражает свои чувства к Богу через танец. «Потому, что поклоняться Богу — значит умереть для своего эго, — ответил он, — танец убивает эго. Когда погибает эго, погибают и все проблемы, связанные с ним. Когда эго нет, приходит Любовь, приходит сам Бог» [3, с. 16]. Танец — возможность единения человека с миром и обретения мира в себе. Танец дает силы воспринимать мир таким, каков он есть, не бороться с миром, а жить в нем. Как ни парадоксально, но путь к себе лежит через любовь к другим и миру, через сострадание как мерило честности. Одна из героинь фильма утверждает: «Кто страдает — занят исполнением своего танца», то есть проживает собственную

¹ Здесь и далее в кавычках приведены слова персонажей фильма.

жизнь. Сострадать сложно, каждому хватает собственного горя. Но свое горе, как и жалость к себе, человека закрывает и гонит в могилу, а сострадание заставляет забыть о себе, и тем самым воскрешает к жизни (вечной и единой). Счастье в том, чтобы быть частью: отгораживаясь от мира, ты отгораживаешься от истины и жизни.

В роли Alter Ego героини-исполнительницы танца Дели выступает ее собственная мать. Для одной жизнь — счастье, для другой — сплошное горе. Этот персонаж позволяет автору фильма раскрыть еще одну ипостась жизни, которую обычно символизирует образ змеи, кусающей себя за хвост. Мать дает дочери жизнь, подсказывает пути к счастью (танец и любовь), но не может с ней разделить ее счастье. Как наблюдательно подметил еще А. Шопенгауэр, сопереживание радости соседа дается человеку трудней, чем сопереживание его неудач [4, с. 221]. Мать упрекает дочь в том, что она получает счастье путем несчастья других (имея в виду, прежде всего, себя). Жизнь как целое бессмертна, но не для отдельного человека. Такое устройство мира многим представляется несправедливым, поэтому мы склонны видеть причину собственной неудачи в успехе другого. Но И. Вырыпаев устами своей героини (Кати) резонно советует не мерить мир (жизнь) человеческой логикой; Катя говорит своему возлюбленному (Андрею): «Причина, по которой ты любишь меня и причина, по которой ушла из жизни твоя жена, — это две разные причины». Жизнь соткана из противоречий, красота рождается из уродства и боли, ее образом может стать «счастливый вегетарианец с куском мяса во рту». Вегетарианец для И. Вырыпаева — тот, кто моет руки, думает, перебирает, взвешивает, говорит одни концепции, но «жизнь — не весы, а Чаша Грааля, ее нужно пить, а не взвешивать».

Танец высвобождает человека из социальных и культурных рамок. Начало фильма, когда героиня говорит: «Умерла мать, а я ничего не чувствую...», — бесспорно, аллюзия на «Постороннего» А. Камю. Так же как герой повести французского экзистенциалиста, героиня фильма понимает, что окружающие ждут от нее определенной реакции, отсутствие которой непременно должно вызывать у нее чувство вины. Но вина (давление супер-эго) сковывает человека, привязывает к прошлому, тогда как жизнь возможна только в настоящем. Необходимо прекратить искать виноватого, отпустить других, а, главное, себя, позволить всему быть, как оно есть. В соответствии с законом партиципации и теорией хаоса («эффект бабочки») все сопричастно всему, каждый отвечает за все в мире, но при этом никто не виноват. Перестать искать виновного, отпустить, пусть все летит (танцует) — таков призыв автора фильма к своему зрителю, ведь если ему это удастся, вина превратится в божественный узор. За такую жизненную позицию И. Вырыпаева, как некогда Б. Спинозу, возможно, захотят обвинить в имморализме. Но нам хочется с ним согласиться: мир есть целостность, все есть танец, разделять мир на добро и зло — значит опять строить концепции, а не жить.

Если счастье — это жизнь, то почему же первое, что приходит на ум — это смерть (Освенцим)? Танец жизни приглашает в свой хоромод каждого, мы рождены для танца, но так сложно отказаться от эго, боязнь раствориться в целом мира, потерять лицо (снять маску) мешает танцевать. Мы добровольно спускаемся под (на) землю с божественных высот всякий раз, когда заявляем: «я не танцую, это не для меня». Именно так ведет себя персонаж фильма Андрей, который признает, что в танце есть

покой, счастье, красота, но он не танцует, значит, и не живет. Неудивительно, что в фильме мы не видим ни одного танцевального па, танец существует только в воображении героев как тоска об идеале, как память о подлинном существовании, о со-Бытии, когда в относительное проникает абсолютное, в конечной жизни становится осязаемым присутствие вечности, а человеческое существование преобразуется в полноту божественного Бытия. Но в настоящем человек не позволяет себе быть счастливым, он слишком занят, ему надо соответствовать стандартам, социальным ролям, быть успешным и признанным. Он полагается на разум (рассудок), который абсолютно беспомощен, и доверяет словам, которые абсолютно бесполезны в познании и проживании экзистенции как подлинного человеческого бытия. Слова, в отличие от танца, фальшивы. Преимущество танца — молчание. Автор фильма даже дерзнул подправить Евангелие: «В начале было Молчание». Почему же тогда у И. Вырыпаева все идеи выражаются словами, монологами героев? Ведь он сам вложил в уста своей героини мысль о том, что рассказ о танце и танец — не одно и то же. Может быть, таким образом он диагностирует нас и современное положение дел: пока у нас существует потребность в словах — мы еще не в Раю.

В конце фильма медсестра спрашивает присутствующих: «Что вы плачете, ведь все живы?» Это слезы прозрения, катарсиса и для героев, и для зрителей, отсюда такое удивительное единодушие в оценке фильма у тех, кто решился оставить свой отзыв на форуме. Вряд ли все эти люди имеют отношение к танцу, но зато фильм И. Вырыпаева «Танец Дели» стал для них феноменологией жизни. Большинство из нас уже смирились с потребительским отношением к искусству в постиндустриальном обществе: от художника не требуется сегодня умение поучать и воспитывать публику, он обязан просто развлекать, угождая не самым взыскательным вкусам; тем более приятно видеть, что в этом общем монотонном веселье существуют и редкие исключения. Фильм Ивана Вырыпаева, безусловно, относится к ним, ибо он не только отстаивает право искусства на постановку философских вопросов о сущности и смысле жизни, но и, что для нас особенно ценно, возвращает феномену танца его первостепенный статус.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. — Алма-Ата, 1991.
2. Дасс Рам. Это только танец. — М., 1994.
3. Мело, де. Энтони Молитва лягушки. Сборник рассказов-медитаций. — М., 2003.
4. Шопенгауэр А. Об основе морали.// Свобода воли и нравственность. — М., 1992.

УДК 75.03

Е. Н. Байгузина

«ЭЛЛИНСКАЯ КРАСОТА МУЗЫКИ ДЕЛИБА»
В ЭСКИЗАХ МИРИСКУСНИКОВ.
Несостоявшийся балет «Сильвия» (1901 год)

Статья посвящена работе художников «Мира искусства» над оформлением несостоявшегося балета Л. Делиба «Сильвия» на сцене Мариинского театра в 1901 году. Рассматриваются эскизы к спектаклю, выполненные А. Бенуа, Л. Бакстом, Е. Лансере, анализируется готовившееся художественное убранство спектакля и планировавшиеся костюмы (по эскизам художников).

Ключевые слова. Мирискусники, театральное-декорационное искусство, балет «Сильвия», эскиз, костюм, античность, А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, В. Серов, Л. Делиб, С. Дягилев.

E. N. Baigusina

“THE HELLENIC BEAUTY OF MUSIC OF DELIBES”
IN THE SKETCHES BY THE “WORLD OF ART” MOVEMENT.
“SILVIA”. THE UNSTAGED BALLET (1901)

The article is devoted to the work of “World of art” group on the design of a never staged ballet “Silvia” by L. Delibes at the Mariinsky theatre in 1901. This paper analyses sketches done by A. Benois, L. Bakst, E. Lansere, drawings of costumes and theatrical sceneries.

Key words. “World of art”, theatrical-decorative art, the ballet “Sylvia”, sketch, antiquity, A. Benois, L. Bakst, E. Lansere, V. Serov, L. Delibes, S. Diaghilev.

В истории балетного театра немало забытых страниц: это и спектакли, имевшие некогда успех, и, тем более, несостоявшиеся постановки. Воспоминания о последних легко уходят в небытие, сразу вслед за теми, кто их некогда лелеял. Однако порой от этих эфемерных театральных фантомов остаются артефакты — партитуры, воспоминания, письма, эскизы. Они помогают соединить волшебные осколки, представить так никогда и не выложенную мозаику. К таковым относится неосуществленный мирискусниками балет «Сильвия» на музыку Лео Делиба.

Дебют коллективного гения петербургского объединения «Мир искусства» должен был состояться на сцене Мариинского театра в 1901 году. Заказа на постановку от директора Императорских театров князя С. М. Волконского добился С. П. Дягилев (недавно назначенный чиновником особых поручений дирекции). Предполагалось, что приход профессиональных живописцев-станковистов на императорскую сцену позволит вдохнуть свежую струю в сценическое решение музыкальных спектаклей, расширит полномочия художников-декораторов, обновит казенные театры. Мирискусники со своей стороны уповали, что тесные отношения с Мариинским в дальнейшем выльются в плеяду блестящих постановок.

Идейным вдохновителем «Сильвии» выступал лидер «Мира искусства», страстный театрал А. Н. Бенуа. Еще с юношеских лет он был очарован романтическими сюжетами Торквато Тассо (по поэтической пасторали Тассо «Аминта» написано либретто «Сильвии») и изящной танцевальной музыкой Лео Делиба. Этими чувствами ему удалось заразить всю компанию — С. П. Дягилева, Л. С. Бакста, Е. Е. Лансере, В. А. Серова, К. А. Коровина, В. Ф. Нувеля, братьев Легат (предполагаемых балетмейстеров), балерину О. О. Преображенскую (исполнительницу партии Сильвии). Из всего коллектива художников, работавших над оформлением спектакля, полноценным опытом театрально-декорационной работы обладал один Константин Коровин, и частичным — Александр Бенуа. Впрочем, это никого не смущало, обсуждение замысла балета, проигрыш партитуры, наброски эскизов шли «с упоением», в атмосфере творческой лихорадки прямо в редакции петербургского журнала «Мир искусства» на набережной Фонтанки, 11. «Сильвия», синтезируя новаторское живописное и хореографическое решение, должна была, по мнению соавторов, «передать в действии всю эллинскую красоту музыки Делиба» [1, с. 53].

Согласно воспоминаниям Бенуа, за собой он оставил разработку декорации первой картины с капищем Амура. Баксту была поручена вторая картина («Грот Ориона») и эскизы костюмов; Коровину — третья картина «Пробуждение»; Лансере — четвертая «Приморский город»; ряд набросков костюмов выполнил Серов [2, с. 340]. Подобное «покартинное» распределение эскизов декорации может показаться удивительным, однако оно широко практиковалось в Императорских театрах второй половины XIX — первого десятилетия XX века. Тогда художники сцены узко специализировались на пейзажных или архитектурных видах. Видимо, и сам Бенуа считал такое деление вполне приемлемым, не случайно эскиз приморского города он поручает именно Лансере — блестящему графику, мастеру городского пейзажа. До наших дней дошли далеко не все подготовительные материалы к «Сильвии» — немногим чуть более десятка эскизов, выполненных в конце 1900 — самом начале 1901 года и хранящихся в разных музеях страны. Тем не менее, они позволяют частично представить художественный замысел мирискусников.

Акварельный эскиз декорации Бенуа (хранится в ГМТиМИ, Санкт-Петербург) дает элегическую картину священного леса. На его фоне должны были проходить хитросплетения сюжета в первом акте: признание в любви нимфе Сильвии охотником Аминтой, его гибель и чудесное воскрешение Амуром, похищение Сильвии диким Орионом и тому подобные. В эскизе Бенуа композиционный центр выделен светлым пятном — это статуя бога любви Амура, который стоит на высоком круглом пьедестале, освещенный голубоватым лунным светом. Тонкие стволы деревьев с ажурными кронами серебрятся в ночи, ритмические организовывая пространство, собираясь группами в боковые кулисы. Между ними — поросший травой каменистый пейзаж с глубоким звездным небом, уходящий далеко к горизонту. Выполненный почти в монохромной гамме охристых и серо-голубых тонов, с тревожно сгущающимися тенями, священный лес полон романтической таинственности (в нем уже намечается нечто в духе колдовской чащи из декорации Бенуа ко второму акту «Жизели» 1910 года). В то же время, в небрежно прорисованной фигурке стреляющего из лука Амура, ее удлинённых «змеевидных» пропорциях чувствуется

нарочитая манерность. Так, к любованию элегическим пейзажем присоединяется легкая романтическая ирония, черты столь свойственные подчерку Бенуа.

Успели ли Бакст и Корвин выполнить заказанные им эскизы декорации второй и третьей картины и как эти работы выглядели — нам неизвестно, однако сохранился эскиз Евгения Лансере (из ГРМ) к заключительной, четвертой картине третьего акта. В последнем действии после преодоления ряда препятствий происходило соединение влюбленных Сильвии и Аминты посредством чудесного вмешательства Амура. Вместо сельской местности на берегу моря (как указано в либретто), Лансере представил вид приморского эллинистического города. Выполненный в технике акварели и гуаши, эскиз отличается сложным пространственным построением с акцентом на мощной архитектонике. Используя метод ретроспективной стилизации, Лансере обыгрывает приемы классицистических композиций в духе французского пейзажиста XVII века Клода Лоррена. Так, лист фланкируют архитектурные кулисы (круглая ротонда храма Дианы и угол тосканского портика); второй план занимает морская гавань с парусными кораблями; на третьем вырисовываются силуэты прибрежных скал, башен, арок и крепостей. Последние выделяются своей мощью и явно навеяны руинами из картин Лоррена «Утро в гавани» (1634 год), «Отплытие царицы Савской» (1648 год) или «Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской» (1648 год).

Стилизованный архитектурный пейзаж Лансере, соединяя подлинные античные постройки с фантазией художника, воспринимается как естественное порождение средиземноморского ландшафта. Естественна и «живоподобна» даже пластика скульптур второго плана, исполненная эллинистическими реминисценциями. Глубокая перспектива в эскизе задается «морской диагональю», не только организующей соотношение основных объемов, но и развивающей ассоциативный план. Оттуда, из морских далей, приплывает по сюжету корабль Амура. Художник как бы предлагает зрителю тоже совершить воображаемое путешествие в пространстве и во времени — в поэтическую мечту, счастливую Аркадию. Эскиз декорации Лансере отличается конструктивной логикой, графичностью и, вместе с тем, тонкостью колорита, нежными переходами света и тени, радостным и ликующим ощущением полноты бытия. В целом, он получился гораздо ближе по духу красноречивой и ясной музыки Делиба, вызывал больше ассоциаций и был метафоричнее, чем работа самого Бенуа.

Лев Бакст создал для «Сильвии» свой первый эскиз балетного костюма в духе *a la antic*, в котором наметились свежие приемы мышления и новые формы образности. В наброске «Нимфа-охотница» (хранится в ГРМ), художник полностью отказался от классических балетных одежд. Вместо привычного жесткого корсета и тарлатановой пачки Нимфа одета в короткую струящуюся складками тунику с напуском. Так традиционно изображалась богиня охоты Диана: прообраз бакстовской Нимфы легко читается в статуе Артемиды Версальской (IV век до нашей эры). Лукаво улыбающаяся охотница обыграна каллиграфически, с чувственным изяществом модерна. Колористическое решение рисунка строится на контрастах медной гривы волос и травянисто-зеленой туники. Уже этот первый «античный» опыт давал ту новую концепцию балетных одеяний, которая была развита художником позже, в рамках «Русских сезонов» в Париже. Одежды освобождались от классической жесткости, тело танцовщицы получало воледеленную свободу. Новшеством было и то, что эскиз костюма

представлен через его игровую функцию, в сценическом движении — Нимфа-охотница натягивает лук.

Сохранились еще два акварельных эскиза женских костюмов, выполненных Лансере (хранятся в ГЦТМ, Москва). Они отличаются тщательной прорисовкой деталей (проработан даже грим), нарядностью и красочностью. Как и в эскизе Бакста, танцовщицы одеты не в балетные пачки, а в легкие туники и сандалии. Эти нюансы подтверждают слова Бенуа о том, что уже в «Сильвии» 1901 года, когда «об Айседоре Дункан еще не было помину», мирискусники планировали новшества в хореографии, в их «воображении уже бродили танцевально-сценические видения в виде возвращения к большой естественности и освобождения от связывающих и ненужных условностей „классики“» [2, с. 340].

Ряд эскизов к «Сильвии» вышли за рамки театрально-декорационного искусства, превратились в произведения, живущие самостоятельной художественной жизнью. Это относится, прежде всего, к эскизам Бакста и Серова. По воспоминаниям Бенуа Серов «так заразился общей творческой горячкой ..., что создал чудесный образ древнего сатира» [3, с. 393]. Акварельный эскиз «Сатир» хранится в Русском музее, вместе с еще одним совершенно удивительным рисунком «Два сатира с козлом», вообще мало напоминающим эскиз театрального костюма. Если не знать наверняка, его можно принять за самостоятельный живописный набросок или этюд к станковой картине. Два мускулистых кривоногих сатира тащат за рога упирающегося изо всех сил роскошного белого козла, подгоняя его хворостиной. С макушек до колен сатиры покрыты дикими косматыми шкурами, забавны их энергичные движения. Уже в этой, проходной для Серова, работе намечается проблема соединения условного и реального. Мастерски выписанная свободными мазками сценка потешна, жива и непосредственна, как бы подсмотрена художником из древнего мифа, это «своего рода интуитивистское прозрение в мир античности» [4, с. 44]. Вместе с тем, очевидно, что представлены образы переодетых танцовщиков в роли — обнаженные руки и голени сатиров слишком человечны, их козлоноготь имитируют шлёпки с «копытами». Подробно проработан грим — лица артистов превращены в звериные морды, покрытые рыжей мохнатой шерстью, с дико выпученными глазами, заостренными ушками и рожками на головах. Подобная игра с двойственными образами, стремление приблизить и претворить в живописной форме древние мифы были активно развиты Серовым в его позднем античном цикле (серии «Одиссей и Навсикая», «Похищение Европы»).

При отдельной выразительности эскизов костюмов к «Сильвии», стилистического единства добиться в них не удалось — слишком уж разительны были дарования. Особенно «выпадающим» из общего ряда костюмов *a la antic* был эскиз самого Бенуа, представляющий пять восточных персонажей. Экзотические мужские фигурки разряжены в фантастические наряды, капризно соединяющие турецкие шальвары, тюрбаны и остроносые башмаки с широкими короткими юбками на фижах, египетскими полосатыми платками клафтами. Все это великолепие дополнено золотыми кольцами в ушах, султанами перьев, водопадом бус, браслетов и прочими деталями. Такая избыточная экзотика костюмов предназначалась для пляски невольников. Бенуа даже обыгрывает их пластику — цепочка из пяти покачивающих корпусом

фигур мерно двигается по кругу. Мужчины выполняют синхронные движения: ноги по-восточному широко приседают, тогда как высоко вскинутые руки отбивают ритм в тимпан и кимвалы. Ритмичность эскиза заостряет его музыкальность, «танцевальность» пластики подчеркивает хореографическое предназначение.

Сами восточные образы весьма живописны и напоминают излюбленных художником «черных амуров» — арапов, которые в свое время станут хрестоматийными в эскизах Бенуа к балетам «Павильон Армиды» и «Петрушка». Возможно, сама извивающаяся линия танцующих и их «арапистый» типаж были навеяны детскими театральными впечатлениями: маленький Саша Бенуа пришел в такой восторг от сцены из балета «Баядерка», в которой «группа арапчат шла, приплясывая и звеня бубенцами» [5, с. 334], что рассказывал приятелям, будто сам принимал участие в негритянской пляске. В театральных эскизах к «Сильвии», созданных весной 1901 года, эти образы появляются впервые.

Соединение в одном спектакле художников слишком ярких творческих индивидуальностей, каждый из которых имел свое, острое видение «эллинской красоты» сказалось на отсутствии цельности его театрально-декорационной части, во всяком случае, на стадии эскизов; до хореографии же дело вовсе не дошло. Из-за сложно сплетенных интриг и конфликта С. П. Дягилева с Дирекцией Императорских театров в лице князя С. М. Волконского «Сильвия» в оформлении мирискусников не была поставлена. По мнению М. Эткинда «попытка отказаться от традиционных костюмов, заменив „забавную, пикантную, но, безусловно, дикую ‘пачку’ подлинными костюмами Эллады и связать с ними условные туры балета“, оказались неудачной: отличная музыка Делиба написана именно для условных туров балета, а не для античных туник» [1, с. 53].

Премьера «Сильвии», тем не менее, состоялась на сцене Мариинского театра 2 декабря 1901 года в рамках бенефиса Ольги Преображенской. Балет был поставлен другими силами — хореографами Львом Ивановым и Павлом Гердтом — и был решен в архаичном ключе. Дирекция поспешила на постановку, в результате чего балет шел в сборных декорациях из старых спектаклей. Из новых декораций Б. П. Ламбиным была выполнена одна — картина 2-го акта (грот Ориона), ее оформление было тривиально и грубовато. Уязвленный Дягилев злорадно заметил, что «Сильвию» «дирекция общими усилиями провалила ..., поставив ее хуже, небрежнее и экономнее, чем ставятся оффенбаховские „Сказки Гофмана“ или ивановская „Забава Путятишна“» [6, с. 148]. Спектакль вышел громоздким и скучным, успеха не имел и смог выдержать всего пять представлений.

Бенуа же продолжал мечтать о постановке «Сильвии» долгие годы, а на склоне лет невозможность ее осуществить назвал одним из самых «серьезных огорчений жизни» [5, с. 351]. Однако нельзя утверждать, что работа мирискусников над «Сильвией» Делиба в целом оказалась неплодотворной. В этой первой «пробе пера» на балетной сцене молодые мастера обрели узнаваемый подчерк, нащупывали свое театральное амплу; нашли художественные образы, сполна развитые впоследствии. Наметился контур нового метода над балетным спектаклем — в совместном содружестве хореографа с художниками-декораторами, последние из второстепенных «покартинных» рисовальщиков превращались в полноправных участников творческого процесса.

А. Н. Бенуа.
Эскиз декорации 1-го акта
к балету Л. Делиба
«Сильвия». 1901 год.



Е. Лансере. Эскиз декорации
3-го акта к балету Л. Делиба
«Сильвия». 1901 год.



К. Лоррен. Отплытие
царицы Савской. 1648 год.



В. А. Серов. Два сатира с козлом. Эскиз костюмов. 1900–1901 годы.



Л. Бакст. Нимфа-охотница. Эскиз костюма. 1901 год.



А. Н. Бенуа. Эскиз костюмов. 1901 год.

Нежелание мирискусников зависеть от капризов Дирекции Императорских театров привело их в дальнейшем к активному участию в «Русских сезонах», устраивавшихся С. Дягилевым за рубежом. Это сотрудничество принесло подлинное признание художникам и навечно вписало их имена в историю мирового искусства.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. А. Н. Бенуа. Эскиз декорации 1-го акта к балету Л. Делиба «Сильвия». 1901 год. Акварель, карандаш. ГМТМИИ.
2. Е. Лансере. Эскиз декорации 3-го акта к балету Л. Делиба «Сильвия». 1901 год. Картон, акварель, гуашь, графитный карандаш. 31,9 × 46,8. ГРМ.
3. К. Лоррен. Отплытие царицы Савской. 1648 год. Лондон. Национальная галерея.
4. Л. Бакст. Нимфа-охотница. Эскиз костюма. 1901 год. Бумага, акварель, карандаш. 28,1 × 21,1. ГРМ.
5. В. А. Серов. Два сатира с козлом. Эскиз костюмов. 1900–1901 годы. Бумага на картоне, акварель. 21,5 × 28,7. ГРМ.
6. А. Н. Бенуа. Эскиз костюмов. 1901 год.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Марк Эткинд*. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. — М.: Искусство, 1965.
2. *Александр Бенуа*. Мои воспоминания. В 5-ти кн. — М.: Наука, 1993. — Т. 2.
3. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников // Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Л.: Художник РСФСР, 1971. — Т. 1.
4. *Круглов В. Ф.* Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея // Валентин Александрович Серов (1865–1911). Живопись, графика из собрания Государственного Русского музея. — СПб: Palace Editions, 2005.
5. *Александр Бенуа*. Дневник. 1908–1916. Воспоминания о русском балете. — М.: Захаров, 2011.
6. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. / Сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — Т. 1.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ

УДК 792.8

М. В. Бадудина

ТЕХНИКА МАРТЫ ГРЭМ. РАННИЕ ПОИСКИ

В статье в доступной форме исследуется творчество Марты Грэм раннего периода (1920–40-е годы). Работы Грэм, ее биография, поиск и развитие техники практически совершенно не изучены в российском балетоведении. В этой статье предпринята попытка сопоставить эстетику Грэм с немецким и мировым экспрессионизмом. Это ведущее модернистское направление в Европе межвоенного периода. Проанализированы важнейшие принципы этого направления: разрушение целостного образа и рождение персонажа вне индивидуальной роли, стремление к мифологическим сюжетам и структурам, использование в хореографии изобразительных образов немецкого экспрессионизма. На основе описания конкретных балетов показаны новые возможности хореографии, возникающие в спектаклях Марты Грэм, и рождение ее техники.

Ключевые слова. Техника Марты Грэм, немецкий экспрессионизм, критики модерна, эстетика Грэм раннего периода, принципы базовой техники, спектакли Грэм.

M. V. Badudina

THE TECHNIQUE OF MARTHA GRAHAM. EARLY SEARCHES

This article presents the research of the technique of Martha Graham, her early searches (1920th–40th). Works of Martha Graham are poorly studied by Russian ballet critics. This work is an attempt to compare Graham's aesthetics with German and world expressionists art. Expressionism was the leading modernist direction in Europe during mid-wars period. The article focuses on the major principles which pull together this phenomena: destruction of a complete image and the birth of the out-of-the-individual-role character, an aspiration to the mythological plots and structures, use of German graphic expressionistic images in choreography. Basing on the ballet descriptions the new possibilities of choreography are shown arising from performances of Martha Graham and the birth of Martha Graham technique.

Key words. Technique of Martha Graham, ballet critics art, Graham aesthetics, German and World expressionism, basic technique performances of Martha Graham (1920th–40th).

1

ВЛИЯНИЕ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА (1920–40-е годы)

Судьба подобна прозектору, который тащит своего пуделя в анатомическую, невзирая на его скулеж и вой, и медленно разрезает, чтобы наблюдать положение артерий и сокращение нервов, но затем заботливо лечит замученную собаку, чтобы использовать ее в дальнейших экспериментах. И бедное животное лижет с благодарностью жестокую руку, которая накладывает охлаждающий бальзам. Мы бедные, верные, как пудель, люди! Как искренне нас радует редкий луч солнца, который падает в нашу ночь страдания; В каждом мы видим предвестника вечно голубого неба и считаем, что надвигающиеся грозовые тучи уходят.

Гауди. Школьная любовь

Фигура **Марты Грэм** (1894–1991) является сегодня ключевой в современном танце. Она первая сформулировала законы движения, альтернативные классическому балету, и, создав свой неповторимый стиль и технику, возглавила труппу (которой руководила с 20-х годов XX века до дня своей смерти). Значение ее творчества сложно переоценить: она оказала влияние на несколько поколений танцовщиков и хореографов всего мира. Даже танцоры, которые никогда не учились у нее, знают базовые принципы современной хореографии, открытые Грэм: контракция и релиз.

В России о Грэм практически ничего не написано. Единственная монография Елизаветы Суриц, посвященная балету Америки, лишь вскользь упоминает о Грэм, основное же внимание в книге уделяется развитию американского классического танца.

Хотя Грэм не была первооткрывательницей «танца модерн», первыми «экспрессионистками-одиночками» были все-таки Лой Фуллер, Айседора Дункан, Мод Аллен и Рут Сен-Дени, все же Марту Грэм и Дорис Хэмфри [1, с. 9] можно считать пионерами современного танца, воспитавшими несметное количество танцоров и хореографов. Но Грэм (в отличие от Хэмфри) выработала и зафиксировала свою технику, и танцоры труппы Грэм, имея лицензии, до сих пор преподают базисные принципы техники Грэм по всему миру.

Марта Грэм училась основам танца в школе «Денишоун» в начале 20-х годов XX века, прошла там пятилетнее обучение и смогла к 1929 году (премьера спектакля «Еретик») создать собственную труппу, избавившись от влияния восточных, экстравагантных, стилизованных тем Рут Сен-Дени, а к началу 40-х годов выработать собственную технику.

Рождение техники и базисные приемы.

Прежде всего, охарактеризуем ту психологическую обстановку, в которой находилась Грэм, и попробуем проанализировать причины, тенденции, которые побудили танцовщицу начать самостоятельный поиск своей эстетики и своей техники.

Интеллектуальную ситуацию в Америке в 1920–30-е годы, как впрочем, и в Европе, можно охарактеризовать как кризисную не только в общественно-политической жизни, но и в области искусства и морали. «Пляска смерти принципов» тотально охватила жизнь общества, и требовалась гигантская смелость и упорство противостоять социальной лихорадке и экономической неустроенности общества в связи с крушением фондовых бирж и общей ситуации Великой Депрессии. Благодаря гастролям Луиса Хорста¹ по городам Германии и Австрии, Грэм находилась в курсе всех новых веяний в музыкальной жизни Вены, «12-тоновых» экспериментов нововенской школы и общих культурных процессов, относящихся к эстетике экспрессионизма.

«Молодые» хореографы, художники, музыканты не столько пытались отделить себя от культуры «отцов», сколько были против авторитета «отцовской» (классической) культуры, доставшейся им в наследство. Это выразалось не только в выборе музыкальных партитур для своих спектаклей (Хиндемит и другие), но и поворотом «от Маркса к Фрейду», от политики к душе. Творчество Марты Грэм — прекрасная этому иллюстрация. Мы видим, что если ее спектакли 1920–30-х годов — это еще пока проблематика «Маркса», то зрелые работы 1940-х — обращение к Фрейду и Юнгу. Необычайная чувствительность к жизни души, нарциссический поиск «нового Я» был присущ не только Грэм, но и прежде всего ее предшественникам и учителям — Айседоре Дункан, Рут Сен-Дени, Тэду Шоуну.

Искусство для них всех стало религией — источником смысла и пищей для души, что видно и по исследованиям об этих «первопроходцах» и по самим их запискам и мемуарам. При этом сквозь их необузданную чувственность в творчестве проглядывала и другая особенность их жизни — страх перемен, неуверенность и нестабильность — все это вынуждало искать в искусстве наркотическое средство, дававшее возможность забыть о «хлебе насущном», убежать от жизни. При этом «страх» и отсутствие материальной базы для полноценной труппы не являлись препоной для создателей «танца модерн», а «материя» рождалась сама собой, как говорили древние, «*deus ex machina*», то есть на грани чуда. «Ключевыми понятиями» эпохи, показывающими умонастроения времени 1920–30-х годов, являются: страх, невроз, декаданс, импрессионизм, смерть, жизнь, модерн, экспрессионизм... Изучение всех этих явлений, их преломлений в различных сферах культурной жизни и их влияние на танец модерн потребовало бы привлечения множества источников, поэтому рассмотрим фигуру Марту Грэм, прежде всего, как человека и художника, ищущую свой неповторимый путь в искусстве и свою технику.

Труппа Марты Грэм, «состоящая из трех девушек и самой Марты» [2, с. 52], дает свое первое представление 18 апреля 1926 года в «Театре на 48-й стрит» в Нью-Йорке, а на год позже, в 1927, Грэм, «открывает свою собственную студию», пишет МакДонах, один из самых известных американских специалистов танца модерн [2, с. 52]. Из всей программы, состоявшей из 19 танцев, сохранился всего один фрагмент — часть спектакля «Флейта Кришны» на музыку С. Скотта, «Три девушки гопи», которая была заснята на любительскую киноплёнку и фотоплёнку и регулярно показывалась в «Истмане», музыкально-драматической школе, где преподавала Грэм в это время. Этот фильм, фотографии со спектакля и названия других танцев

¹ Музыкальный директор «Денишоун» и фактический муж Грэм в это время.

дают основание говорить о влиянии на Грэм пластических приемов «Денишоун», о чем и сама Марта Грэм заявит чуть позже. Таким образом, можно сделать вывод и о влиянии восточных стилизованных спектаклей на ранние поиски Грэм, как в театральной эстетике, так и технике. Эту мысль подтверждает и другой известный американский критик Оливер Сайлерс в эссе «Бунт в искусстве», где говорит о сильном влиянии «Денишоун» на ранние спектакли Грэм, в частности, «изнеженную экзотику, приживленную восточным орнаментализмом» [3, с. 211]. Да и сама Грэм была убеждена, что школа «Денишоун» обеспечила ее основной техникой танца и создала базу для театральных экспериментов. Так, ее бывший ученик Эрл Кейдж считал, что «пассажи с опусканием на колени в спектакле «Флейта Кришны» предвосхитили ее знаменитые *падения*» [4, с. 9] через растяжки на полу в полушпагат. Также влияние «Денишоун» сказывалось и на самом способе тренировки, в чем-то напоминающем хатха-йогу и требующем от исполнителя особой концентрации.

Те, кто учились у Грэм во времена музыкально-драматической школы «Истман», пишет Элис Хэлперн в книге «Техника Марты Грэм», вспоминали, что уже в то время она была «полна решимости создать определенного вида танец и придать ему форму, а главное — уйти от традиций „классического“ балета» [5, с. 9]. Грэм отмечала в своих записках: «Я хотела покончить с персонажами в танце, я начинала обучать танцу с простейшего движения: с ходьбы, бега, прыжков, затем продолжала, отталкиваясь от этого, исправляла то, что видела ошибочным, и вскоре начала создавать. Я хотела добиться движения, которое что-либо значило, я не хотела, чтобы движение было красивым или плавным. Я хотела, чтобы тело наполнилось внутренним смыслом. Мне хотелось уйти от легковесного качества танца. И не хотела, чтобы об этом стало известно, поэтому сосредоточила поиски в маленькой школе. Постепенно я стала способной вытеснить старое, и новые вещи стали развиваться» [5, с. 9].

Тельма Биракри, одна из танцовщиц, которая была в то время с Грэм, вспоминала, что многие, кто пришел тогда к ней в класс, были «классиками», и Грэм, тренируя, пыталась заставить их забыть «классический балет» и «старую» терминологию [3, с. 9]. Но по ее дневниковым записям видно, что помимо новой терминологии («балийский тур», «контракция», «релиз» и другие), Грэм продолжает использовать и старую «классическую терминологию»: «арабеск», «тур», «аттитюд» [6, 177–178].

Во всех этих ранних поисках было четыре главных пункта: а — босые ноги, б — контракция (contraction — английский: сжатие, сокращение объема тела), с — релиз (release — высвобождение, противоположность контракции, расширение объема тела), d — спираль (spiral — закручивание/раскручивание вокруг своей оси, падения, туры).

Контракция и релиз являются основами ее техники и тесно связаны с дыханием (контракция — выдох, релиз — вдох).

Эти базисные понятия Грэм потом будут заимствованы многими направлениями современного танца, хотя, как показывает история, эти понятия первоначально в танец вводит не Грэм, а австрийский выдающийся хореограф, танцовщик, теоретик танца модерн Рудольф Лабан, словак по происхождению [7, с. 56]. Грэм только по-своему их интерпретирует и создает на этой базе технику. По некоторым источникам для нее было важным то, что «контракция начинается как импульс в глубине таза,

между берцовыми костями, а затем расходится вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, только сверху вниз, выполняется и релиз» [5, с. 9]. Это замечание, сделанное специалистом по технике Грэм Джинном Радди, педагогом Центра Американского Танца Алвина Эйли [5, с. 9].

Грэм пыталась найти для себя и своих танцоров «интимный контакт одновременно с полом и землей и со своим общим физическим и «эмоциональным центром» [5, с. 9]. Ученики «Истман» помнили ключевые фразы лабораторных поисков Грэм того времени: «пусти пространство», «проецируй себя за пределы периметра пространства», «завершай каждое движение вплоть до кончиков пальцев» [5, с. 9].

На первый взгляд кажется удивительным, что никто из американских критиков и учеников Грэм не говорят о том, что понятие контракции и релиза в танцевальный словарь танца модерн вводит Рудольф Лабан, воспитавший таких великих танцоров и хореографов, как Мари Вигман, Курт Йосс, а последние передали эту эстафету Пине Бауш и Саше Вальц. Он же ввел в танцевальный словарь модное сегодня понятие «Театр танца», которое можно применить и к некоторым спектаклям Грэм. Это может говорить о том, что ученики и критики могли просто об этом не знать, так и о том, что американцы часто замалчивают заслуги европейцев, пытаясь «изобрести колесо». Но важно и то, что Грэм по-своему интерпретировала эти понятия и построила на их основе свою собственную технику и философию.

Один из самых интересных солоспектаклей Грэм этого периода — «Ламентация» 1930 года (жалоба, плач, скорбь). Под горестные звуки фортепиано, (фрагмент опуса 3 № 2 Золтана Кодаяя) ее персонаж раскачивается из стороны в сторону, ограниченный своей оболочкой — тканью, которая, как вторая кожа, очень плотно обтягивает фигуру. Руки, кисти, колени, локти растягивают тугую и упругую материю.

Возможно, для нее было важно отобразить на сцене городских женщин этого времени с картин Кэты Кольвиц и скульптурные фигуры Эрнста Барлаха (именно их упоминали некоторые бывшие танцоры Грэм) [5, с. 10]. Хотя соло может рассматриваться как экспрессионистское, а эмоции как совершенно конкретные, этот непродолжительный танец легко может рассматриваться, как эстетическая программа и эстафета раннего периода Грэм. Страдания персонажа, подчеркнутые и костюмом, и пластикой, представлялись не как «индугирование, а как борьба человека с самим собой и ограничивающей его оболочкой» [4, с. 180].

На первый взгляд это соло удивительно лаконично по хореографии. Женщина (Марта Грэм), закутанная с ног до головы в тугую материю, просто сидит «на скамье в течение всего танца и не встает» [8, с. 68]. Вальтер Терри, известный критик танца, впервые увидевший Грэм в этом соло, вспоминает, что через очень простую хореографию «его телу передана такая же агония, которая исходила от сидевшей напротив фигуры» [8, с. 68–69]. И он понял, что «это и есть рождение танца модерн, его квинтэссенция» [8, с. 69].

Яркая синяя материя и алый, кровавый рот подчеркивали напряженность. Мы помним, что в это время тысячи людей во время Великой Депрессии были выброшены на улицы, жили на лавках в скверах, парках, не имели никакой уверенности в завтрашнем дне, предчувствуя катастрофу надвигающейся Второй Мировой Войны. Актуальность этого небольшого соло Грэм очевидна. Энергия, идущая потоком в зал,

заставляла зрителей вставать со своих дальних кресел и двигаться ближе к сцене. На спектакле присутствовала дама, настроенная очень скептически к «танцулькам», но ее потряс немой крик ярко красного рта на фоне белого, почти мраморного лица.

Можно заметить, что выразительность и композиция «Плача» очень близка художникам экспрессионистам, стоит только вспомнить картину норвежского художника-экспрессиониста Эдварда Мунка (1863–1944) — «Крик» (1893 год) [9, с. 390–392]. Видимо, «плач», «стон», «скорбь», «жалоба» и есть пластический синоним знаменитого «Крика». Понимание и изображение тем или иным способом человеческого крика было одним из основных составляющих эстетической системы экспрессионизма, который всегда тяготел к предельной выразительности художественных средств и контрастным противопоставлениям: «страдание и гнев, ужас и восторг, отчаянье и надежда, возмущение и экстаз, протест против жестокого мира...» [9, с. 297]. Человек в своем полном одиночестве хотел быть услышанным людьми, миром, Богом, таким образом, понятие «крика» как философской категории восходит к Ницше, Сартру, Камю и другим представителям экзистенциализма. «Веселый Апокалипсис» — наиболее точное определение этой эпохи, символом которой становится вальс Равеля (воплощение радости), сменяющийся «danse macabre», где иллюзия упорядоченности, космоса, гармонии заменяется разгулом хаоса, какофонии и, в конечном счете, смертью.

Вскоре темы еще более печальные стали проявляться в ранних работах Грэм, таких как в соло «Раскаянье» из большого спектакля «Ваал — Шем» (1926 год). Но именно с нонконформистского соло «Бунт» (1929 год) Грэм начала работать с неистовостью, угловатостью, силой, которые выдвинули ее на тот уровень модернистов, что и в других смежных искусствах [4, с. 212], например, Шенберг, Берг и других.

Некоторые критики писали, что Марта Грэм, живя в Нью-Йорке в 1920–30-е годы, не входила в контакт ни с чем новым в искусстве, вела жизнь отшельницы, «чуждалась новаций немецкого Ausdruckstanz (немецкого выразительного танца — М. Б.). Однако в ее работе видны явные параллели и влияния художников-экспрессионистов, особенно немецких, и австрийских композиторов. Например, на соло «Лamentация» косвенно мог повлиять и танец Мари Вигман (1886–1973) с тем же названием [10, с. 389–390], который Грэм могла видеть на фото, так как гастроли Вигман в Америке были позднее. Очевидно, что в это время Грэм сознательно или бессознательно увлеклась экспрессионизмом, философски и визуально выразившим враждебное отношение к современной цивилизации, конформистскому обществу, городу-спруту, к ужасам и бесчеловечности войн, социальным катастрофам. В дальнейшем эти мотивы будут все больше и больше проявляться в 1940-х, когда в ее творчестве начнется качественно и концептуально новый период.

Сама Грэм писала в 1930-е годы: «Подобно современным художникам и архитекторам, мы очистили (оголили) наш Инструмент (Тело — М. Б.) от всего лишнего, от несущественных украшательств» [3, с. 212]. В подтверждение этого в ее работах стал проявляться «ударный импульс». Стало характерным отсутствие плавных линий, красивых поз, развитие ее хореографии шло дальнейшим путем упрощением жеста до его сущности, почти примитива. Она «хотела также использовать американский дух первопроходцев, чтобы исследовать основы жестов коренных американцев (индейцев)

и темнокожих переселенцев из Африки. Она также хотела исследовать человеческие чувства глубоко, современно и в то же время воплотить их в абсолютно абстрактной форме танца» [3, с. 212]. Похожие тенденции мы видим и в искусстве того времени в Америке, Европе и России: у художников (Малевич, Пикассо, Кандинский), композиторов (Шенберг, Берг, Стравинский), режиссеров (Крэг, Рейнхард, Мейерхольд, Таиров), хореографов классического танца (Нижинский, Нижинская) и других.

Грэм пыталась в этот период избегать лиризма, декоративности, «красивости», отвергая тем самым как традиции классического балета, так и опыт «Денишоун». Она работала над устранением «сентиментальности», женственности в танце и старалась воспитать тело в состоянии «жесткости», атлетизма, энергичности, внимания, почти животной выносливости. Вес тела и гравитация не были отвергнуты, но и не были приняты пассивно. Она строила свой урок так, чтобы силы внутри тела действовали противоположно друг другу, чтобы создавалось контр-напряжение (чем и является контракция и релиз, то есть высвобождение энергии). Ее многочисленные последовательные падения подчеркивали восстановление, а не спад. Танцоры в это время описывали пол, как поверхность барабана, по которому бьют и от которого отскакивают (рибаунс).

Изначально Грэм очень «мало использовала вращения вокруг своей оси, добивалась того, чтобы ступни стояли прямо и параллельно друг другу. Если же ступня поднималась над полом, настаивала, чтобы носок был не всегда вытянут, как в балете, а был сокращен. Она пыталась использовать дыхание, как аккомпанемент движениям танцоров: звук неровного дыхания был лучшей музыкальной иллюстрацией при экстремальных физических нагрузках и своеобразным театральным приемом, а так же использовался смех, всхлипывания во время сжатия и релиза. Сильное и мощное движение в центре тела было подобно удару хлыста, в результате чего нервный импульс мгновенно достигал всей длины тела, от макушки до самых кончиков пальцев. Грэм создала последовательность упражнений, стилистически подобных танцу, которые выполнялись, сидя на полу. Они включали раскачивания, сворачивания, вращения, сгибание и разгибание конечностей. Варианты этих упражнений все еще преподаются ее учениками» [3, с. 213].

В течение 1930-х Грэм продолжала искать и создавать технику. Она понимала, что нельзя допускать эклектичный способ тренировки, каков был в школе «Денишоун». «Ее танцоры работали исключительно с параллельными ногами и изогнутыми лодыжками, с угловатыми формами, с асимметричными фазами и перкуссивной динамикой (тряска, удары). Контракция и релиз служили базовыми принципами для того, чтобы двигаться и сохранять энергию. Само усилие не скрывалось, а, наоборот, подчеркивалось. Грэм использовала его вместе с визуальным ощущением силы тяжести, чтобы связать это с драматическим элементом, заложенным в движении» [5, с. 12].

Еще одной важной особенностью преподавания Грэм в начальные годы разработки своей техники было использование метода, с помощью которого Хорст учил композиции своих танцоров, это было чем-то похоже на методику Жака Далькроза.

Грэм считала, что время 1930-х было особенным: «Это было время акций, действий, не реакций. Танец был хеппенинг, не аттитюдом, не интерпретацией» [3, с. 216].

2

ЗРЕЛЫЕ РАБОТЫ 1940-Х ГОДОВ, РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ

Вся беда в том, что публика использует национального классика как средство препятствия прогрессу в искусстве.

О. Уальд, Душа человека и социализме

Так пользуйтесь же своей молодостью, пока она не ушла. Не тратьте понапрасну золотые дни, слушая нудных святош, не пытайтесь исправлять то, что неисправимо, не отдавайте свою жизнь невеждам, пошлякам и ничтожествам, следуя ложным идеям и нездоровым стремлениям нашей эпохи. Живите!

Живите той чудесной жизнью, что скрыта в Вас!

О. Уальд, Портрет Дориана Грея

Грэм в 1940-е годы понимала танец как средство самопостижения, она продолжала заниматься «глубинными», невидимыми глазу процессами психики, в конечном счете, обращенными к учению Зигмунда Фрейда. Ее интересует тот пласт женской (и общечеловеческой тоже) психики, которую Фрейд назовет общим словом «бессознательное». «Эдипов» бунт будет и дальше вдохновлять художников на борьбу с «классикой» и станет еще более настойчивым и непримиримым.

Грэм интересует, прежде всего, воплощение в пластике и динамике мотивов поведения людей, выявление через движение эмоциональных импульсов из сферы подсознательного. Испытывая на себе влияние множества авангардистов из разных сфер искусства, Грэм все же смогла создать свою технику и свой стиль, отличный от других модернистов. Впитав все перечисленные влияния, сумела остаться самой собой и в дальнейшем оттачивать технику и выразительные средства, используя новые впечатления от путешествий, гастролей и дальнейшие исследования, проводимые в своей студии.

В 1940 году она вместе с труппой отправилась в путешествие по Юго-Западной Америке и Мексике, чтобы пронаблюдать ритуалы индейцев, в результате чего был создан спектакль-мистерия «El Penetente» (Кающийся), а в дальнейшем — «Весна Священная».

В Мексике танцорам посчастливилось наблюдать ритуал одной из сект, члены которой верили в очищение через суровое покаяние и ради этого воспроизводили библейские истории. Все это вылилось в работу, которая не высмеивала и не глумилась над разыгрываемой мистерией, а заставляла современного человека задуматься над происходящим. Этот спектакль не только был полон живой и напряженной религиозности, но и передавал атмосферу невинной игривости и веселья. Грэм играла Деву Марию и одновременно мать грешника — Доллорес. Хокинс танцевал грешника, наказывавшего себя нещадно плетью, и тянул повозку Смерти, а затем нес на себе огромный крест. Каннингхэм изображал пассивного, бесстрастного Христа.

Изменение в роли или состоянии происходило путем использования какого-нибудь важного предмета, или эта вещь просто добавлялась к костюму. Здесь важно отметить, что в мировоззрении Грэм случился прорыв: она практически полностью перестала быть религиозной в обычном смысле этого слова, но при этом и не стала атеисткой.

В перечисленных выше работах, а также в «Письме к миру» (1940 год), «Концах и началах» (1943 год), «Весне в Аппалачах» (1944 год), словарь и техника Грэм приобрели новые выразительные средства. Стали использоваться речь, пение, убавились экспрессионистские тенденции, ее стиль стал лиричнее, а в технике, помимо контракции и релиза появилось более точное осознание позвоночника, результатом чего стала более свободная спина танцоров.

Можно было заметить и еще одну деталь: пришедшие в труппу два солиста (Хокинс и Каннингхэм) были амбивалентны. Грэм использовала их особые типажи. Хокинс — герой, крепкий, мрачный, мудрый, Каннингхэм — юнец, аскет, акробат, вносящий недоразумение, мистику, юмор.

К тем, кто ранее пришел в ее труппу и кто принял изменения, произошедшие в ее взгляде на танец: Маслоу, Дэдди, Флир, Фонароф, Мазия и Этель Батлер — она добавила новых танцоров: четырех девушек: Пирл Ланг, Джин Эрдман, Юрико, Этель Винтер — и одного юношу Марка Райдера.

Почти всегда персонажи были одеты в костюмы, которые создавал постоянный дизайнер Беннингтона — Арчи Лотерэром. А с 1943 года появился и профессиональный осветитель-сценограф Джин Розенталь.

Самым знаменитым спектаклем начала 1940-х критики считают «Письмо к миру» 1940 года по произведениям Эмили Дикенсон. Так, Дон МакДонах пишет: «Это был поворотный момент в творческой биографии Грэм, совмещающий поэзию и танец» [2, с. 57]. Стихи Эмили Дикенсон и ее жизнь вдохновили Грэм на этот спектакль. Героиню Дикенсон играли две девушки: одна читала текст, а другая танцевала. Первая часть называлась: «Потому что я видела Новую Англию», а последняя — «Это мое письмо миру» (лучшее соло Грэм из когда-либо сделанных ею). В этой заключительной части она сгибается под тяжестью своего горя, противостоит «прародительнице» и «садится на скамью, спокойно складывая руки на коленях» [2, с. 58]. Грэм ввела поэтический текст в танцевальную ткань спектакля и этот прием повлиял на многих хореографов. На них также огромное впечатление произвело «глубокое уверенное движение в конце танца, это есть квинтэссенция танцевального гения. Это соло остается до сих пор примером очень удачного соединения поэзии и современного танца» [2, с. 58], утверждает МакДонах.

Дебора Йовитт пишет, что между 1943–1948 годами Грэм создала несколько значительных спектаклей на тему внутренней борьбы человека с самим собой: «Концы и начала», «Иродиада», «Темный луг», «Пещера сердца», «Посланная в лабиринт» и «Ночное путешествие», а так же «Весну в Аппалачах», в которой страхи и сомнения героини разрешаются не так «жестко, как в Иродиаде. Во всем этом прослеживается исследование любви как противостояния любящих. В большинстве этих вещей с помощью символики показано, что женщина (художник) находит внутри себя нечто такое, что нужно либо принять, либо убить. Пластика персонажей, особенно

тех, которые играла сама Грэм (и которые были более четко выстроены, нежели другие роли), была подчеркнута непривлекательна. Эти женщины изгибают свои тела из стороны в сторону, бегут хаотично, качаются, извиваются, падают. Женщины сводят ноги вместе, обхватывают руками животы, защищаясь или отступая от того, что они так страстно желают» [4, с. 40].

С 1944 года Грэм начала экспериментировать с тем, что давно интересовало ее: с греческой трагедией, восточными театральными формами, мифом, ритуалом и поэтикой сюрреализма (сны, бессознательное, комплексы и так далее). Все эти лабораторные поиски вдохновлялись Фрейдом, Юнгом, Фроммом, а также специалистами по мифологии Джозефом Кэмбелом и Робертом Грэйфсом и другими. Ее дневники показывают тот огромный пласт научной литературы, который она изучала в тот период [6].

«Иродиада» (1944 год), на музыку Пауля Хиндемита, структурно и стилистически являлась образцом такого рода спектаклей, вдохновляемых мифотворчеством и психоанализом. Через дуэт двух женщин: Иродиады-царицы и ее служанки, был показан конфликт начинающей стареть женщины, стоящей на перепутье своей жизни, пытающейся заново исследовать свое прошлое и через это понять настоящее, чтобы противостоять судьбе. Декорация, как всегда у Марты Грэм, минималистичная, созданная Ногучи: три куса дерева, чем-то напоминающие гигантские кости мамонтов, пересекающиеся между собой. Это не просто знак скелета, они продолжение ее самой, ее постоянный упор на необратимость старения и смерть.

В таких известных на весь мир спектаклях, как «Пещера сердца» (1946 год), «Темный луг» (1946 год), «Посланная в лабиринт» (1947 год), «Ночное путешествие» (1947 год), Грэм идентифицировала себя с мифологическим персонажем, который входит в мрачный, враждебный мир, пещеру, лабиринт, подземный мир и встречается лицом к лицу с тем, с кем вынужден сразиться, преодолеть и выйти к свету. Этот главный герой (в данном случае персонаж Марты Грэм) не только первопроходец в стране страха и ужаса, он открывает в себе, в своей двойной природе (природа Двойника, отсылающая к символизму — М. Б.), нечто такое, что заставляет его содрогнуться не менее чем от реального минотавра. В спектакле «Посланная в лабиринт» героиня заставляет себя войти в пугающий ее мир и сразиться с порождением страха — Минотавром (исполняет Марк Райдер) с огромными рогами и ужасающим горбом под покрывалом, разрушающим все на своем пути.

Между 1944 и 1962 годами большинство сценических декораций создал Нисаму Ногучи, танцоры на них лежали, сидели, ползали, вскакивали, карабкались, носили их на себе и прочее. Мощные, величественные объекты изменялись внешне и меняли свое значение в зависимости от того, как были расположены на сцене. В «Пещере сердца» блестящая конструкция из проволоки могла неожиданно стать горящим кустом для Медеи, где она скрывалась, а в кульминации представления она надевала этот «медный куст» на себя, словно платье или крылья (от этого исходила сверхъестественная сила, словно она — ангел смерти).

Перечисленные сценографические приемы помогли Грэм сформировать специфические образы на «арене мысли» [3, с. 218] и определять не только зоны действия, но и символические превращения персонажей. Для героев они часто были «домом», куда они могли бы отступить до того момента, как снова будут призваны к действию.

Были и другие дизайнеры, сценографы, с которыми работала Грэм: Минг Чо Ли, Марион Кинселла, Дани Караван и Леонардо Локсин. К тому же Грэм и сама разрабатывала огромное количество костюмов. Даже когда костюмером была, например, Эдит Гилфонд, Грэм все равно создавала концепцию всей работы дизайнера (хотя эти концепции очень напоминают идеи Ногучи). Для Грэм костюм был не просто одеждой, он мог изменить сознание персонажа, перенести его в прошлое, повлечь некие роковые события и так далее. Например, в первой части «Эпизодов» (1959 год) в «Нью-Йорк Сити Балле» (во второй части была постановка Баланчина) Мария Шотландская танцует в черном пышном платье, которое заставляет ее двигаться очень сжато, символизируя обязательность ритуала, в котором она вынуждена изо дня в день участвовать. В «Ночном путешествии» Эдип-царь двигается в гигантской тяжелой мантии, что одновременно иллюстрирует вождение и власть (путем последовательного ритмичного выбрасывания рук через разрезы плаща).

Из-за болезни Луис Хорст в 1948 году перестал работать музыкальным директором (он был бессменным соратником Грэм на протяжении 22 лет), но Грэм продолжала следовать его советам, использовала для своих работ специально написанные партитуры и старалась привлечь современных композиторов, таких как Мордесай Сетер, Евгений Лестер, Халим Эль Дабах, Карлос Суринач, Сэмуэл Барбер, Алан Ховханес и Роберт Старер. Они не создавали партитуры специально для танцев, как это делал Хорст, а писали музыку, исходя из общих задач произведения, а потом Грэм сочиняла на них танцы. Ее подход к музыке изменился в 1940-х годах. Партитуры стали более «пышными в текстуре и не пытались подчеркивать ритм танца» [3, с. 218]. Струнные инструменты теперь очень хорошо подходили к ее новой эстетике, создавая «эмоциональный пейзаж» [3, с. 218].

Из танцовщиков, помимо самой Грэм, критика отметила Тима Венгерда в «Концах и началах», Юрико Кимуру в «Темном луге», Элизу Монте в «Посланной в лабиринт» (дебют) [4, с. 42] («маленькая, темная, чрезвычайно подвижная» [3, с. 218]), Картера в «Весне в Аппалачах» («привнес потрясающее понимание пространства» [4, с. 42]). «В это время в труппе были прекрасные танцоры, печально видеть их сейчас в отчаянии и деморализованными», пишет Йовитт [3, с. 42].

Вальтер Сорелл отмечал: «Мэри Хинксон заменяла Грэм, и она смогла выполнить эту трудную задачу превосходно, почти интуитивно оживляя дыхание и пульс Марты. Так Хинксон доказала, в «Кающихся», что она обладает большой степенью гибкости, пластичности, легко ощущая свое место в замысле хореографа. Несмотря на это качество, которое не отнимает ничего от ее способностей, как исполнителя, были моменты, когда я хотел, чтобы на сцене была Грэм. И были моменты в «Весне в Аппалачах», в которые Этель Винтер привнесла неподражаемый свет в роль невесты, кроме того Мэт Торни несомненно прекрасный танцовщик, просто у него нет эмоционального накала и харизмы, чтобы сыграть Тезея в «Федре»» [11, с. 77–78].

Вальтер Терри пишет, что «период долгих исканий остался позади, поскольку танцоры модерна вошли в мир театра, как театральные перформеры. Грэм сама говорила мне, что процесс завоевания аудитории был следующим шагом, так как вначале публика чуждалась слишком странных эзотерических аспектов раннего модерна» [8, с. 79].

Таким образом, в 1940-е годы случился необычайный прорыв в творческой биографии Грэм. Большинство работ, которые сделали ее знаменитой на весь мир, были созданы между 1940 и 1948 годами. Эти шедевры будут часто исполняться между 1970 и 1994 годами.

В творческой биографии Марты Грэм сразу можно распознать фанатичного «идолопоклонника» своего искусства, у которого поиск хореографического языка превратился в своего рода навязчивую идею, что, конечно, характерно не только для нее, но и для других «пионеров» танца модерн, Айседоры Дункан, Рут Сен-Дени, Тэда Шоуна и др. Но без этого «наркотика» не мог возникнуть, не могло случиться «*deus ex machina*», произойти чуда такого быстрого распространения танца модерн по всей Америке и Европе.

Конечно, фигура создательницы танца модерн — Марты Грэм — требует все более глубокого и аналитического подхода, так как в одной небольшой статье невозможно проследить, как ее темпераментная натура становится своеобразной моделью ее творчества, ее сугубо «индивидуальная» психика становится кладезем хореографических идей и ключом к поиску техники; как «бессознательное» и способность в пластике выражать метафизическое страдание и философские идеи становится фундаментом и смыслом ее «экспрессионистских» поисков. Дальнейшее развитие ее техники и спектакли 1950–60-х только подтверждают эту мысль и требуют более тщательного анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Humfrey D.* The Art of making dances. — Princeton.: A Dance Horizons Book Princeton Book Company, 1987.
2. *McDonagh D.* The Complete Guide to Modern Dance. — N-Y.: Doubleday Company INC Garden City, 1976.
3. *Jowitt D.* Marta Graham // Dance. — Oxford, N-Y: Oxford University Press, 1998. — V. 3.
4. *Jowitt D.* The Dance in Mind. — Boston.: Oxford University Press, 1985.
5. *Helpern A.* The technique of Marta Graham. — N-Y.: Morgan, Dobss Ferry, 1994.
6. *Graham M.* The Notebooks of Marta Graham. — N-Y.: Oxford University Press, 1973.
7. *Crace L.* Dances of Pioneers. — N-Y.: A. S. Barnes Company, 1938.
8. *Terry W.* Invitation to Dance. — N-Y.: A. S. Barnes Company, 1948.
9. *Мацевич А.* Мунк Э. // Энциклопедический словарь экспрессионизма. — М.: ИНЛИ РАН, 2008.
10. *Manning S.* Mary Wigman // Dance. — Oxford, N-Y: Oxford University Press, 1998. — V. 6.
11. *Sorell W.* Looking Back in Wonder. Diary of a Dance Critic. — N-Y.: Columbia University Press, 1986.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Е. В. Еремина-Соленикова

Е. С. Михайлова-Смольнякова

VII КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ВОПРОСАМ РЕКОНСТРУКЦИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ XIII–XX ВЕКОВ

В Санкт-Петербурге в течение последних семи лет проходит конференция, посвященная изучению и реконструкции европейских исторических танцев XIII–XIX веков. С 2011 года, уже четыре года подряд, эта конференция традиционно проводится Академией Русского балета совместно с Санкт-Петербургским клубом старинного танца.

Изучение старинных танцев для нашей страны — новое научное направление. Оно охватывает танцы добалетной и раннебалетной эпохи и непрофессиональные танцы XVIII–XIX веков. В России, кроме аспирантов и педагогов Академии Русского балета, этой проблематикой занимаются только профессора Московской консерватории и Башкирского хореографического колледжа.

Наша конференция, проходящая в стенах Академии, прошла большой путь: начиналась она как студенческая, а в настоящий момент — это крупное событие в международной научной жизни. В этом году в Санкт-Петербург приехали исследователи из США (Сьюзен де Гьярдиола), Франции (Беренике Хейтер, преподаватель парижского университета Ouest Nanterre La Defense), Италии (Глория Джордано, профессор Университета Ареццо, и Летиция Дради, профессор Консерватории Luca Marenzio в Бреши), Германии (Ханна Вальсдорф, профессор Гейдельбергского университета, и Клаус Абромейт, руководитель танцевальной школы L'autreparis, с которым Академия давно и плодотворно сотрудничает). На конференции были зачитаны и представлены стендовые доклады российских специалистов: доктора искусствоведения Л. Д. Пылаевой (Пермь, Государственный педагогический университет), доктора искусствоведения А. Н. Соколовой (Майкоп, Адыгейский государственный университет), а также многих других. Так же в работе конференции приняли участие сотрудники Академии Русского балета: Е. Н. Байгузина, А. Л. Васильева.

Конференция проводилась в течение двух дней. В первый были заслушаны доклады и проведены круглые столы по актуальным проблемам изучения истории танца, во второй участники показали свои постановки-реконструкции танцевальных форм древности.

Наша конференция — не только единственная, посвященная истории непрофессионального танца в России, но и одна из немногих в мире на данную тематику: раз в два года специалисты собираются под эгидой Дольмештского общества (Англия) и раз в четыре года — в Роттенфельсе (Германия). Таким образом, конференция в Санкт-Петербурге — единственная ежегодная конференция, где собираются исследователи старинных танцев.

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ:

Доклады:

Байгузина Е. Н. Придворные и великосветские балы в европейской живописи XIX – начала XX века. К проблеме исторического жанра.

Еремина-Соленикова Е. В. Вальс в контрдансах Дании.

Еремина-Соленикова Е. В. О сборнике материалов конференции. Итоги за шесть лет.

Пылаева Л. Д. О метрике французской куранты (на материале танцевальных источников эпохи барокко).

Силичева М. А. Проблемы реконструкции Vergespre.

Соколова А. Н. Черкесский круг.

Стратилатов Б. Г. Фигуры Гран-рон в русских танцевальных учебниках.

Филимонов Д. А. Вальс Людовика XVI.

Филимонов Д. А. Гроссфатер: заключительный танец русского бала эпохи ампир.

Berenike Heiter Gerrit. Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Treatises of Civility of the 17th Century.

Hanna Walsdorf. “Le Congrès ne marche pas, il danse”: The Waltzing Congress of Vienna in Eye-Witness Accounts and Cinematic Adaptations.

Klaus Abromeit. Reading Experiences. A short instruction how to read the “Neue and curieuse theatralische Tantz-Schul” by Gregorio Lambranzi.

Letizia Dradi. The Italian Contraddanza to the passage of the 18th century.

Susan de Guardiola. Quintuple-meter dances from 1840s–1930s.

Показательные выступления:

Еремина-Соленикова Е. В. Аллеманда на троих 1770-х годов.

Лобунец Ю. С. Реконструкция танца матчис по одному русскоязычному источнику.

Силичева М. А. Балло Chirintana.

Силичева М. А. Танцы Сиенского манускрипта.

Тыренко М.-С. В. Вечное Belriguardo.

Тыренко М.-С. В. Реконструкция танцев из Брюссельского манускрипта. Возможные трактовки и интересные выводы.

Филимонов Д. А. Основные танцы эпохи барокко: куранты и бранли.

Круглые столы:

Susan de Guardiola. Working with sources other than dance manuals.

Михайлова-Смольнякова Е. С. Вопросы организации деятельности Ассоциации Исторического Танца.

Филимонов Д. А. Ранняя техника и фигуры польки.

Участники конференции посетили открытый класс Академии Русского балета по историко-бытовому танцу (педагог Анастасия Васильева).

Предполагается после утверждения редакционным советом издать сборник материалов конференции.

С. В. Лаврова

**ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«БАЛЕТ И ОБРАЗОВАНИЕ В XXI ВЕКЕ»**

7 апреля 2014 года в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла Всероссийская конференция «Балет и образование в XXI веке».

Пленарное заседание было посвящено вопросам современного хореографического образования, изменениям Государственных образовательных стандартов, определению наукометрических стратегий в связи с появлением новых для российского образования систем статистики научной активности. В контексте продолжающейся острой дискуссии относительно адекватной оценки вклада ученых в науку, освещение этого вопроса наряду с обсуждением особенностей стандартов образования было весьма актуальным.

В названии доклада Заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидата искусствоведения А. А. Соколова-Каминского «Балетоведческое образование: конец или требует продолжения?» был обозначен предмет для обсуждения аудиторией, полемический и чрезвычайно важный вопрос, касающегося подготовки редчайшей в настоящий момент специальности — историка балета. Ответ на него был очевидным и однозначным.

Тематическая связь с последующим докладом — «Традиции и практика в педагогике, репетиторстве, исполнительском искусстве: новые тенденции» Г. Т. Комлевой, Народной артистки СССР, лауреата государственной премии РФ — позволила проследить в историческом ракурсе специфику хореографического образования и прогнозировать возможные перспективы развития, исходя из сложившихся предпосылок.

Дальнейшее развитие дискуссии переместилось в рамки секционной работы. Три секции: балетоведения, культурологии и психолого-педагогических проблем образования — в различных ракурсах освещали общую проблематику конференции. Обсуждение и участие было острым, дискуссионным и продуктивным, так как в процессе работы был выработан ряд предложений по модернизации научно-образовательного процесса в области хореографии, которые были направлены к руководству Академии.

На секции балетоведения большой интерес вызвал доклад ее руководителя, кандидата искусствоведения Л. И. Абызовой «Начо Дуато: петербургский период и русская классика». В работе секции культурологии и методологии искусства приняло участие 18 человек, среди которых были и преподаватели, и магистранты, и аспиранты. Наибольший интерес и обсуждение вызвали доклады: «Танец в музейном пространстве», «Обучение хореографии как формирование навыков социальной компетентности», «Интеграционные и инновационные процессы в хореографическом образовании». В работе секции психолого-педагогических проблем образования активное обсуждение вызвали несколько тем: роль традиционных танцев в сохране-

нии культурной идентичности, постоянные и переменные величины в балетной педагогике, боль в балете как культурная практика.

По результатам работы секций была принята резолюция.

Прошедшая конференция подтвердила необходимость дискуссии, посвященной специфическим вопросам образования, возможности общественного обсуждения, выработки конструктивных предложений в области модернизации образовательного процесса, и влияния на законодательство, которое не во всех случаях может учитывать специфику нетиповых образовательных учреждений. Диалог необходим: несмотря на компетентность законодательских органов, существует множество профессиональных нюансов, которые невозможно учесть и предугадать заранее и только в активное всестороннее обсуждение поможет найти особое место для хореографического образования в существующих рамках законодательства.

П. Ю. Масленников

КОНФЕРЕНЦИЯ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ»

28 апреля 2014 года в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошла конференция «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии».

Впервые вопросы, связанные с медико-биологическими проблемами в хореографии, в Академии поднимались в марте 2013 года в рамках II Международной научно-практической конференции «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы». Озвученные тогда проблемы оказались настолько актуальными, то уже через год руководством Академии было принято решение о проведении специальной конференции для их обсуждения.

На этой конференции поднимались вопросы, связанные не только с проблемами здоровья артистов балета и общим физическим развитием, но и с поиском решения этих проблем конкретными методами и способами. Ещё одной отличительной чертой конференции стало участие в ней Студенческого научного общества Академии Русского балета, созданного в конце 2012/2013 учебного года. Секция медико-биологического сопровождения хореографии СНО представила исследования, связанные непосредственно с состоянием различных областей здоровья студентов Академии, что представляет большую практическую ценность для развития хореографического искусства.

Широко были освещены проблемы, связанные с позвоночником и стопами будущих артистов балета. В основу представленных докладов были положены многолетние наблюдения данных проблем у воспитанников Академии и других хореографических учебных заведений. Врач-ортопед, травматолог Академии Русского балета, кандидат медицинских наук Елена Андреевна Щепкина представила статистику заболеваний по этим проблемам у воспитанников Академии, подробно рассказал о способах решения возникавших проблем и об их профилактики в дальнейшем. Так же в данных областях был представлен ещё ряд докладов, позволивший взглянуть на существующие проблемы с других точек зрения, что, надеемся, позволит в дальнейшем более эффективно проводить профилактическим мероприятия. Были предложены специально разработанные и успешно испытанные комплексы упражнений и мероприятий для решения проблем формирования позвоночника и стоп в рамках классического танца и хореографии в целом.

Отдельным блоком были представлены доклады, связанные с проблемами развития кардио-респираторной системы воспитанников Академии. Комплексный подход, связанный с исследованием в данной области, выработанный секцией медико-биологического сопровождения СНО Академии, позволил охватить широкий спектр вопросов. Были не только освещены сами проблемы, выявленные в ходе исследований, но так же и представлены результаты некоторых пилотажных исследований, целью которых было формирование динамических стереотипов дыхания у детей в рамках занятия классическим танцем, а так же увеличения жизненной ёмкости лёгких.

Были затронуты и вопросы формирования «балетной формы» на ранних этапах обучения хореографии, а так же её сохранения во время длительных перерывов в занятиях, таких как, например, каникулы. Предложенные методики так же были апробированы авторами и показали свою эффективность. Оживленную дискуссию вызвал доклад студентки магистратуры Академии С. В. Тихоненко «Особенности организации питания артистов балета». Она предложила свои способы формирования правильного отношения к регидратации и калорийного баланса в еде в процесс обучения будущих артистов балета. Вопросы, задаваемые докладчику, в основном касались практической стороны исследования.

Широкий спектр вопросов, затронутых на конференции, показал крайнюю актуальность поиска новых путей для укрепления взаимосвязи между хореографическим образованием и его медико-биологическим сопровождением, с целью развития первого. Представленные исследования показали наличие определённых пробелов во врачебно-педагогическом контроле в хореографии, а предложенные методики позволили бы в дальнейшем проводить более эффективно комплексы мероприятий, направленные на правильное физическое развитие в рамках искусства балета. В целом прошедшая конференция продемонстрировала необходимость проведения дальнейших исследований в различных областях здоровья будущих артистов балета.

Т. Н. Горина

**ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ
В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

26 сентября 2013 г. состоялась обзорная экскурсия для сотрудников итальянской труппы Сан-Карло, гастролировавших на сцене Мариинского театра.

27 сентября 2013 г. прошел урок-экскурсия для обучающихся 1/5 классов.

28 сентября 2013 г. к столетнему юбилею старейшего педагога Академии Татьяны Ивановны Шмыровой её коллеги и ученики организовали памятный вечер, сопровождавшийся видеопоздравлением и фотовыставкой.

30 сентября 2013 г. прошли деловые переговоры с финскими партнёрами в рамках подготовки будущих мастер-классов по преподаванию классического танца.

1 октября 2013 г. экскурсией в музейном кабинете начался традиционный «Праздник первого выхода на сцену». Акция завершилась возложением цветов и прогулкой по балетному Некрополю на «Литераторских мостках».

3 октября 2013 г. телеканал «Санкт-Петербург» снимал видеоматериал по истории хореографического образования в России.

8 октября 2013 г. прошла фотосессия учащихся средних классов.

10 октября 2013 г. состоялся визит музыковеда Веры Таривердиевой (вдовы известного композитора М. Таривердиева). В ходе экскурсии и встречи с зав. кафедрой Ю. Петуховым московская гостья дала согласие на использование музыкального наследия её супруга для студенческих постановок.

11 октября 2013 г. обзорную экскурсию прослушали педагоги балетных студий под эгидой управления культуры Ленинградской области.

15 октября 2013 г. с музейной экспозицией познакомился знаменитый кинорежиссер, автор киноленты «Белорусский вокзал» Андрей Смирнов, в настоящее время работающий над киносценарием о судьбе танцовщицы времен «оттепели».

17 октября 2013 г. состоялось торжественное посвящение в студенты первокурсников исполнительского факультета.

18 октября 2013 г. английское телевидение записывало интервью с балериной Английского Королевского балета Дарри Бассел.

18 октября 2013 г. в рамках «лицейского праздника» открылась выставка-инсталляция, экспонирующая рисунки, поделки учащихся на тему сказок А. С. Пушкина.

19 октября 2013 г. прошла экскурсия для воспитанников-сирот фонда «Возрождение» на тему: «Три века петербургского балета».

19 октября 2013 г. сотрудники и педагоги участвовали в трудовом субботнике по систематизации музейных материалов.

23 октября 2013 г. преподаватель истории зарубежного балета Е. Федотова дала «открытый урок», посвященный юбилею знаменитого датского классического танцовщика Эрика Бруна.

24 октября 2013 г. прошла обзорная экскурсия для членов Петербургского Английского клуба.

28 октября 2013 г. состоялось официальное назначение нар. арт. России Н. М. Цискаридзе на пост и. о. ректора Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

30 октября 2013 г. с музейной экспозицией познакомилась хореограф-теоретик из Израиля г-жа Яэль Натив.

31 октября 2013 г. прошёл «открытый урок», открылась фотовыставка, посвященная юбилею Сергея Григорьева, танцовщика, многолетнего директора «Дягилевских сезонов». Урок подготовили Т. Н. Горина и И. А. Пушкина.

1 ноября 2013 г. состоялась обзорная экскурсия для родителей иностранных стажеров Академии.

2 ноября 2013 г. прошла ознакомительная экскурсия по заявке лица при Русском музее.

2 ноября 2013 г. для воспитанников Интерната Академии состоялась лекция на тему: «Петербург — колыбель русской Терпсихоры», которая продолжилась автобусной экскурсией по балетным адресам (автор — Т. Н. Горина).

3 ноября 2013 г. с коллекцией Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования познакомилась гости и участники 36 Международной конференции «Танец: традиции и современность» под патронажем ЮНЕСКО.

5 ноября 2013 г. прошла деловая встреча с американскими гостями Айрин Чен и Нэнси Лэмб (попечителями Американского балетного театра).

6 ноября 2013 г. открылась юбилейная фотовыставка, посвященная творчеству нар. арт. России Ю. Н. Петухова, зав. кафедрой балетмейстерского искусства.

7 ноября 2013 г. с материалами, посвященными жизни и педагогическому наследию А. Я. Вагановой, ознакомился скульптор В. Королук, ныне работающий над портретной статуей профессора хореографии.

9 ноября 2013 г. гостем Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования стал новый директор Воронежского Хореографического колледжа Алексей Черемухин.

12 ноября 2013 г. фонд Мемориального кабинета пополнился юбилейным буклетом, посвященным творчеству нар. арт. СССР С. Адырхаевой.

18 ноября 2013 г. с музейной экспозицией познакомилась итальянские педагоги-хореографы.

20 ноября 2013 г. для итальянских коллег-хореографов прошел семинар по сохранению наследия Вагановского метода (в рамках программ ФПК).

22 ноября 2013 г. Мемориальный кабинет посетил балетмейстер А. Прельжокаж (Франция), приглашенный провести мастер-класс для студентов Академии.

22 ноября 2013 г. гостем Академии стал американский танцовщик Lovin Iohvison (Нью-Йорк).

26 ноября 2013 г. обзорную экскурсию прослушала английский хореограф Анна Тревьен, приглашенная Мариинским театром для переноса балета Ф. Аштона «Сильвия».

27 ноября 2013 г. Мемориальный кабинет посетили участники фестиваля «Дебют молодых хореографов».

28 ноября 2013 г. открылась фотовыставка «Балерина, педагог И. Зубковская», приуроченная к проведению в Академии юбилейного «Урока И. Б. Зубковской».

2 декабря 2013 г. состоялась экскурсия для гостей II Петербургского культурного форума.

6 декабря 2013 г. Академию посетила хореограф из Монако Лилиана Перич (ученица Т. А. Удаленковой).

13 декабря 2013 г. состоялась запись интервью и. о. ректора Н. М. Цискаридзе для канала ВВС (British Broadcasting Corporation).

19 декабря 2013 г. прошла запись телепередачи о спектаклях «Щелкунчик» Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (для канала «Санкт-Петербург»).

24 декабря 2013 г. Мемориальный кабинет получил в дар от Музея-квартиры В. Чабукиани иллюстрированный альбом, посвященный творчеству великого танцовщика.

27 декабря 2013 г. прошел «Открытый урок» (автор — И. А. Пушкина), посвященный юбилею балерины нар. арт. СССР Г. Т. Комлевой; демонстрировалась фотовыставка.

3 января 2014 г. состоялась встреча с настоятелем Троицкой церкви отцом Андреем (А. Д. Жук); обсуждался вопрос о реставрации семейной иконы Н. М. Дудинской.

4 января 2014 г. гостями Мемориального кабинета стали педагоги-хореографы из Нидерландов.

8 января 2014 г. обзорную экскурсию прослушала японский балетный критик г-жа Эми Ягишита.

9 января 2014 г. музейно-закупочная комиссия решала вопрос с предметами, предоставленными скульптором Е. Лукиным.

11 января 2014 г. гостем Мемориального кабинета стал экс-директор Королевской балетной школы (Лондон) Джон Бирн.

13 января 2014 г. с музейными коллекциями знакомилась американский педагог-хореограф г-жа Сюзан Лесли Манн.

15 января 2014 г. член семьи балерины Н. Кургапкиной — И. А. Юхнович — передала в дар Мемориальному кабинету сценические вещи танцовщика Николая Зубковского.

16 января 2014 г. прошли съёмки передачи для французского телевидения, посвященные приезду М. Петипа в Россию.

21 января 2014 г. и. о. ректора Н. М. Цискаридзе встретился с представителями средств массовой информации.

23 января 2014 г. из квартиры нар. арт. СССР К. М. Сергеева в Мемориальный кабинет спецкомиссией были доставлены вещи и архив великого танцовщика, первого президента Академии.

28 января 2014 г. гостем Академии стала драматическая актриса Галина Тюнина (сыгравшая балерину О. Спесивцеву в кинофильме «Мания Жизели»).

28 января 2014 г. экскурсию прослушал итальянский хореограф Доменико ди Дато (театр Сан-Карло).

3 февраля 2014 г. открылась фотовыставка, приуроченная к юбилею балерины, педагога классического танца Академии Елены Алкановой.

4 февраля 2014 г. к открытию мемориальной доски, посвященной блокадному набору учеников ЛГХУ 1943 г., была развернута фотовыставка.

7 февраля 2014 г. 80-летний юбилей засл. арт. РСФСР, танцовщика, педагога дуэтного танца А. С. Хамзина был отмечен развёрнутой фотовыставкой.

10 февраля 2014 г. музейная экспозиция пополнилась именным олимпийским факелом (Сочи 2014 г.), подаренным и. о. ректора Н. М. Цискаридзе.

11 февраля 2014 г. обзорную экскурсию прослушал режиссер-документалист Минувака Юсаку (Япония), снимающий фильм о выпускнице Академии Кумико Исии, ныне танцующей в Мариинском театре.

13 февраля 2014 г. состоялась фотосессия 5/9 классов.

13 февраля 2014 г. открылась юбилейная выставка в рамках празднования 85-летия со дня рождения нар. арт. СССР Н. Кургапкиной.

15 февраля 2014 г. прошла обзорная экскурсия для подшефной школы № 654 (с хореографическим уклоном).

18 февраля 2014 г. коллекция Мемориального кабинета пополнилась даром выпускницы Академии Е. Востротинной (Змеевой) — статуэткой Г. С. Улановой в роли Жизели (в технике каслинского литья, скульптор О. Чешуина-Таёжная).

19 февраля 2014 г. состоялась запись интервью с госпожой Д. Бьорн, приглашенной в Академию для переноса датского балета «Консерватория» (хореография А. Бурнонвиля).

20 февраля 2014 г. гостем Академии стал нар. арт. СССР, ведущий солист Большого театра Юрий Владимиров.

22 февраля 2014 г. засл. арт. РСФСР, профессор дуэтного танца Академии Адольф Хамзин подарил Мемориальному кабинету авторскую модель скульптора Е. Янсон-Манизер — статуэтку Г. С. Улановой в роли Тао-Хоа.

25 февраля 2014 г. к юбилею балерины, нар. арт. РСФСР А. Шелест открылась фотовыставка, прошел вечер памяти.

25 февраля 2014 г. с коллекцией Мемориального кабинета познакомился московский кинорежиссер Валерий Тодоровский, ныне работающий над сценарием фильма о жизни современных балетных артистов.

26 февраля 2014 г. состоялась деловая встреча с артменеджером Сасаки Нобус (Япония). Тема: «Культурное сотрудничество».

26 февраля 2014 г. прошла экскурсия для абитуриентов исполнительского факультета.

27 февраля 2014 г. гостями Академии стали немецкие педагоги Высшей школы танца им. Г. Палукки — М. Антонова и Г. Альба.

27 февраля 2014 г. состоялась творческая встреча воспитанников и студентов Академии с балетмейстером, нар. арт. СССР Олегом Виноградовым.

3 марта 2014 г. гостем Академии стал танцовщик Испанского Королевского балета (Мадрид) Антонио Алонсо.

4 марта 2014 г. прошла обзорная экскурсия для представительницы Английского Королевского балета леди Бернстайн.

4 марта 2014 г. гостями Мемориального кабинета были сотрудники холдинга «Мерседес-Бенц».

5 марта 2014 г. состоялась запись интервью с последними ученицами профессора А. Я. Вагановой.

6 марта 2014 г. прошла фотосессия студентов для выпускных альбомов.

10 марта 2014 г. коллекция Мемориального кабинета пополнилась Российской Национальной актёрской наградой имени А. Миронова — «Призом Холдена».

11 марта 2014 г. состоялась фотовыставка, посвященная сочинской паралимпиаде, на открытии которой выступали учащиеся исполнительского факультета Академии.

13 марта 2014 г. по инициативе доцента Педагогического факультета Л. И. Абызовой прошла обзорная экскурсия для студентов-хореографов, концертмейстеров, менеджеров.

15 марта 2014 г. открылась фотовыставка, посвященная 90-летию юбилею балерины, засл. арт. РСФСР Н. Петровой.

18 марта 2014 г. прошла видеолекция эстонского балетмейстера Май Мурдмаа.

20 марта 2014 г. Мемориальный кабинет пополнился каталогом коллекций Р. Нуреева, изданным его именным Фондом.

22 марта 2014 г. открылась юбилейная выставка: «М. Лермонтов в балете, кино, на телевидении».

22 марта 2014 г. пошел «Круглый стол», посвященный вопросам методики преподавания классического и характерного танцев в средних классах Академии (мероприятие ФПК).

27 марта 2014 г. гостями Академии стали грузинские издатели — семья Картози, выпустившие в Тбилиси альбом о творчестве Дж. Баланчина.

31 марта 2014 г. прошла встреча с американским балетмейстером Сьюзен Джонс.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Б. А. Илларионов

БАЛЕТ XX ВЕКА: НЕ БЕЖАР, НО УЧЕБНИК

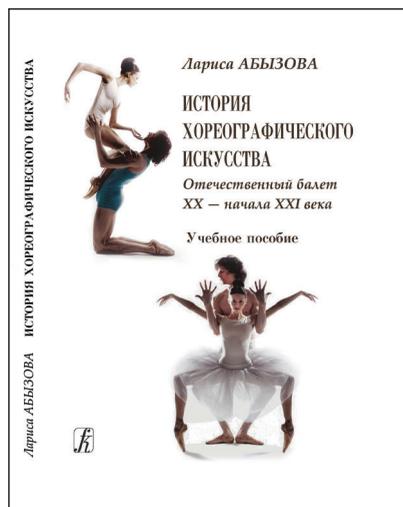
Абызова Л. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI века. Учебное пособие. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2012. — 304 с., ил.

Последовательно представить историю отечественного балета XX века — задача сколь благодатная, столь и трудная. Путь от Императорского балета к новациям современности, с одной стороны, очевиден: кажется, все это происходило почти на наших глазах. С другой стороны, он не так прост для систематизации, как кажется. История балета разворачивалась на фоне грандиозных политических событий: две мировые и гражданская войны, революция, массовый исход из страны большей части лучших творческих сил, репрессии, идеологическое давление советских лет, растерянность времен перестройки и начало XXI века с новым масштабным отъездом из страны многих талантливых танцовщиков и хореографов. Однако балетный театр в России не погиб; он не только выжил, но стал предметом гордости национальной культуры.

История отечественного хореографического искусства этого периода не имела последовательного отражения в балетоведении и в учебной литературе. Учебное пособие по истории русского балета, написанное выдающимся ученым Верой Михайловной Красовской, заканчивается началом XX века. А ряд очерковых работ советского периода не давали систематического взгляда на исторический процесс.

«История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века» является первым опытом учебного пособия по истории русского балета с начала XX века до наших дней. Автор книги Лариса Ивановна Абызова — кандидат искусствоведения, доцент Академии русского балета имени А. Я. Вагановой, известный балетный критик. В списке ее работ монография «Игорь Бельский: Симфония жизни», множество статей в научных сборниках, рецензии в периодической печати.

Книга начинается с глав, посвященных русскому балету начала XX века. И именно в этой части возникают вопросы о целесообразности изложения данного материала, так как разбор указанного периода имеется и в трудах В. М. Красовской и в ряде



других источников (в частности, в исследованиях Е. Я. Суриц, в том числе, недавно опубликованных). Первые главы кажутся невольно упрощенными конспектами работ известных ученых, хотя, безусловно, дают необходимый контекст для понимания судеб русского балета в послереволюционный период.

Достоинством книги является тот факт, что традиции дореволюционного хореографического искусства прослеживаются в практике советского времени. Скрупулезно и последовательно представлены проблемы различных периодов истории советского балета, когда, несмотря на идеологическое давление, в актив балетного театра вошли признанные свершения.

Образные портреты артистов и хореографов дают возможность представить их личности и осознать историю отечественного балета на примере судеб конкретных творцов. К сожалению, творчество не всех достойных того артистов нашло отражение на страницах книги. К таким фигурам можно причислить, например, Калерию Федичеву, Сергея Викулова, Александра Годунова.

Л. И. Абызова — человек увлеченный, порой пристрастный, однако метод изложения материала позволил избежать субъективности. Приведенные неоднозначные оценки разных авторов позволяют представить проблемы шире, не давить на мнение читателя-студента, побуждая его искать собственное суждение по многим вопросам.

Автор не ограничивается решением информационно-познавательной, образовательной и справочной задач учебного пособия. В работе есть несколько интересных моментов, важных для понимания судеб отечественного и мирового балета. Повествуя о кризисе драмбалета советского периода и выходе из него, автор отмечает: «Особого внимания заслуживает тот факт, что из этого кризиса отечественный балет, изолированный от мирового сообщества, вышел самостоятельно, без помощи и влияния зарубежного искусства» [с. 5]. Сделана попытка восстановления исторической справедливости в определении роли Федора Васильевича Лопухова как основателя жанра танцсимфонии, приоритет чего на Западе незыблемо закреплен за Джорджем Баланчиним. Эти факты, стараниями ряда наших критиков-«западников» не столь очевидные для молодого поколения, убедительно и доходчиво показаны в материалах книги.

Любопытна глава 17 «Роль русского балета в становлении и развитии балетных театров советских союзных республик». Она несколько выбивается из общего стиля повествования, поскольку в ней преобладает информационный материал, однако этот материал весьма полезен, так как последние сведения о состоянии рассмотренных трупп опубликованы в энциклопедии «Балет» 1981 года издания. Заявленная в названии главы тема — роль русского балета в становлении и развитии балетных театров советских союзных республик — выявлена на конкретных примерах.

Не следует упускать из внимания воспитательную роль книги Л. И. Абызовой. Искреннее восхищение автора достижениями отечественного искусства, подкрепленное фактологической базой, внесет свою лепту в дело воспитания чувства патриотизма у подрастающего поколения, к которому в первую очередь обращено издание.

Книга выпущена в издательстве «Композитор • Санкт-Петербург» — одном из самых известных, старейших и авторитетнейших музыкальных издательств России.

Следует отметить изящество оформления, что редко встречается при выпуске учебной литературы, и высокий уровень издания: основной части сопутствуют глоссарий, списки литературы (справочной, основной и дополнительной), вопросы для самоконтроля, указатели имен, балетов, партий, принятых сокращений. Текст дополняют более сотни тщательно подобранных фотографий, иллюстрирующих все необходимые разделы. Большинство из этих фотографий малоизвестны.

Дисциплина «История хореографического искусства» относится к числу предметов, изучаемых по ряду направлений профессиональной подготовки высшего и среднего профессионального образования, поэтому представляется, что гриф «Допущено Учебно-методическим объединением Российской Федерации по образованию в области хореографического искусства в качестве учебного пособия для студентов средних учебных заведений, обучающихся по специальности 070302 Хореографическое искусство» значительно сужает круг адресатов издания.

Уверен, что книга будет интересна и людям, мало знакомым с балетным искусством. Увлеченность, образный язык, доходчивая подача материала — важные достоинства учебника Л. И. Абызовой.

«Балетом XX века» в свое время гордо и решительно назвал свой легендарный коллектив Морис Бежар. Труппа, бесспорно, принадлежала своему времени, но, разумеется, не была воплощением всего разнообразия балета минувшего века. Сегодня же впервые отечественный балет XX века объективно и развернуто представлен в учебном пособии Л. И. Абызовой.

СПИСОК АВТОРОВ

Апакова Елена Евгеньевна — частный преподаватель английского языка.

Апанасенко Татьяна Евгеньевна — заведующая аспирантурой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат политических наук.

Бадудина Марина Викторовна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, режиссер, танцор и арт-директор пластического театра «Ostorus», преподаватель Дома танца Кэнон данс.

Байгузина Елена Николаевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Берн Ларсен Дина — балетмейстер-постановщик, бывшая солистка Датского королевского балета.

Бирюкова Татьяна Валерьевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Васильев Игорь Владимирович — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат политических наук.

Васильева Анастасия Леонидовна — старший преподаватель кафедры характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Волхонцева Ольга Леонидовна — преподаватель английского языка кафедры общенаучных дисциплин Академии Русского Балета имени А. Я. Вагановой.

Гендова Марья Юрьевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Горина Татьяна Николаевна — заведующая мемориальным кабинетом истории хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Димура Ирина Николаевна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, заведующая кафедрой практической психологии Невского института управления и дизайна, кандидат педагогических наук.

Еремина-Соленикова Евгения Владимировна — соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, педагог дополнительного образования Российского колледжа традиционной культуры.

Зозулина Наталья Николаевна — профессор кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Золотарева Анастасия Сергеевна — соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Илларионов Борис Александрович — и. о. заведующего кафедрой методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Ипатов Андрей Владимирович — доцент Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы, кандидат психологических наук, педагог-психолог высшей квалификационной категории, член Союза писателей Швеции (SLFF).

Киселева Наталья Владимировна — преподаватель фортепиано Санкт-Петербургской детской школы искусств № 3, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Кузнецова Ольга Александровна — научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Лаврова Светлана Витальевна — проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.

Лалетин Сергей Викторович — старший научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Луговая Елена Константиновна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат философских наук.

Максимов Вадим Игоревич — руководитель Театральной лаборатории Вадима Максимова, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктор искусствоведения.

Малыгина Надежда Анатольевна — балетмейстер, управляющая балетом Екатеринбургского академического театра оперы и балета, и. о. директора Уральского хореографического колледжа, соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, заслуженный деятель искусств РФ.

Марцинкевич Ольга Юрьевна — советник ректора по общим вопросам Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, магистрантка Московского государственного юридического университета имени О. Е. Кутафина.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Меньшиков Леонид Александрович — проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат философских наук, доцент.

Михайлова-Смольнякова Екатерина Сергеевна — соискатель Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Новиков Дмитрий Сергеевич Александрович — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Парфёнов Георгий Николаевич — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат экономических наук.

Пухалев Алексей Николаевич — старший преподаватель кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академии Русского балета

имени А. Я. Вагановой, старший преподаватель кафедры продюсерства в сфере исполнительских искусств Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Пушкина Ирина Александровна — преподаватель кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Розанова Ольга Ивановна — доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения.

Русинова Светлана Анатольевна — доцент Института экономики, бизнеса и дизайна, кандидат педагогических наук.

Франёва Людмила Кирилловна — доцент кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат экономических наук.

Чан Бао (Китайская Народная Республика) — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Щеглов Никита Витальевич — старший преподаватель кафедры классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, аспирант кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

Эйдельман Любовь Николаевна — генеральный директор Учебного центра фитнеса «НАТАЛИ», руководитель детского хореографического коллектива «Шалуни», кандидат педагогических наук.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР — Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОД ДШИ — Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК — Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР — Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ГМТМИ — Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
ЛГИТМИК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ — Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА — литературно-издательское агентство
ЛХТ — литературно-художественный театр
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ — научное общество учащихся
РГПУ — Российский государственный педагогический университет
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ — Российская Федерация
СНК — Совет народных комиссаров
СНО — Студенческое научное общество
СПБУ МВД — Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПБГАТИ — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК — Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ — федеральный закон
ФПК — факультет повышения квалификации
ЦИК СССР — Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО — Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
ЦК СССР — Центральный комитет Союз Советских Социалистических Республик
SLFF — Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU — Saint Petersburg State University

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА
«ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

- отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;
- формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;
- выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;
- формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;
- обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

В Журнале публикуются научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям:

- балетоведение;
- история и теория хореографического искусства;
- история музыкального театра;
- искусствоведение;
- культурология и эстетика;
- информационные технологии, инновации в области искусства и хореографии;
- педагогика и методология хореографии;
- педагогика и психология высшей школы;
- персоналия (рубрика, посвященная выдающимся деятелям балета);
- вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования труда творческих работников;
- рецензии;
- мемуарно-исторические публикации.

В Журнале также предусмотрена публикация архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях) и рецензий.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ И УСЛОВИЙ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

1. Правила публикации статей в журнале

1.1. Материал, предлагаемый для публикации, должен являться оригинальным, неопубликованным ранее в других печатных изданиях. Рекомендованный объем статьи — 17–32 тыс. печатных знаков с пробелами. Авторы присылают авторские материалы, оформленные в соответствии с правилами журнала, по электронной почте, обычной почтой или передают лично ответственному секретарю серии. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией серии после ее рецензирования и обсуждения. Решение редколлегии фиксируется в протоколе заседания.

1.2. Статья рецензируется в порядке, определенном в Положении о Вестнике Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

1.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Обязательными элементами публикации являются:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов) (на русском и английском языках);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи и ключевые слова на русском языке, объем должен составлять около 500 знаков;
- аннотация статьи и ключевые слова на английском языке, объем английской аннотации должен составлять около 500 знаков;
- адресные сведения об авторах, местах работы авторов (название организаций указывать на русском и английском языках) и контактная информация;
- пристатейные списки литературы в романском алфавите (латинице).

Указанные элементы публикации обязательны согласно требованиям ВАК, НЭБ, Scopus, Web of Science.

2.2. Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А4 (210×297 мм), с полуторным междустрочным интервалом. Цвет шрифта — черный, стандартный размер шрифта — 12. Размеры полей: правое — 25 мм, левое — 25 мм, верхнее — 25 мм, нижнее — 25 мм. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате RTF (Reach Text Forman). Файл статьи должен быть полностью идентичен напечатанному оригиналу, предоставленному редакции журнала, или содержать внесенную редакцией правку. Исправления, дополнения и т. п., внесенные без ведома редакции, учитываться не будут. Страницы публикации нумеруются, колонтитулы не создаются.

2.3. Иллюстрации

Все иллюстрации должны иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст); на все иллюстрации должны быть даны ссылки в тексте статьи. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (распечатанными на принтере или выполненными традиционным, ручным способом, размер: min 90×120 мм, max 130×120 мм) и файлами электронных документов.

Электронные полутоновые иллюстрации (фотоснимки, репродукции) должны быть представлены в формате JPS или TIF, серый, минимальный размер 100×100 мм, разрешение 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть представлены в формате AI, EPS или CDR, черно-белый (цвет недопустим).

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное.

2.4. Таблицы

Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

При подготовке таблиц следует учитывать, что Вестник не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не уместяющихся на полном развороте журнального формата.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы — прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

2.5. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой: [10] или [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок (согласно ГОСТ)

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.

2. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. Труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб, 2012. Октябрь/декабрь. С. 277–287.

3. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P.Wood, F.Francina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т. д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т. п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращения к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год:

1. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.him> (дата обращения: 30.03.2012).

2.6. Форма предоставления авторских материалов

2.6.1. Текст статьи, распечатанный на принтере и в электронном виде на компакт-диске или флеш-карте в отдельном файле в формате RTF. Название файла — фамилия первого автора + «Ст». Например: «Иванов Ст.rtf».

2.6.2. Текст аннотации и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названий на англ. язык обязателен), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла — фамилия первого автора + «Ан». Например: «Иванов. Ан.rtf».

2.6.3. Файлы иллюстраций и диаграмм, распечатанные на принтере и в электронном виде. В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIF (для полутоновых изображений) или AI, FH, CDR, EPS (для векторных изображений).

Название файла — фамилия первого автора + «Рис N», строго в порядке следования в статье. Например: «Иванов Рис 1.irj», «Иванов Рис 2.ers», «Иванов Рис 3.al».

2.6.4. Файлы шрифтов, использованных при написании статьи.

2.6.5. Сведения об авторах (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, ВУЗ (название полностью), факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла — фамилия автора + «Свед». Например: «Иванов Свед.ttf».

2.6.6. Рецензия или отзыв научного руководителя (консультанта), заверенные печатью факультета, администрации вуза или отдела кадров вуза.

2.6.7. В случае пересылки материалов по электронной почте распечаток на принтере не требуется. Рецензию или отзыв следует отсканировать с разрешением 100 dpi (полноцветное изображение), сохранить в отдельный файл в формате JPG со средним качеством компрессии (в Photoshop — 9 единиц). Название файла — фамилия первого автора + «Рец». Например: «Иванов Рец.jpg». Настоятельно рекомендуем авторам произвести пробную распечатку всех предоставляемых в электронном виде материалов на любом доступном им принтере.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2014 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 710–42–56,

<http://www.vaganova.ru>,

e-mail: rioarb@mail.ru

Редакционно-издательский отдел Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой приглашает к публикации рекламной информации о театральной и художественно-образовательной деятельности в журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой».

Публикация возможна при условии оформления подписки на журнал.

Подписной индекс журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» по каталогу Роспечати — 81620 в любом отделении почтовой связи России.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 31 (1–2) 2014

Редактор Е. В. Еремина-Соленикова
Технический редактор И. П. Черепанова
Корректор Е. В. Еремина-Соленикова
Дизайн обложки Т. И. Александровой
Макет и верстка О. В. Пугачева

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://www.vaganova.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 710-42-56, e-mail: rioarb@mail.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 17.07.2014. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 17,5. Тираж 200. Заказ № 0257780.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.