



**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»**



**VI МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ
«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ
В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ
20 апреля 2015 года, Москва,
Московская государственная академия хореографии
Сборник докладов и тезисов**



УДК 792+793+78+378+372.87(082)

ББК 85.335.42+74.58

Ш51

VI Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне (20 апреля 2015 года, Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докладов и тезисов. – М.: МГАХ, 2015. – 120 с.

Организатор конференции:

**Московская государственная академия хореографии
при поддержке Министерства культуры Российской Федерации**

Участники конференции:

студенты, аспиранты и преподаватели образовательных организаций сферы культуры и искусства:

Московская государственная академия хореографии;

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова;

Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН;

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского;

Российский университет театрального искусства – ГИТИС.

Почетные гости – участники конференции:

Ванслов Виктор Владимирович – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член и член Президиума Российской академии художеств;

Модестов Валерий Сергеевич – доктор филологических наук, кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры России, профессор Литературного института им. А.М. Горького, член Союза писателей, Союза театральных деятелей, Союза журналистов, член редколлегий издательства «Художественная литература» и журнала «Балет»;

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Карачаево-Черкесской республики, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского;

Сироткина Ирина Евгеньевна – кандидат психологических наук, научный сотрудник Института истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН.

**© Московская государственная
академия хореографии, 2015**

Организационный комитет и редакционный совет конференции:

- Леонова Марина Константиновна** – ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор, председатель оргкомитета;
- Лавровский Михаил Леонидович** – художественный руководитель Московской государственной академии хореографии, профессор кафедры хореографии и балетоведения, народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР;
- Черных Алексей Викторович** – первый проректор Московской государственной академии хореографии, кандидат юридических наук, почетный юрист Российской Федерации;
- Борзенко Ирина Александровна** – проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент;
- Кулешова Татьяна Юрьевна** – проректор по учебной работе Московской государственной академии хореографии;
- Алферов Андрей Александрович** – декан исполнительского факультета, профессор кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный артист Российской Федерации, кандидат педагогических наук;
- Анисимов Валерий Викторович** – профессор, заведующий кафедрой классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, народный артист Российской Федерации;
- Бутов Александр Юрьевич** – профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор педагогических наук;
- Воронина Инга Аркадьевна** – профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации;
- Коленченко Людмила Алексеевна** – профессор кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации;
- Куракина Елена Борисовна** – декан педагогического факультета, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент;
- Литварь Нина Владимировна** – начальник отдела аспирантуры и ассистентуры-стажировки, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент;
- Оленев Святослав Михайлович** – профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор;
- Толстая Нина Михайловна** – профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры РСФСР;
- Чернова Наталья Леонидовна** – заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации;
- Чефанов Денис Владимирович** – профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии;
- Яценко Надежда Павловна** – заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат педагогических наук, доцент.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Борзенко И.А. VI МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»: ОСНОВНЫЕ ИТОГИ РАБОТЫ	6
--	---

70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ ПОСВЯЩАЕТСЯ	11
--	----

Пегарев В.А. ВОПЛОЩЕНИЕ ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ: СПЕКТАКЛЬ «ПИСЬМА С ФРОНТА»	11
--	----

С Е К Ц И Я А С П И Р А Н Т О В

Алексеев П.А. «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»: М. С. ВАЙНБЕРГ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА	18
Борисова А.М. РАЗВИТИЕ ОБЩЕГУМАНИТАРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ	19
Галкин А.С. ЛЕБЕДИ ПЕТИПА – БЫЛИ ЛИ ОНИ?	20
Гусев Г.К. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА Л.Т. ЖДАНОВА В ДУЭТНОМ ТАНЦЕ	24
Карчава Л.Л. АНИМЭ: ВОЙНА ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ	26
Киченко О.Е. КОНЦЕПЦИЯ ТАНЦА КАК «ИМИТАЦИИ ИСКУССТВА». СТИЛИСТИКА КАРЛО БЛАЗИСА	30
Мартиросов А.Ю. ВЗАИМОСВЯЗЬ, КООРДИНАЦИЯ, СООТНОШЕНИЕ ПЛАСТИКИ И РЕЧИ В ПРОЦЕССЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ	37
Меловатская А.Е. ВОПРОСЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА В 1960-Е ГОДЫ	39
Михайлова А.М. ТЕАТРАЛЬНОЕ СКИТАЛЬЧЕСТВО» РЕЖИССЕРА В.Г. САХНОВСКОГО. КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК	41
Наджарян А.А. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ КОМПОЗИТОРА И БАЛЕТМЕЙСТЕРА В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ БАЛЕТА «ГАЯНЭ»	50
Овдиенко А.Г. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ	54
Пашкова Т.В. ОБРАЗ В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ: КОМПОНЕНТЫ И ДОСТОВЕРНОСТЬ	55
Петрова М.И. СОЦИАЛИЗАЦИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ)	63

Радев К.А. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ: ОПЫТ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ НА ПРИМЕРЕ 1-Й ЧАСТИ БАЛЕТА «СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ» УВЕ ШОЛЬЦА	68
Тришина Н.В. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК СЕМЬИ Л.Н. ТОЛСТОГО	74
Фомичева Е.Г. ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМОРАЗВИТИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА	77
Хохлова Д.Е. «ОНЕГИН» ДЖОНА КРАНКО В ОФОРМЛЕНИИ ЮРГЕНА РОЗЕ - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ «НОВОЙ» КЛАССИКИ XX ВЕКА	82
Чистякова М.Н. СОВРЕМЕННЫЙ РЕЖИССЕР – ДЕТЕКТИВ, ТРЕНЕР, ПОЭТ...	88
Ян А.В. РОЛЬ КОНЦЕПЦИЙ ФИЗИОЛОГИИ И АНАТОМИИ В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ	92

СЕКЦИЯ СТУДЕНТОВ¹

Беседина Е.П. МЕТОДИКА ОСВОЕНИЯ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ	96
Болтунов Д.В. БУРЛЕСК И ТРАВЕСТИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ТЕАТРЕ. ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ	103
Жданов В.Ю. КУЛЬТУРА БАЛА В РОССИИ	107
Королев А.А. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ДАННЫЕ – ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ И НЕОБХОДИМЫХ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ	114
Юркова Н.Н. ФЕСТИВАЛЬ — МОТИВАЦИЯ К ТВОРЧЕСКОМУ ПРОЦЕССУ И ФАКТОР СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ НАСТАВНИКА И УЧЕНИКА	117

¹ Публикуются работы только профессиональной направленности.

Борзенко Ирина Александровна

Проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент, balletacademy-info@yandex.ru

**VI МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»:
ОСНОВНЫЕ ИТОГИ РАБОТЫ**

20 апреля 2015 года в Московской государственной академии хореографии состоялась VI Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Организатор конференции – Московская государственная академия хореографии (далее – Академия). В конференции приняли участие студенты, аспиранты, научные сотрудники и преподаватели ведущих столичных вузов сферы культуры и искусств, в том числе Московской государственной академии хореографии, Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, Института истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Российского университета театрального искусства – ГИТИС.

Конференция открылась посещением выставки «Московская балетная школа в годы Великой Отечественной войны. К 70-летию Победы». С приветственным словом к участникам конференции обратилась ректор Академии, народная артистка России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор, председатель оргкомитета конференции **М.К. Леонова**, которая подчеркнула заботу государства о сохранении школы в годы войны и самоотверженность педагогов, благодаря которым учебный процесс в московской балетной школе не прерывался. Участники конференции почтили минутой молчания память павших в борьбе против фашизма. Далее куратор выставки, начальник историко-архивного отдела Академии, заслуженный работник культуры Российской Федерации **З.Х. Ляшко** представила участникам конференции экспонаты выставки – архивные документы, свидетельствующие о

деятельности московской балетной школы в период 1941-1945 гг., рассказала о жизни школы в эвакуации. Выражая благодарность З.А. Ляшко за подготовку выставки и интересный рассказ, участники конференции отметили важность сохранения памяти о подвиге народа для патриотического воспитания подрастающего поколения.

Работа конференции проводилась по секциям, соответствующим уровнями образования. Работу секции аспирантов координировала **Н.В. Литварь**, начальник отдела аспирантуры и ассистентуры-стажировки, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент. В обсуждении докладов аспирантов активное участие принял **В.В. Ванслов**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, член Президиума Российской академии художеств. В данном сборнике материалов конференции публикуются тезисы и доклады, представленные аспирантами для участия в конференции.

Работу секции студентов координировала **Е.Б. Куракина**, декан педагогического факультета, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент. Доклады студентов обсуждались по направлениям: «Актуальные вопросы методики преподавания хореографических дисциплин», «История хореографического искусства», «Гуманизм и культура». С докладами, представляющими результаты НИРС по тематике изучаемых дисциплин, выступили следующие студенты Академии (в порядке выступлений; в данном сборнике публикуются студенческие работы только профессиональной направленности): **Н.Н. Юркова**: «Фестиваль – мотивация к творческому процессу и фактор совместной работы наставника и ученика»; **А.А. Королёв**: «Профессиональные данные – одно из основных и необходимых условий обучения хореографии»; **Д.В. Кондрашкин**: «Методы развития элевации и баллона в больших прыжках (на примере 7-го года обучения по программе СПО «Хореографическое искусство»)»; **Е.П. Беседина**: «Методика освоения мелкой техники в процессе обучения артистов балета и ее применение в сценической практике»; **В.Ю. Жданов**: «Культура бала в России»; **Д.В. Болтунов**: «Бурлеск и травестия в литературе и театре. Причины возникновения и история развития»; **М.Д. Афанасьева**: «Педагогическая

деятельность Л.Н. Толстого»; **Д.А. Картунова:** «Влияние моды на социологию»; **Е.Б Роникова:** «Художественный метод абсурда или метареальность в творчестве Ф. Кафки (на примере новеллы «Превращение»)»; **А.В. Мельникова:** «Медея. Миф и его античное воплощение»; **М.Г. Николаева:** «Принципы работы итальянского и нидерландского мастеров эпохи Возрождения (на примере двух работ из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина)». Завершил выступления студентов **В.А. Пегарев,** сделав доклад-презентацию «Воплощение военно-патриотической тематики на балетной сцене: спектакль “Письма с фронта”» и рассказав о постановке этого одноактного балета, посвященного 70-летию Победы.

В работе секции студентов и обсуждении докладов принимали участие руководители НИРС – научно-педагогические работники Академии, в том числе специалисты кафедры классического танца: заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор **И.Ю. Сырова** и старший преподаватель **Е.А. Боброва;** профессор кафедры классического и дуэтного танца, кандидат искусствоведения **Н.А. Вихрева** и старший преподаватель **А.В. Смирнов;** заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца **И.А. Воронина;** специалисты кафедры хореографии и балетоведения: народный артист СССР, профессор **М.Л. Лавровский;** кандидат искусствоведения, доцент **А.А. Меланьин;** кандидат искусствоведения, доцент **Е.Е. Агрatina** и преподаватель **М.Н. Чистякова;** специалисты кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств: кандидат педагогических наук, доцент **Н.П. Яценко;** доктор социологических наук, профессор **В.И. Шамшурин;** кандидат филологических наук, профессор **Е.Б. Куракина,** а также доктор педагогических наук, профессор **А.Ю. Бутов.**

В ходе обсуждения докладов были высказаны ценные замечания как по содержанию работ, так и по форме их презентации, отмечался возросший уровень подготовки студентов к публичному представлению своих работ, подчеркивалась важность активного участия подрастающего поколения в мероприятиях, посвященных празднованию 70-летия Победы.



VI Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне (20 апреля 2015 г., Москва, Московская государственная академия хореографии)





70-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

ПОСВЯЩАЕТСЯ

Пегарев Вячеслав Александрович

Студент¹ II курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, направление подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавриат), pva_86@mail.ru

ВОПЛОЩЕНИЕ ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ТЕМАТИКИ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ: СПЕКТАКЛЬ «ПИСЬМА С ФРОНТА»

Военно-патриотическая тема – одна из важнейших в отечественном искусстве. Однако если в литературе, музыке, изобразительном искусстве, в театре и кино эта тема разрабатывается активно, создано много значительных произведений, они широко известны, некоторые произведения входят в школьную программу, то в хореографическом искусстве произведений крупных форм - балетов на военную тему немного и они не так известны, как произведения других видов искусства, например, «Война и мир» Л. Толстого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Они сражались за Родину» М. Шолохова; кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича; картина «Мать партизана» С. Герасимова, цикл полотен «1812 год» В. Верещагина, монументы «Родина-мать» и «Воин-освободитель» Е. Вучетича; фильмы «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука и другие произведения в каждом виде искусства.

Наиболее известные балеты на военно-патриотическую тему – это «Русский солдат» М. Фокина на музыку С. Прокофьева (1942 г.), «Ленинградская симфония» И. Бельского на музыку Д. Шостаковича (1961 г.),

¹ Научный руководитель НИРС – Меланьин Андрей Александрович, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры России, лауреат премии Правительства Российской Федерации.

«Гусарская баллада» Д. Брянцева на музыку Т. Хренникова (1979 г.), «Дом у дороги» В. Васильева на музыку В. Гаврилина (1984 г.), балеты Е. Панфилова «Бабы. Год 1945» на музыку В. Гевиксмана, В. Мэй, В. Агапкина, Я. Гарбарека, Ф. Гласса (2000 г.), «БлокАда» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича (2002 г.).

Осознавая значимость темы, особенно для воспитания подрастающего поколения, Московский государственный академический детский музыкальный театр имени Н.И. Сац уже несколько лет успешно представляет юным зрителям музыкальный спектакль «Сын полка» на музыку А. Флярковского по роману В. Катаева, а в преддверии 70-летия победы в театре был создан одноактный балетный спектакль «Письма с фронта» на музыку В. Гаврилина. Уже первый показ, состоявшийся 1 июня 2014 года, в День защиты детей, показал, что у спектакля есть будущее, он востребован зрителем.

Над спектаклем работал творческий коллектив: выпускница Московской государственной академии хореографии хореограф-постановщик Нина Мадан, помощник балетмейстера Вячеслав Пегарев (автор данной статьи), режиссер-постановщик Дмитрий Жаров, художественное оформление выполнено Анной Гладковой. У каждого из нас есть своя память о войне, она коснулась каждой семьи... На создание спектакля нас вдохновила музыка вокально-симфонической поэмы Валерия Гаврилина «Военные письма», созданная ещё в 1972 году. Яркая и масштабная поэма написана для двух солистов (мужского и женского голосов), детского и смешанного хоров и симфонического оркестра, поэму высоко оценили и слушатели, и музыканты-профессионалы, и музыковеды (см., напр. [1]).

Спектакль создавался как синтез различных жанров: хореографии, драматического, вокально-инструментального, живописного и кинематографического искусств. В основу спектакля положена музыка В. Гаврилина, звучат также фрагменты военных песен известных композиторов – участников войны: Константина Листова, Яна Френкеля, Андрея Эшпая и других.

В основе либретто – реальные письма с фронтов Великой Отечественной войны, в них открываются судьбы людей, любовь, преданность, героизм. Написанные в 1941-1945 гг., эти письма звучат так, словно они адресованы живущим сейчас.

Большое внимание в «Письмах с фронта» уделено смысловому наполнению. Спектакль начинается со сцены разлуки влюбленных, где каждая оставшаяся минуты расставания для них очень дорога. Появление на сцене немца, играющего на гармошке мелодию «Ах, мой милый Августин», символизирует приближающуюся трагедию. Воздух разрывает звук сирены, ухающий гул взрывов и треск автоматных очередей. Он ушел на фронт. Бесконечный страх, проникающий в каждый уголок души, не оставляющий ни единой капли надежды... И лишь письма, приходящие от него, дают силу и веру в жизнь.

Именно артисты балета, их пластика и танец помогают воплотить на сценическом пространстве эти строки писем. Гитлеровская армада проходит смертоносным маршем, оставляя после себя лишь пепел. В балете эта картина решена бравурной вариацией того самого немца, который предвещал начало войны. Итог вариации – его гибель от рук русского солдата.¹

*«Письма с фронта». Сцены из спектакля.
Фото Юрия Барыкина²*



¹ Некоторые фрагменты спектакля представлены в Интернет: <https://www.youtube.com/watch?v=ybJgGIF8OFA>

² Автор благодарит Юрия Барыкина за разрешение публикации фотографий в данной работе.





Между сценами, где основную роль берут на себя артисты балета, органично вплетаются монологи и диалоги драматических актеров, которые читают подлинные письма фронтовиков:

«В сознании мысль: борьба не скоро кончится, ибо на карту еще не все поставлено, а кризиса перелома еще не видно. Много-много нам всем еще

придется пережить, но у всех нас одно убеждение — добьемся победы. Мы! Раздавим эту бронированную гадину, жалящую из-за угла. Мы! И пусть страдания и слезы наших братьев и сестер, детей и матерей окупятся во многотысячном проценте. Логика вещей говорит, что мы добьемся победы — это бесспорно, ибо мы сильны нашей правдой, нашей мстью, нашей справедливой и искупительной войной. Наши страдания окупятся, а пролитая кровь еще более цементирует нас для борьбы жестокой и тяжелой и, возможно, длительной!» [3, с. 247].

«Дорогой, бесценный друг! Где ты сейчас и что с тобой — жив ли, здоров? Я надеюсь, и как и говорила — буду надеяться и ждать тебя долго, долго, пока ты не приедешь. Не может быть, чтобы мы расстались уже навсегда. Я не плачу по тебе и не тоскую — я жду и дождусь. И ты — помнишь, как мы об этом говорили — желай жить, не забывай в бою, что нужно быть осторожным и смелым, расчетливым и хладнокровным — а смелого и пуля не берет. Ранен будешь — выживай обязательно, если страстно хотеть жить, то от ран не умрешь» [4].

Балет заканчивается трагически. Пришедшая похоронка приводит Её в состояния ужаса и полного краха, осознание смерти любимого сводит с ума, и Она бросается в бездну, чтобы не расставаться с любимым никогда!

Спектакль «Письма с фронта» вошел в репертуар Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н.И. Сац, был поставлен в Марийском государственном театре оперы и балета имени Эрика Сапаева (г. Йошкар-Ола; премьера состоялась 14 апреля 2015 года) [5], принял участие в международном форуме «Балет XXI век» в Красноярске и в международном фестивале балетного искусства имени Рудольфа Нуреева в Уфе, имеет успех у зрителей, поддержан балетной критикой, отметившей, что «благодаря ретроспективной драматургии спектакля Нина Мадан создала оригинальную пластическую композицию, смысловым центром которой становится не рассказ об ужасах войны, а воспевание цельных русских характеров, способных выстоять в страшную годину испытаний» [2].

Список источников

1. Белова О. Валерий Гаврилин// Композиторы Российской Федерации: Сб. статей. Выпуск 3. — М.: Всесоюзное изд-во «Советский композитор», 1984. —

- С. 3-39// Валерий Гаврилин [Сайт]. – URL: <http://www.booksite.ru/gavrilin/belova.htm> (дата обращения: 23.02.2015).
2. Модестов В. Память сердца// Вечерняя Москва [Электронная версия]. – URL: <http://www.vm.ru/news/2014/06/02/pamyat-serdtsa-251292.html> (дата обращения: 22.02.2015).
3. 5 апреля 1942 г. [Письмо Ф.Д. Добровольского]// Синявино, осень сорок второго: Сб. воспоминаний участников Синявинской наступательной операции. – СПб., 2005. – С. 246-247 // Сайт «Военная литература». – URL: http://militera.lib.ru/memo/0/pdf/russian/sb_sinyavino.pdf (дата обращения: 23.02.2015).
4. 1941, 3 августа [от С.И. Груздевой на фронт]/ Шеляховская (Груздева) М.А. Две Родины, два отечества: семейный архив военных лет// Наша война: [воспоминания солдат и мл. офицеров: сб.]. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2005// Сайт «Огонь войны». – URL: <http://www.fire-of-war.ru/echo-of-war/p941.htm> (дата обращения: 22.02.2015).
5. Постановка «Письма с фронта» в Театре оперы и балета Марий Эл// Официальный сайт ТК «Регион 12». – URL: <http://tvregion12.ru/news/mari/video/24914/yoshkar> (дата обращения: 15.04.2015).

Алексеев Павел Александрович

Аспирант¹ Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, kompizotor@gmail.com

«УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»:

М. С. ВАЙНБЕРГ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА²

Доклад посвящен личности и творчеству крупнейшего композитора XX столетия – **Моисея (Мечислава) Самуиловича Вайнберга** (1919-1996). Наследие композитора грандиозно и уникально для современного искусства как в жанровом охвате, так и по качеству и значимости авторского стиля в эволюции отечественной академической музыки. В мировой исполнительской практике наблюдается значительный интерес к творчеству композитора. Большая часть сочинений Вайнберга записана на ведущих звукозаписывающих студиях мира, многие оркестровые, театральные и камерно-инструментальные опусы композитора стали неотъемлемой частью репертуара ведущих музыкантов и коллективов Европы, Америки, Азии и России. В докладе рассматриваются причины этого своеобразного вайнберговского ренессанса как одного из феноменов современной музыкальной культуры.

Тезисы доклада:

1. «Война и мир» Моисея Вайнберга: штрихи к биографии. Варшава. Детство. Первые музыкальные впечатления. Еврейский музыкальный театр. Консерватория. Польская национальная культура. Первые выступления. Война. Бегство. Минск. Учёба у Золотарёва. Письмо Шостаковичу. Вызов в Москву.

2. В кругу друзей: Вайнберг и современники. Вайнберг и Шостакович. О взаимоотношениях учителя и ученика. Творческий круг друзей: Г.Свиридов, Н. Пейко, Б.Чайковский, Р. Бунин. Сотворчество, совместные концерты, посвящения, исполнения.

¹ Научный руководитель – Абдоков Ю.Б., профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения, доцент.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Алексеев П.А. «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»: МОИСЕЙ ВАЙНБЕРГ – ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 3 (39). – С. 41-46.

3. «Винни-Пух», «Бонифаций» и 22 симфонии: О том, что широко известно и пока сокрыто. Жанры и темы творчества Вайнберга. Широкая известность Вайнберга сейчас среди нас – его музыка к мультипликационным и художественным фильмам. Кроме этого – крупнейший симфонист не только по количеству, но и по масштабу своих сочинений. Шостакович о 6 симфонии Вайнберга. Исполнители и пропагандисты творчества М.С. Вайнберга.

4. М.С. Вайнберг – художник, музыкант, гражданин. Значение М.С. Вайнберга для русской культуры XX века. Гуманизм и протест против насилия и войны как основная тема творчества.

Борисова Алиса Михайловна

Аспирантка¹ Московской государственной академии хореографии,
alice49@yandex.ru

РАЗВИТИЕ ОБЩЕГУМАНИТАРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Развитие современного российского общества связано с подготовкой высококвалифицированных, эрудированных и высококультурных граждан. Для повышения качества образования и развития личностных способностей учащихся необходим особый подход, который подразумевает формирование общегуманитарных компетенций как основного источника развития познавательного интереса.

Проникновение понятия «компетенции» в практическую составляющую образования выявило типичную для российской школы проблему – владея набором теоретических знаний, учащиеся не умеют их применять в практической деятельности для решения конкретных задач или проблемных ситуаций.

Считается, что «компетентностный» подход в образовании стоит рассматривать как постепенную переориентацию образовательной парадигмы с

¹ Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

преимущественно передачи знаний и формирования умений и навыков на создание условий для овладения обучаемыми комплексом компетенций, которые определяют их потенциал, способности к выживанию и устойчивой жизнедеятельности в условиях современного многофакторного социально-политического, рыночно-экономического и инфокоммуникационного пространства [1].

В учебных заведениях профессионального образования основной задачей преподавательского состава цикла гуманитарных дисциплин является формирование и развитие у обучающихся общегуманитарных компетенций, имеющих значение для выбранной ими профессии и обеспечивающих способность к адаптации в социальной и профессиональной сфере. Для этого во многих профессиональных учебных заведениях разработаны компилятивные образовательные программы, где четко проявляется принцип междисциплинарности образования. Необходимой составляющей учебного процесса является сочетание индивидуальной и групповой форм работ. В профессиональных учебных заведениях, таких как Московская государственная академия хореографии, успешно сочетаются разные формы работ. Изучение истории и географии, биологии и химии, музыки и мировой художественной культуры в небольших группах с применением информационно-коммуникативных и интерактивных технологий повышает мотивацию учащихся и дает хорошие результаты. Формированию необходимых компетенций способствуют технологии проблемного, интегрированного и разноуровневого обучения. Наиболее распространенным является использование интерактивных досок, электронных энциклопедий, проведение дискуссий и создание проблемных ситуаций. Стоит отметить, что в средней школе необходимо углубить работу над развитием речи, уделяя внимание работе с текстом как средству речевого развития. Коммуникативные и игровые ситуации, и, особенно, нестандартные формы организации, такие, как урок-игра, урок-исследование, являются результативными формами организации работы с текстом.

Для учащихся хореографических заведений наиболее значимыми компетенциями, которые могут быть выделены на основе требований, предъявляемых к выпускникам, являются:

- знание научных и философских картин мира;

- знание основных видов искусства, понимание роли искусства в человеческой жизнедеятельности;
- знание основных этапов исторической эволюции науки от античности до современности, а также роли науки в развитии цивилизации;
- понимание многообразия культур и цивилизаций;
- умение самостоятельно анализировать научную и художественную литературу, делать выводы, заключения;
- умение осуществлять поиск информации через компьютерные системы информационного обеспечения, библиотечные фонды, различные печатные издания;
- владение иностранным языком, а лучше несколькими, в объеме, необходимом для получения информации из зарубежных источников.

Стоит отметить, что такая дисциплина, как иностранный язык, и определяет формирование компетенции владения иностранным языком. Но в это же время она оказывает большое влияние на развитие и совершенствование таких компетенций, как умение осуществлять поиск информации, владение основными навыками исследовательской работы и др.

Данная система образования позволяет сформировать общезначимые ориентиры, ценностные установки и развивать ответственность в выборе жизненных целей. Обучающиеся учатся понимать значение гуманитарных и социальных наук, ценность науки и культуры, иметь представление об основных учениях в области гуманитарных и социальных наук, использовать методы социальных и гуманитарных наук в социальной и профессиональной деятельности.

Список литературы

1. М.В. Бундин, Н.Ю. Кирюшина. Формирование общекультурных компетенций у студентов вузов. Нижний Новгород, 2012.

ЛЕБЕДИ ПЕТИПА – БЫЛИ ЛИ ОНИ?²

В сборнике «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» опубликованы основные документы, касающиеся черновой разработки балета «Лебединое озеро» [5, с. 210-224].

Не подписанную балетмейстером зарисовку нескольких групп танцовщиц составитель сборника А.Н. Нехендзи отнесла ко второй картине, «опознав» в белых кружочках (стандартный знак М.И. Петипа для обозначения женских персонажей) лебедей [5, с. 217]. Ф.В. Лопухов, комментировавший постановочные материалы в сборнике, выстроил на основе этого целую историческую концепцию, согласно которой Петипа вначале планировал поставить «лебединый» акт самостоятельно, но не смог, и потому передал его Л.И. Иванову [5, с. 210].

Обращение к архивному оригиналу упомянутого документа, хранящемуся в фондах рукописного отдела ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, заставляет усомниться в правильности данной ему интерпретации.

Неподписанный рисунок с женскими группами находится на одном листе с другой зарисовкой, которая на основе авторских ремарок однозначно интерпретируется как предварительная, неосуществленная впоследствии разметка групп вальса первой картины (см. [3]). (Так она подана и в сборнике 1971 г. [5, с. 211]). В той же папке хранится отдельный лист с описанием появления и первых движений девушек-лебедей (см. [3]). (Возможно, именно они повлияли на атрибуцию не прокомментированных Петипа зарисовок).

Сопоставление двух рисунков показывает их содержательное единство. Неподписанные группы намечают перестроения шестнадцати танцовщиц; в «вальсовых» группах к ним присоединяются четыре солистки (столько же

¹ Научный руководитель – Белова Е.П., профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Галкин А.С. ЛЕБЕДИ ПЕТИПА – БЫЛИ ЛИ ОНИ? // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 13-15.

участниц будет в окончательном варианте номера [4, с. 206]). Зачеркнута разводка двадцати четырех артисток (такое количество пейзажников в вальсе Петипа рассматривал как альтернативу шестнадцати) (см., например, [2]). Нижняя группа, под заголовком «№ 1», изображает 8 пар кордебалета, выстроившихся в колонну у левых кулис, что никак не может относиться к первому танцевальному номеру второй картины (*Scene dansante* – встреча Одетты и Зигфрида [4, с. 208]), но вполне вписывается в рисунок кордебалетного вальса (подобная расстановка четырех пар пейзажников с каждой стороны сцены существовала у Петипа в «Лебедином озере» [1]).

Все отмеченные особенности, на наш взгляд, позволяют однозначно связать спорные наброски с *Valse champêtre*, а не с танцами лебедей.

Таким образом, документов, позволяющих предполагать, что Петипа когда-либо занимался разработкой хореографии второй картины «Лебединого озера», нет. Вплоть до обнаружения новых источников информации, следует считать ее полностью самостоятельным произведением Иванова, осуществленным без чьего-либо вмешательства.

Список источников

1. Tchaïkovskii, Petr Il'ich, 1840-1893. Swan lake. MS. (in the hand of Nikolai Sergeev?); [n.p.] 1905. 69s. (210p.) Choreographic score, including description of mime for all acts and ground plan for waltz in the prologue. Choreographers: Marius Petipa and Lev Ivanov: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/24823810>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 27.02.2015).
2. Петипа, М.И. «Лебединое озеро» (*Le lac des cygnes*) – заметки с указанием исполнителей [1893/1894]. Карандаш. На французском языке. // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. – Ф. 205. – № 219, 220. (КП 106938, 106939). – 2 ед. 2 л.
3. Петипа, М.И. «Лебединое озеро» (*Le lac des cygnes*). Один из ранних вариантов будущего спектакля. [1893] // ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. Ф. 205. – № 227, 228 (КП 106927; 106928). – 2 ед. 3 л.
4. Ежегодник императорских театров на сезон 1894-95 гг. – СПб., 1986.
5. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. – Л., 1971.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА Л.Т. ЖДАНОВА В ДУЭТНОМ ТАНЦЕ²

Педагогическое мастерство выдающегося представителя московской балетной школы Леонида Тимофеевича Жданова (1927—2010) хранится в видеозаписях его уроков и государственных экзаменов, воспоминаниях коллег [1] и, конечно, творчестве его учеников. Все ученики и коллеги Леонида Тимофеевича отмечали не только его уникальные знания дуэтного танца и оригинальные взгляды на обучение, но и постоянное стремление к эстетическому совершенству каждого жеста, каждой позы, каждого движения в танце.

Безусловно, объяснить ученикам законы красивого исполнения невозможно без передачи балетных знаний, как говорится, «из рук в руки». Жданов обладал даром личного показа, одним из важнейших качеств учителя балетного искусства.

На уроках и семинарах, в частных беседах в раздевалке, которую он называл «клубом для дискуссий», Леонид Тимофеевич рассказывал о секретах в приёмах техники исполнения поддержек с точки зрения красоты и гармонии. Эти приёмы поддержек, с помощью которых можно технически приблизиться к гармоничному показу учебной хореографии, мы, его ученики и коллеги, применяем и по сей день.

С позиций хореографической эстетики Л.Т. Жданова проанализируем некоторые поддержки дуэтного танца – *preparation* к маленькому пируэту с 4 позиции, подъём партнёрши на плечо и подъём партнёрши в 1 *arabesque*, чтобы

1 Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

2 Полный текст работы с фотоиллюстрациями опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Гусев Г.К. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА Л.Т. ЖДАНОВА В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 3 (39). – С. 6-11.

выделить те нюансы техники исполнения дуэтного танца, которые позволяют добиться его эстетического совершенства.

По Н.Н.Серебрянникову [2], *petite tours* с 4 позиции надо делать так, чтобы партнёр, стоя позади, ногами при *preparation* условно повторял 4 позицию партнёрши. Смысл такого расположения партнёра состоит в том, чтобы не выпячивать себя, и, следовательно, всё внимание зрителя сосредоточить на партнёрше, как символу красоты. Но часто партнёры пренебрегают этим правилом и встают на левую ногу в *plié*, отставляя правую ногу широко в сторону. Для удобства назовём такую позицию партнёра позади партнёрши «устойчивой позицией партнёра».

Л.Т. Жданов утверждал, что партнёр, встав ногами в «устойчивую позицию», с самого начала превращает партнёршу в глазах зрителя в многотонную неумеху, что не способствует эстетическому восприятию балерины.

Рассмотрим поддержку, при которой партнёрша сидит на плече партнёра. Л.Т. Жданов предлагает очень хорошее контрольное движение, которое является своеобразным индикатором, показателем аккуратности и точности, следовательно, и красоты исполнения этой поддержки. Мастер рекомендует партнёру после подъёма на правое плечо открывать правую руку в сторону. Если партнёрша точно сидит на плече партнёра и он может комфортно для неё и для себя отпустить её и открыть правую руку сторону, это означает, что партнёрша сидит верно, её поза устойчива, гармонична и красива.

При подъёме в 1 *arabesque* на вытянутые руки, нижняя нога партнёрши, назовём её опорной, должна быть сильно вытянута вниз и прижиматься к телу партнера. По рекомендации Л.Т. Жданова, более эстетично смотрится, если партнёрша опорную ногу поднимет несколько вперёд, как если бы она делала прыжок *sissonne* в 1 *arabesque*. Ученица также будет сильно тянуть опорную ногу и прижимать её к партнёру, но её опорная нога будет «смотреть» не вниз, а вперёд. И тогда 1 *arabesque*, по мысли Мастера, превратится в «летающий».

Видеотека Московской государственной академии хореографии даёт возможность изучать педагогическое мастерство не только Л.Н. Жданова, но и других мастеров балетной педагогики, опыт которых нельзя забывать – он задаёт нам правильный вектор для развития, позволяет идти дальше.

Не могу утверждать, что представленные выше технические приёмы, позволяющие добиться гармонии и красоты, открыты именно Л.Т. Ждановым.

Но именно от него мы получили эти знания, именно такая хореографическая эстетика была органична для ждановского метода обучения.

Список литературы

1. Московская школа классического балета на рубеже XX-XXI веков: Педагогическое наследие Л.Т. Жданова: Учебно-методическое пособие/ Под общ. ред. Вихревой Н.А. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2014. – 70 с.
2. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце. – Л.: Искусство, 1969. – 133 с.

Карчава Ламара Левановна

Аспирантка¹ Всероссийского государственного института кинематографии,
lamara.karchava@yandex.ru

АНИМЭ: ВОЙНА ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ

Прежде чем перейти к вопросам анимации, посвященной Второй мировой войне, следует объяснить некоторые термины и кратко узнать об особенностях японской культуры.

Манга – это японские комиксы, несущие в себе особый визуальный язык, с отличными от американских комиксов традициями рисования. Первые свитки манги появились еще в 12 веке, когда буддийский монах Тоба создал свитки «Тёдзюгига» («Веселые картинки из жизни птиц и зверей»). На свитках животные пародировали поведение людей, создавая этим самым комический эффект. Само же слово «манга» родилось в 19 веке, когда художник-гравёр Коцусика Хokusая опубликовал серию набросков под общим названием «Манга». Манга, наравне с классическими сказками, стала источником для первых опытов японских кинематографистов, и до сих пор эти комиксы часто являются идейными вдохновителями аниматоров. Подчеркивает это и тот факт, что до 70 годов японские анимационные мультфильмы даже назывались

¹ Научный руководитель – Звегинцева И.А., доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии.

«манга-эйга», что дословно переводится как «манга-кино». Но сейчас нам более привычен термин анимэ, что является сокращением от английского слова «animation», то есть, «анимация».

Анимэ – это мультипликационные сериалы и фильмы, созданные в Японии. Здесь очень важно понимание того, что японцы рисуют для многих студий по всему миру, но, тем не менее, не все произведенные ими картины могут носить название «анимэ». Здесь дело в особом визуальном языке, берущем начало из особенностей японской культуры и эстетической категории югэн. Из манги визуальные коды переносятся в мультипликацию и после даже в игровое кино. Удивительно, что всплеск японской анимации пришелся на милитаристический период развития Японии, когда к власти пришел император Хирохито и началась эпоха Сёва (с японского – «преосвященный мир»).

С 1926 по 1930 года правительство активно насаждало милитаристскую политику. В результате, в конце 30-х в Японии возникла жесткая цензура. Искусству пришлось приспособливаться к новым реалиям. Манга и анимэ в большинстве своем, стали носить пропагандистский и патриотичный характер.

Например, первый японский полнометражный мультфильм, был выпущен в апреле 1945 года и назывался: Момотаро – божественный воин (Momotarou: Umi no Shinpei). Это анимэ было снято режиссером Мицуё Сэо по заказу Министерства военно-морского флота Японии. Мультипликационный фильм рассказывает о героических подвигах солдат-зверюшек по освобождению от американцев Индонезии и Малазии. Момотаро - божественный воин является сиквелом к прошлой работе Мицуё Сэо: «Момотаро – морской орел», выпущенной в 1943 году. Это анимэ взывает к знаменитым событиям Перл Харбор, и так же носит явный пропагандистский характер.

Далее следовал оккупационный период в Японии с 1945 по 1951 года. Американцы активно завозили свою мультипликационную продукцию, и демонстрировали ее в кинотеатрах. Работы американцев технически превосходили продукцию японских мультипликаторов. Например, лента «Том и Джерри» уже была цветной. В Японии началась реорганизация студий и поэтому картин было выпущено мало, а военные темы старались не затрагивать.

После 1951 года, когда был снят оккупационный режим, анимация стала ускоренно развиваться. Однако военные темы по-прежнему были под негласным запретом. Если и снимались картины на подобную тематику, то это

были экранизации древних легенд или историй о самураях, например, «Юный Сасукэ Сарутоби» («Shonen Sarutobi Sasuke», 1959).

Подобная тенденция сохраняется в Японии и по сей день. Связано это в первую очередь с понятием «национальной гордости» японского народа. Недаром именно в этой культурной традиции существует такое явление как сэппуку или харакири: ритуальное самоубийство, цель которого заключалась в сохранении чести война.

Именно поэтому военная мультипликация Японии в большинстве своем сосредотачивается не на фронтовых событиях, а на судьбе мирных жителей во время военных действий. Что примечательно, в большинстве своем – это подчеркнута автобиографические работы, где главными героями становятся дети.

Преимущественно, первоисточниками анимационных лент становились романы и манга, выпущенные в районе 70 годов, когда авторы переосмыслили свое детство и смогли рассказать о нем своим читателям. Соответственно, пик экранизаций на военную тематику приходится на 80 годы.

Ярким примером осмысления военной темы является автобиографическая манга Кэйдзи Накадзавы: «Босоногий Гэн» («Hadashi No Gen», 1983). Это история о шестилетнем мальчике Гэне и его семье. Отец мальчика и его мать относятся к войне негативно. Среди их родственников нет военных, они подчеркнута мирные жители, и все, чего они ждут – это окончания войны. Все светлые надежды разрушает атомная бомба, сброшенная на Хиросиму. Гэн и его мать остаются живы, но они не могут помочь погребенным под останками дома Акире, Синдзи и Эйко. Они гибнут. С этого момента ответственность за жизнь матери и новорожденной младшей сестры ложиться на плечи Гэна. Автобиографическая и крайне пронзительная работа привлекла внимание режиссера Мори Масаки и он снял два полнометражных анимационных фильма. Это антивоенные картины, бросают вызов прошлому милитаристской Японии, заставляет задуматься о ценности человеческой жизни и о бесчинстве войны.

Другим примером автобиографической экранизации является впечатляющая работа режиссера Исао Такахата под названием: «Могилы светлячков» (Hotaru No Na, 1983). В основу этого фильма легла одноименная история, написанная романистом Акиюки Носаки. Это автобиографическая книга о том, как подросток не смог спасти жизни своих близких.

Четырнадцатилетний мальчик Сэйта и его сестра Сэцуко теряют мать во время бомбежки. Его отец – адмирал на флоте, не отвечает на письма. Тогда сироты отправляются к тете, которая помогает им выжить. Однако мечтательный и интеллигентный подросток Сэйта никак не может вырасти и отправиться на работу, за что тетя корит его. Уставший от ее нападок Сэйта забирает сестру, и они уходят жить в покинутую рыбацкую лачугу. От недоедания, сестра Сэйты заболевает, и он вынужден начать воровать, но даже это не может спасти его сестру. Она умирает, и Сэйта погибает следом за ней.

Образ Сэйты можно сравнить с образом самой Японии, которая, из гордости, предпочитала сражаться до последнего и не капитулировать, жертвуя людьми. Так и сам Сэйта – он подвергает опасности себя и свою сестру и в итоге они оба гибнут, потому что не способны уступить своей детской и бессмысленной гордости и обратиться за помощью.

Лента «Могила светлячков» была изначально задумана как образовательная, и ее до сих пор показывают в школах, в рамках исторической и эстетической программ воспитания молодежи. Это подчеркнуто антивоенный фильм, призванный рассказать детям об ужасах войны, не в такой жесткой форме как «Босоногий Гэн», который, впрочем, шел без купюр в Советских кинотеатрах. Оба фильма считаются детскими, но по содержанию они крайне тяжело воспринимаются даже взрослыми зрителями.

Прочие классические работы этого же периода так же подчеркивают пацифизм и развивают детскую тему. Например, фильм «Звуки Сансина» (*Kankara Sanshin*, 1989) рассказывает о бомбардировке Окинавы. И снова главным героем становится ребенок. Мальчик, играющий на сансине – традиционном японском трехструнном инструменте, вынужден прятаться в подземных пещерах, переживая постоянные налеты на его родной остров.

Другая работа под названием «Цусима Мару: Прощай, Окинава!» (*Tsushima Maru Sayonara Okinawa*, 1982) вновь говорит о детях. Эта история о том, как с Окинавы пытались вывезти школьников на корабле «Цусима Мару». Однако, корабль был затоплен и из 767 школьников в живых остались только 59. Создание этого анимэ было проспонсировано семьями выживших, чтобы в Японии и мире узнали об этой истории.

Таким образом, анимационный взгляд на Вторую мировую войну смещается с точки зрения взрослого на взгляд ребенка, который был очевидцем событий. Подчеркнутый реализм позволяет говорить о войне с точки зрения,

которую не встретить в анимэ про древних самураев. Картины далекого прошлого полны ностальгии и праведности, но, зачастую, излишне патетичны. Кроме того, они склонны оценивать события с точки зрения наших современников, что уничтожает документальность.

Анимационные фильмы 80 годов напротив, подчеркнута реалистичны и дают редкую возможность увидеть войну глазами мирных очевидцев. Добавление же лирического героя (поскольку большинство картин автобиографичные) позволяет глубже оценить трагизм военного времени, в отличии от отстраненной кинохроники.

Таким образом, японские анимационные фильмы восьмидесятых представляют собой уникальное явление, сочетающее в себе документальность, лиричность, драматизм и наивный взгляд ребенка. Именно поэтому, такие фильмы как «Босоногий Гэн» и «Могила светлячков» так сильно влияют на зрителей и запоминаются на долгие годы.

Киченко Оксана Евгеньевна

Соискатель¹ Московской государственной академии хореографии,
oxanakichenko@hotmail.it

КОНЦЕПЦИЯ ТАНЦА КАК «ИМИТАЦИИ ИСКУССТВА». СТИЛИСТИКА КАРЛО БЛАЗИСА

Карло Блазис начал писать свой Трактат в 1817 году. Это был блистательный период Парижской оперы, где успех великих мастеров, таких как Пьер Гардель, Огюст Вестрис, Доберваль, Кулон, создавали культурный климат, преобладающий в мире танца. Во многом благодаря этой атмосфере, молодой Блазис сумел описать обычаи, методы и культурный мир, показать свой идеальный стиль и свои головокружительные пируэты, за которые он получил прозвище «пируэттор». Таким образом был задуман «Элементарный

¹ Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

трактат теории и практики танца» (1820). Учебник, в главных чертах описывающий перспективу «великой» французской школы, несмотря на схематический вариант, был богат предложениями, сообщениями и личными инновационными размышлениями, отражающими обширные знания автора.

Эта книга имела огромный успех, особенно в период, когда танцевальная карьера Блазиса осталась в прошлом, когда он занимал должность директора Школы танцев Театра Ла Скала (1837) и разработал свой метод преподавания как с точки зрения художественного выражения, так и техники. Им была осуществлена реформа классического образования на пути освоения искусства классического танца.

Некоторые аспекты этого выдающегося учебника остаются актуальными и в наше время, потому что они отображают не только вкус и стиль классического танца девятнадцатого века, но также являются базовым справочником для осмысления современной эстетики и методики обучения классическому танцу.

Обучение Блазиса происходило в интересный период, а именно, в наполеоновскую эпоху. Как и все искусство того периода, танец представлял собой полное смешение прошлого и настоящего, соединяя укоренившиеся обычаи и нововведения, продиктованные модой и изменениями вкуса, что также восхвалялось новыми поколениями.

Бальные танцы, народный и драматический театр, национальные танцы – испытали на себе влияние дореволюционной и революционной культур, хотя наиболее значимые взаимосмещения осуществлялись между танцем, с одной стороны, и живописью и скульптурой, с другой. Арабески – рисунок, созданный в конце восемнадцатого века под влиянием греческой моды и древнего декоративного стиля, является характерным примером данного явления.

В начале девятнадцатого века, как и во время революционного десятилетия, хореографические арабески воспроизводили украшения жилищ городов Древней Греции и Рима, и в соответствии с этим заняли место в терминологии французской живописи семнадцатого века. Арабеск был синонимом «гротеск», тем не менее, этот термин приобрел, со временем, более широкий смысл, характеризующий стиль классического искусства и эстетического вкуса, являющийся любимым стилистическим течением того времени и широко распространенным в прикладном искусстве. Наиболее

значительным представителем неоклассицизма в европейской культуре конца XVIII – начала XIX вв. стал итальянский скульптор Антонио Канова (1757-1822), создавший собственный оригинальный стиль, пронизанный стремлением передать всем своим творениям аполлоническое начало, так соответствующее языку именно классического танца. Таким образом, на языке танца слово арабеск означало все позы танцора, вдохновленные древним искусством и характеризующиеся легкостью и полнотой перемещения в пространстве. И только в конце XIX века термин «арабеск» приобретет значение, которым мы пользуемся в настоящий момент, определяя точную позу с ногой, поднятой назад, и руками, удлинёнными в противоположные направления.

Термин «*épaulement*» введен в восемнадцатом веке, чтобы показать легкий поворот плеч, этот термин пришел из динамических движений национальных итальянских танцев, таких, как Тарантелла, и испанских – Фанданго или Болеро. Значение термина «*épaulement*» и его близкого отношения с представлением человеческой фигуры в классическом танце и в визуальном искусстве очевидно в ряде портретов Леонардо да Винчи, Рафаэля, Жак-Луи Давида и др. В образах XIX века видна оппозиция плеча и взгляда, которая была причиной наклонного положения корпуса и придавала элегантность и изящество образу с полным соответствием вкусу эпохи и, как увидим позже, уже и в исторических фотографиях Вагановской школы.

В «Элементарном трактате теории и практики танца» Карло Блазиса таковой нюанс определялся термином *abandon*. *Abandon* мы находим во всех литографиях XIX века: особенное положение шеи и головы, шея удлинена по направлению к кончику уха, с поэтическим оттенком. Ученицы Блазиса из Школы Ла Скала действительно были обучены сочетанию сильнейшей техники, выразительной интенсивности и изысканному вкусу.

В течение этого периода культ легкости унаследовал классический мир, а танцы унаследовали воздушную акробатику с фресок погибшего города Помпеи, возвысив акробатические приемы в угоду моде в конце восемнадцатого и начале девятнадцатого веков, давая им новый масштаб и побуждая танцоров и танцовщиц подниматься все выше и выше на полупальцах, что стало возможным благодаря введению новой обуви, изобретённой на основе греческих сандалий и мягких тапочек итальянских акробатов. Среди акробатических примеров, которые произошли во время наполеоновской империи, наиболее знаменит тот, который исполнила Женевьева Госселин, которая в 1813 году (за десять лет до

дебюта легендарной Марии Тальони) встала на пальцы и была признана за свою виртуозность такой же смелой, как и мужчины, не теряя при этом поэзию и женскую деликатность.

Став одним из величайших мастеров французской сцены в конце восемнадцатого века, Блазис сумел объединить чистый стиль и потрясающую технику. Он также нашел способ передавать с помощью артистов стили «noble», «Адажио» и характерные роли. Благодаря многочисленной критике, опубликованной во время его выступлений во Франции и Италии, мы понимаем, как он применяет исключительное мастерство и изобретает смелые пируэты, не теряя при этом выразительности. Блазис получил очень основательное образование во всех областях. В Трактате он доказывает, что овладел сложными понятиями и может их развивать оригинальным способом.

Так обстоит дело, в частности, и с концепцией танца как «имитации искусства» и его «родства» с музыкой и живописью, разделяемой некоторыми последователями классицизма; или же концепция танца как выражение радости, унаследованная от классического мира и раскрываемая прикладным искусством. Так же, как и танцоры Антонио Кановы, все образы передаются в поэтических воздушных движениях, в технически смелых порывах согласно моде той эпохи. Движение тела тянется вверх, одна нога стоит на кончике пальцев, а другая элегантно вытянута. Тем не менее, ни одно из этих движений не позволяет увидеть какое-либо усилие, как того требуют стандартные правила. Как всегда у Кановы, руки актеров, представленные в Трактате, расположены очень высоко и, в соответствии с неоклассическим вкусом, образуют элегантно округленные окружности, создавая при этом поэтические легкость и нежность, считающиеся главной особенностью «граций».

В целом, позиции и движения имеют смягченно-закругленный характер, предпочитая не прямые линии, в соответствии с понятиями гармонии и структурного единства методов стилизации и идеализации классики. Создание движений изучается в подробных деталях, оценивается в геометрических линиях и траекториях, балансируются и согласуются с внимательным изучением взаимосвязи между различными частями тела. Речь идет, как мы уже говорили, о применении конструктивных объединяющих решений и гармонии классического искусства.

Характерной чертой педагогической системы Блазиса явилось преподавание по геометрическим схемам. Совершенство и чистота линий четко

поясняется с помощью картин итальянского художника Казартелли, который выполнял свои работы в соответствии с неоклассической техникой рисования. Эти картины также включают геометрические и графические схематизации, наложенные на актера, чтобы показать форму ног и рук или подчеркнуть линии, проходящие через центр картины. Геометрические схемы предусматривали теснейшую связь с художественной выразительностью произведений древности и итальянского классического искусства.

Совершенство и чистота линий требуются не только в позиции адажио, но также и в наиболее закрученных движениях. Эта концепция продемонстрирована в технически сложных прыжках, показывая эту «легкость» из классического искусства и отсутствия тяжести (характерное для танцоров Кановы), на котором основывается концепция «ballon» (мяч). Термин, переведенный на итальянский с помощью слова «molleggio», обозначает эластичность и упругость. «Ballon» в танце требовал увеличения эластичности и последовательности между прыжками, успешным приземлением для смягчения и координации фазы амортизации и последующего толчка вперед, например, когда пружина сжимается и разжимается.

Концепция «баллона» и «апломба», так же, как и гармонии, изящества и легкости, создали благородное и поэтическое видение танца, которое станет наследием романтического балета и которое в XIX веке потребует изучения и совершенствования техники для их лучшей выразительности. Апломб закреплен в академической традиции в качестве конечной формы баланса с начала девятнадцатого века. Этот термин обозначает форму равновесия, заменяющего стандартную форму апломбов, используемых в арабесках.

В текстах Блазиса этот термин не исключает альтернативное значение, тело служит в качестве *противовеса* к поднятой ноге. В конце XVIII начале XIX века постановка корпуса и апломб применяются к технически всё более трудным формам, как вихревые пируэты, которые доходят до 12 поворотов. В позах пробуются временные равновесия, построенные на отклонении корпуса от центра тяжести.

Новаторство Блазиса заключается в том, что он не только подробно изложил теорию и стилистические изыскания новой танцевальной техники, но и рассмотрел практические методы обучения, сумел систематизировать процесс профессиональной подготовки артистов и балетмейстеров, выработать свою систему и методику образования. Каковы основы педагогической системы

Блазиса? Сформировалась структура урока, в основе которой лежал экзерсис: упражнения у станка, на середине зала и финальная его часть – аллегро, это та инновация, которой мы обязаны и по сей день. В основу преподавания положен индивидуальный подход. Внимательным образом маэстро изучал индивидуальные качества ученика, его строение и физиологические особенности, чтобы «выработать для него жанр, наиболее подходящий к его возрасту, склонности и сложению». Ежедневные занятия продолжались три часа, построенные на незыблемой, выработанной самим Блазисом четкой последовательности. Методика преподавания заключалась в поэтапном усложнении урока, от простого к сложному, бесконечные непрерывные комбинации с постепенным развитием и ускорением темпа.

Эстетика русского балета зарождалась в результате прямого взаимодействия французской и итальянской школ. Межкультурные контакты явились одной из форм хореографического образования в России.

Биография указывает на присутствие Блазиса в российских императорских театрах Москвы, что являлось частью «французской» моды первой половины девятнадцатого века. Эта мода сменялась многими французскими балетмейстерами (Дидло, Перро, Сен-Леон, Петипа и т.д.), и в частности, во второй половине века, прославленным Кристианом Йохансоном. Рожденный в Швеции и принятый в России, Йохансон усовершенствовал свою технику совместно с Августом Бурнонвилем (которого он всегда считал своим учителем), и который сам вскоре достиг значительных успехов в Опере с Огюстом Вестрисом.

Среди стилистических элементов французской школы, и, следовательно, среди учений Блазиса тоже, оставивших свой след в русской школе, необходимо упомянуть понятие арабеск с наклоненным телом вперед. В методе Вагановой можно также узнать стройный пируэт (высокое положение на одной ноге) Вестриса, Блазиса и Бурнонвиля и, в частности, внимание к линиям и формам, поиск способов выражений через язык тела и наклонные положения тела в различных позах.

Также можно обнаружить в русской школе многочисленные повороты головы и верхней части тела, позы «*épaulement*», которые сопровождаются особым положением рук и делает этот метод почти одинаковым по сравнению с изображениями учебников Блазиса. Форм противовеса очень много в русской школе, интересные примеры у станка и на середине: *double battement frappé* с

plié-relevé вперёд-назад с окончанием носком в пол, pas ballotté, большая поза écarté назад, первый арабеск Вагановой с наклонным положением корпуса (так отличающегося от арабесков Чеккетти с прямым углом) – одни из самых наглядных примеров форм противовеса.

В своём Трактате Блазис считает самым изящным и красивым прыжком *entrechat à six ouvert*, которое делается, открывая ноги на третьем темпе; возможно, в Московской школе техника исполнения антраша удержалась со времён пребывания Блазиса в Москве с 1861-1864 гг.

Трактат Блазиса явился самым капитальным трудом по теории и технике танца, о его вкладе в теоретические основы балетного искусства и о его педагогической деятельности писали Л.Д. Блок, А.Л. Волынский, В.М. Красовская. Многие указания и советы мастера не утратили своей силы и значимости и останутся навсегда достоянием, свидетельствующим о многообразии хореографической мысли. Педагогическое наследие Блазиса самое большое для XIX в., он создал ту основу, на которой развивалось изучение классического танца, он был первым, кто систематизировал основу хореографического экзерсиса.

Художественная точность и учебно-ориентированное развитие уверенной и впечатляющей техники и «изысканности» вкуса также является наследием Блазиса, представленным в дальнейшем в методе Энрико Чеккетти.

Многое из педагогических экспериментов Карло Блазиса и Энрико Чеккетти сохранила и донесла до наших дней русская балетная школа.

Список литературы

1. Blasis Charle. *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur.* Bologna, 1820.
2. Ваганова А.Я. *Основы классического танца.* 6-е изд. СПб.: «Лань», 2000.
3. Тарасов Н.И. *Классический танец. Школа мужского исполнительства.* 3е изд. СПб.: «Лань», 2005.
4. Волынский А.Л. *Книга ликований. Азбука классического танца,* СПб.: «Лань», 2008
5. Пестов П.А. *Аллегро в классическом танце.* Москва, 1994.

ВЗАИМОСВЯЗЬ, КООРДИНАЦИЯ, СООТНОШЕНИЕ ПЛАСТИКИ И РЕЧИ В ПРОЦЕССЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

1. Пластическая и речевая выразительность актера – явления особого порядка, имеющие общую корневую систему, заключенную в телесном аппарате. Общеизвестно, что тело актера в спектакле работает несколько иначе, чем в обыденной жизни. Главными критериями, определяющими сущность этого процесса, являются: а) условность среды сценического пространства; б) художественность формы как средства достижения творческих задач. Поэтому сложность состоит в том, чтобы заставить внешние выразители функционировать в соответствии с требованиями, продиктованными драматическим искусством. Очевидно, что неверная телесная организация не только лишает актера адекватной формы воплощения, но и блокирует работу творящего подсознания. В свою очередь, правильно организованный телесный аппарат является главным инструментом психотехники, основным и контролируемым средством воздействия на эмоциональную природу артиста.

2. По словам И. М. Сеченова, любые внешние проявления мозговой деятельности, в конечном итоге, находят отражение именно в мышечном движении.² Речедвижение – это тоже моторный акт, но еще более сложный по своему устройству, чем движение скелетной мускулатуры. Их синтез возможен благодаря межсенсорному взаимодействию. Выразительное, живое слово совершенно невозможно вне телесного существования. Очевидно, что в любом соединении составные элементы гармонируют в соответствии с определенными законами. Жест, в силу своей природы, первичен по отношению к слову; он как бы подготавливает почву и является своеобразным буксиром речи, благодаря

¹ Научный руководитель – Морозов Б.А., народный артист России, профессор.

² Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга: Попытка свести способ происхождения психических явлений на физиологические основы: с биографией И. М. Сеченова / И. М. Сеченов. – Изд. 4-е. – М.: URSS, 2009. – 123, [2] с.; 22 см. – (Из наследия мировой психологии). – С. 29.

обратной кинестетической связи с нервными центрами.¹ Вся мимика, пантомимика и жестикация в целом являются неотъемлемой частью речевого процесса. Наилучшее их согласование в неразрывном потоке действия проявляется именно при последовательном возникновении. При одновременном сочетании различных моторных актов с речью их отношения регулируются физиологическим принципом доминанты. Следует заключить, что верная телесная организация, как в динамических, так и в статических проявлениях, есть неотъемлемое условие любого речедвижения.

3. В естественной среде любые процессы согласования и взаимодействия протекают беспрепятственно, поскольку доминирующая мотивация сама определяет способ поведения и те инструменты, которые помогают удовлетворять ее потребности; в свою очередь, вокруг очага возбуждения образуется зона индукционного торможения. Но в условной среде линия переключений между доминантами требует сознательного вмешательства, то есть психотехники. Это жизненно необходимый контролер сценического действия. При верной организации тела как единого аппарата воплощения появляется возможность его нормального функционирования, а также высвобождается колоссальный объем внимания, которое перенаправляется к другому контролеру, отвечающему за выполнение внутренних, творческих задач. Иными словами, происходит усиление текущей сценической деятельности актера по закону доминанты, где двигательные акты выполняют вспомогательную, субдоминантную роль. Опыт позволяет утверждать, что при одновременном сочетании физического и словесного действия последнее всегда является доминирующим фактором. Все попытки перенести доминанту на двигательные акты оканчиваются разрушением процесса живого рождения слова и самого движения. Иными словами, речь не только теряет свои сценические свойства, которыми ее наделила природа художественного творчества, но и оказывает при этом негативное воздействие на моторику в целом. Можно не без оснований утверждать, что речь по отношению к движениям скелетной мускулатуры в процессе межанализаторного согласования всегда доминантна.

4. Актеру все время приходится заниматься сложнейшей сочетательной деятельностью. Режим многозадачности требует от него не формального, а

¹ Жинкин Н. И. Механизмы речи, М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР. Институт психологии, 1958. – 370 с., 48 л. табл. ил. 27 – С. 347.

закономерного синтеза своих действий. Музыка, танец, речь, пение, пластика – все это может сочетаться, подчиняясь какому-то алгоритмическому единству. Именно с этой проблемой и приходится сталкиваться каждый раз. Для актера особое затруднение представляет именно речевой процесс, поскольку он является собой разнометрический поток, в отличие от музыки, пения, танца. Поэтому сложные двигательные акты зачастую не совместимы с нормальной речевой деятельностью актера, поскольку они будут образовывать очаг возбуждения в своей области. Подобный конфликт не только блокирует работу внешних выразителей, но имеет разрушительный эффект для организации работы подсознания. Алгоритмическое единство следует понимать как кратность; в этом случае компоненты процесса будут подведены под общий знаменатель. Есть все основания говорить о неоднозначности гипотезы, в которой утверждается способность актерского аппарата одновременно выполнять несколько задач различного алгоритма. Этот тезис подтверждается и методикой «центральных речедвигательных помех».¹

Меловатская Анна Евгеньевна

Соискатель² Государственного института искусствознания,
annamelovatskaya@yandex.ru

ВОПРОСЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА В 1960-е ГОДЫ³

Эпоха 1960-х годов для советского балета – эпоха новаторских преобразований. В 1960-е годы в советский балетный театр пришло целое поколение молодых хореографов-постановщиков, выросших на творчестве предыдущих поколений, но готовых представить и собственное видение

¹ Жинкин Н. И. Механизмы речи, М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР. Институт психологии, 1958. – 370 с., 48 л. табл. ил. 27 – с. 51–52.

² Научный руководитель – Суриц Е.Я., кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора (отдела) театра Государственного института искусствознания.

³ Полностью работа опубликована в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Меловатская А.Е. «ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ 1960 ГОДА» – ВОПРОСЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 46-56.

современного балетного театра. Так обозначилась новая полоса истории отечественного хореографического искусства.

Советский балет к середине XX века прошёл уже через несколько этапов развития. Двадцатые годы характеризовались многообразием поисков, смелостью экспериментов, новаторских находок.

Следующее тридцатилетие – это то, что принято называть эпохой «драмбалета» (другие наименования этого жанра – «хореодрама» и «балет-пьеса»). «Драмбалет» отличало, что следует из его названия, прежде всего, равенство на драматический театр. Именно в сценарии, а не в музыке, балетмейстеры искали опору. Балеты ставились по законам режиссуры драмы, и именно это определило их основные особенности.

В 1960-е годы в советском балете назрела ситуация, требующая изменений и реформ. Хореографы 1960-х годов, работавшие по всей стране в оперно-балетных театрах, в ансамблях и хореографических училищах, обладали разными индивидуальностями и, соответственно, шли разными путями.

Главное, в чём заключалось новаторство балетного театра 1960-х годов, это возвращение танцу его ведущего положения в спектакле, возвращение хореографической образности. Накопив опыт предыдущих лет, осмыслив вновь открывшееся им, а также имея теперь и собственное видение целей и задач искусства, хореографы «шестидесятники» дали мощный импульс развитию советского балетного театра. Среди них – выдающиеся имена: Ю.Н. Григорович, И.Д. Бельский, О.М. Виноградов, Н.Н. Боярчиков, Г.Д. Алексидзе, И.А. Чернышёв, Г.А. Майоров, В.Н. Елизарьев, Г.Г. Малхасянц, М. Мурдмаа, Е.Я. Чанга, А.Ф. Шекера и более молодые Д.А. Брянцев, Б.Я. Эйфман, Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василёв и др.

Список литературы

1. Ленинградский балет 1960 – 1970-х годов: сб. статей. Рук. проекта и сост. Т.И. Закржевская. – СПб.: Агентство по культуре и кинематографии, 2008. – 223 с.
2. Лопухов, Ф. М. Пути балетмейстера/ Ф.М. Лопухов. – Берлин: Петрополис, 1925. – 133 с.

3. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета: сб. статей. – М.: ВТО, 1962. – 107 с.
4. Слонимский Ю.И. В честь танца: сб. статей. – М.: Искусство, 1968. – 402 с.
5. Советский балетный театр. 1917 – 1967: сб. статей. – М.: Искусство, 1976. – 376 с.: ил.

Михайлова Анастасия Максимовна

Аспирант¹ Российского университета театрального искусства – ГИТИС,
mikhailova.anastassia@gmail.com

ТЕАТРАЛЬНОЕ СКИТАЛЬЧЕСТВО» РЕЖИССЕРА В.Г. САХНОВСКОГО. КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Семьдесят лет назад не стало выдающегося театроведа, театрального критика, педагога, одаренного литератора и одного из самых глубоких и самобытных мастеров режиссуры первой половины XX века, Василия Григорьевича Сахновского (1886-1945). Далеко не всем сегодня известно имя этого блестящего театрального деятеля, а его творческое наследие до недавних пор незаслуженно оставалось без внимания исследователей театра. К счастью, теперь богатый материал для изучения составляют опубликованные в последние годы театроведом, доктором искусствоведения, редактором-составителем альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» Владиславом Васильевичем Ивановым архивные материалы фондов В.Г. Сахновского. Лаконичные и, в то же время, чрезвычайно емкие вступительные статьи и содержательные комментарии В.В. Иванова к публикациям задали фактологическую канву и определили ключевые направления данного исследования. Задача автора - познакомить читателей с историей жизни удивительного человека, неутомимого деятеля театра и культуры, последнего романтика XX века Василия Григорьевича Сахновского.

Жизненный путь В.Г. Сахновского пришелся на самые страшные, но вместе с тем и самые насыщенные годы отечественной истории, культуры, искусства: духовные искания начала века, поиски новых форм в искусстве,

¹ Научный руководитель – Пивоварова Н.С., кандидат искусствоведения, профессор.

революции, войны, годы сталинизма, репрессии – буквально каждая веха оставила свой отпечаток в биографии режиссера.

Родился Василий Григорьевич 17 февраля 1886 года на железнодорожной станции Дорогобуж. Отец будущего режиссера, Григорий Андреевич (1849-1922), был начальником участка пути Московско-Брестской железной дороги. Детские и юношеские воспоминания спустя годы найдут художественное отражение в цикле рассказов Сахновского «Захолустье», изданном в 1915 г.

Закончив в 1904 году обучение в 5-й Московской классической гимназии, юноша, томимый жаждой жизни, отправляется в Германию для прохождения курса на философском факультете Фрайбургского университета. Сахновский работает у видных профессоров: Г. Риккерта, Ф. Мейнеке, Г. Финке и других. Из студенческих лет, проведенных в Германии, проистекает будущая тяга Василия Григорьевича к философии и его увлеченность романтизмом.

В 1907 году Сахновский приезжает в Москву и поступает на историко-филологический факультет Московского университета. Здесь развитие получает исследовательский интерес историка к художественной культуре дворянских гнезд. Особо занимала Василия Григорьевича тема крепостного театра.

Одновременно с обучением в университете началась педагогическая деятельность Сахновского. Лекции Василия Григорьевича могли по-настоящему увлечь не только профессионала, но и неподготовленного слушателя. Сахновский всегда мыслил смело, горячо; обладал настоящим ораторским даром; его язык был насыщен поразительными образами, неожиданными метафорами и сравнениями. До 1912 года Василий Григорьевич читал лекции на Пречистенских курсах для рабочих, в Пушкинской аудитории в Лефортове, на Дорогомиловском и Чистопрудном отделениях Общества народных университетов. С 1914 по 1920 годы вел научную работу и преподавал в Московском городском народном университете им. А.Л. Шанявского. Получил звание доцента, а затем и профессора по кафедре русской литературы и искусства. Спустя годы Сахновский станет профессором в Высшем художественном институте, Литературном институте им. В. Брюсова, Археологическом институте, и, наконец, профессором и руководителем кафедры режиссуры в Государственном институте театрального искусства.

Педагог, историк театра и литературы Сахновский с 1907 года также сотрудник газет «Русские ведомости» и «Утро России». Театральное искусство

привлекает Василия Григорьевича не только как исследователя, ученого, он живо откликается на события текущей театральной жизни. Сахновский пишет статьи и о современном театре, музыке и живописи в журналах «Студия» (1911–1912) и «Маски» (1912–1914). И Василий Григорьевич, скорее всего, так и оставался бы на стезе ученого-педагога и критика, если бы не знакомство с режиссером Ф.Ф. Комиссаржевским (1882–1954), произошедшее в 1911 году в редакции «Студии».

На основе развиваемой Комиссаржевским концепции нового, романтического театра и его теории сценической игры была создана учебная программа студии, открытая Федором Федоровичем и актером К.В. Бравичем в 1910 году. В 1912 году Комиссаржевский пригласит Сахновского читать курс лекций студийцам. Из школы-студии сформировалось ядро будущей труппы. Театр имени Веры Федоровны Комиссаржевской будет основан Комиссаржевским уже совместно с Сахновским спустя два года, почти одновременно с началом первой мировой войны.

Первой совместной с Федором Федоровичем работой начинающего режиссера является спектакль «Выбор невесты» по Э.Т.А. Гофману, премьера которого прошла в октябре 1915 года, затем последовали также драма Ф.К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жена» (1916), «Безрассудство и Счастье» по Бальзаку (1917) и «Пан» Ш. Ван Лерберга (1917). В эти же годы Сахновским были осуществлены самостоятельные постановки «Реквиема» Л.Н. Андреева и «Лулу» Ведекинда. Романтический театр Комиссаржевского и Сахновского был проникнут идеалистическим, в чем-то мистическим мироощущением, он был призван раскрывать загадку авторского стиля и «преобразовать действительность из реальной в реальнейшую» [8, с. 291].

На пути Театра им. В.Ф. Комиссаржевской было множество препятствий, разочарований и поражений. Непростыми становились и отношения В.Г. Сахновского и Ф.Ф. Комиссаржевского. Поначалу конфликт режиссеров носил исключительно личный характер, но впоследствии разногласия перешли и на творческую сферу. Взгляды Сахновского и Комиссаржевского на режиссуру начали разниться, Сахновский стремился все к большей самостоятельности, начал приобретать собственный художественный метод, и постепенно в душе режиссера зарождалась мечта о собственном театре. Уже в сентябре 1918 года Комиссаржевский отойдет от ведения дел и режиссерской

работы в театре. В изменившейся после 1917 года обстановке, театр просуществовал недолго, лишенный поддержки меценатов.

В Театре им. В.Ф. Комиссаржевской Василий Григорьевич встретит свою будущую супругу – актрису Зинаиду Клавдиевну Томилину (1893 – 1976). Василий Григорьевич и милый Зихен, как нежно называл возлюбленную режиссер, поженились 13 июля 1917 года. В 1919 году у Сахновских родится сын Тоша, Анатолий Васильевич, будущий актер театра и кино.

1917 год обозначил новый этап: менялась эпоха, менялся и театр, и его положение в новых общественных, экономических и культурных условиях. Под лозунгом «Театрального Октября» весной 1919 года Театральный отдел Наркомпроса открыл в театре «Эрмитаж» Дворец Октябрьской революции, который должен был стать образцово-показательным театральным учреждением. Руководителем театра стал В.Г. Сахновский. Дворец Октябрьской революции открылся 25 мая 1919 года совместной постановкой Сахновского и А.П. Зонова «Стеньки Разина» В.В. Каменского.

Спектакль вместе со второй постановкой Дворца Октябрьской революции, «Карманьола» Г. Чулкова – П. Эрвье, А.П. Зонова и О.П. Жданова, потерпели крах. В результате труппа театра, так и не ставшего театром новых форм и смелых революционных исканий, была распущена, а «Дворец Октябрьской революции» переименован в «Сад трех театров», а осенью 1919 года – в Государственный Показательный театр, открывшийся 4 ноября 1919 года.

Летом 1920 года по распоряжению А.В. Луначарского Государственный Показательный театр был командирован на Кавказский фронт. В сентябре часть труппы вернулась в Москву, но возобновить спектакли уже было невозможно. Очевидным также стало, что театр окончательно отошел от задач образцово-показательной работы и не соответствует предъявляемым ранее требованиям. В октябре 1920 года Мейерхольд как заведующий ТЕО, собрав труппу Государственного Показательного театра, объявил о ликвидации театра. Мечта о своем театре вновь отдалялась от Василия Григорьевича. Творчество Сахновского шло вразрез с лозунгами Театрального Октября, в 30-е годы оно не будет укладываться и в прокрустово ложе соцреализма. Ему неоднократно будут выдвигаться обвинения в консервативности, реакционности, классовой чуждости.

В 1921 году Сахновский по вызову Луначарского возвратился в Москву и был назначен художественным руководителем и режиссером Московского

Драматического театра. Ядро труппы составили преимущественно артисты бывшего Показательного театра. Сахновским осуществлены были пять постановок: «Великая Екатерина» Б. Шоу и «Полубарские затеи» Шаховского, «Благочестие» Мериме, «Самое главное» Евреинова и «Гроза» А.Н. Островского.

В сезон 1923–1924 года Василий Григорьевич сделает попытку возродить Театр им. В.Ф. Комиссаржевской. В художественном отношении возобновленный театр продолжал традиции философско-романтический театр, созданного в 1914 году. В течение двух сезонов В.Г. Сахновский вновь осуществит постановку «Скверного анекдота» 1914 года, поставит комедию Аристофана «Женщины в народном собрании», пьесу Умберто Нотари «Три вора»; «Алхимика» Бен-Джонсона, «Петровы потехи» Антимонова и «Мертвые души» Гоголя.

Василий Григорьевич исповедовал философию символического романтизма, модернистского неоромантизма. Концепция театра в понимании Сахновского целиком была построена на романтическом принципе двоемирия. И магия театрального искусства, о которой всегда твердил и которой всегда восторгался Василий Григорьевич, испокон веков заключалась в обнаружении для зрителя высшей реальности в реальности действительной, «в выведении зрителя из житейского плана быта в план бытия» [4, с. 222]. Романтизм был для Сахновского не просто театральной концепцией и творческим методом, романтизм был особым философским жизнеощущением режиссера. Жизнь, театр и философия были для Василия Григорьевича навсегда спаянным, неразделимым триединством. Сахновский творил ради уяснения смысла жизни во всех ее проявлениях.

На протяжении двадцатых годов Василия Григорьевича не покидала мысль издать книгу под названием «Театральное скитальчество» (книга так и не увидела свет, материалы книги, хранившиеся в архиве, были опубликованы театроведом, доктором искусствоведения Владиславом Васильевичем Ивановым в 2009 году в альманахе «Мнемозина»). Как обращает внимание В.В. Иванов, «Театральное скитальчество» - это подлинный театральный манифест режиссера Сахновского, дающий наиболее полное представление о концепции театрального искусства и о теоретико-философских основаниях режиссерского метода Василия Григорьевича.

Мотивы, побудившие Василия Григорьевича к сочинению «Театрального скитальчества», в первую очередь, проистекали из того положения, в котором оказался Сахновский в 1920-ых –1930-ых годах. Автор обращается к некоему благосклонному читателю; пока его не видно на горизонте, но непременно он появится: имеющие уши да услышат! Василий Григорьевич нуждался в живом отклике, в открытом диалоге, в свободном, не ограничиваемом ни предрассудками, ни модой, ни идеологией, творческом волеизъявлении и изложении своих мыслей. Василий Григорьевич не только жаждал быть услышанным в конкретный момент, он стремился запечатлеть свое понимание театра и жизни в истории человечества.

Летом 1926 года Константин Сергеевич Станиславский пригласит Сахновского в МХАТ в качестве режиссера. К этому времени сорокалетний Василий Григорьевич был автором уже более тридцати постановок с серьезной репутацией опытного, глубокого и самобытного режиссера. Именно в таком режиссере, отличавшемся «яркой индивидуальностью и творческой самостоятельностью» [5, с. 535], нуждался МХАТ. И Василий Григорьевич Сахновский должен был прийти во МХАТ, поскольку это был единственный театр после революции, который сохранял связь времен и восстанавливал порвавшуюся связь культурных эпох.

Художественному театру Василий Григорьевич Сахновский посвятил почти 20 лет своей жизни, выпустив с 1928 по 1940 год девять спектаклей («Унтиловск» Л. Леонова, «Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и другие). Но в цифрах не передать умственных, духовных и физических сил, которые вложил режиссер в работу во МХАТе. Пожалуй, ничто лучше не описывает этот период деятельности Василия Григорьевича, как замечание критика, театрального деятеля, завлита Художественного театра Павла Александровича Маркова: «МХАТ стал его главной радостью и главным мучением» [5, с. 537]. Сахновский, этот исконный интеллигент, в театре «занял особое положение и играл особую роль, которую до него не играл ни один из режиссеров» [5, с. 537]. В конце 1920-х годов и на протяжении 1930-х в МХАТе почти вся постановочная часть большинства спектаклей ложилась на плечи этого режиссера. Он с удовольствием и готовностью брался за любые сложнейшие «сценические задачи, всегда в той или иной степени, осмысливавшие жизнь, но вовсе не всегда сулившие лавры шумного театрального успеха» [5, с. 536].

Сахновский был инициативным, умным и чутким сотворцом, которому часто приходилось скрепя сердце уступать режиссерской воле Станиславского и Немировича-Данченко.

Выполнявший ряд административных функций в театре, Сахновский, в высшей степени интеллигентный человек, оказался вовлечен в закулисную политическую жизнь театра, сопровождающуюся сплетнями и заговорами. И отчасти эта активная вовлеченность в дела театра и близость к руководству театра, а также совершенно наивная (проистекавшая, безусловно, из широты взглядов и миропонимания режиссера) неосмотрительность и смелость в высказываниях и дружеских контактах, привели Василия Григорьевича в первый год Отечественной войны к аресту. Опубликованные в альманахе «Мнемозине» директором Музея МХАТ Марфой Николаевной Бубновой (предваряет публикацию статья театроведа О. М. Фельдмана) письма из ссылки В.Г. Сахновского открывают ужасающую хронологию изгнания.

В ночь с 4 на 5 ноября 1941 г. Сахновский был арестован и обвинялся в том, что он, не уехав с эвакуированным Художественным театром в Саратов, «оставался для работы, когда немцы займут Москву» [7, с. 414], как излагал смысл предъявленных обвинений сам Василий Григорьевич. Режиссер к тому моменту был тяжело болен, и даже физически отправиться в эвакуацию не мог. По театру ходили разные слухи: одни говорили о том, что Сахновского планировалось ввести в состав временного немецкого правительства после оккупации города, другие – что поводом послужили встречи режиссера с друзьями-эмигрантами во время гастролей театра в Париже. Сахновская была убеждена, что виновниками ареста и последующей ссылки мужа были люди из МХАТа: Н.В. Егоров, Р.К. Таманцева, В.Н. Ильин, Н.П. Хмелев. Следствие длилось шесть с половиной месяцев, какие испытания пришлось пережить Сахновскому в следственной тюрьме НКВД, остается лишь догадываться.

В мае 1942-го Василий Григорьевич был выслан в Алма-Ату. Буквального с первого дня ссылки Сахновский пишет супруге письма с подробными инструкциями для прояснения своего положения и возможного пересмотра дела. В Алма-Ате ссыльный режиссер на счастье смог найти друзей, и был окружен «самой нежной заботой» [7, с. 375] – ему удалось поселиться у актера М.Ф. Астангова и его жены Е.О. Адамайтис. К Сахновскому началось настоящее паломничество эвакуированных деятелей театра и кино. Однако меньше, чем через неделю, все переменялось: Василию Григорьевичу

объявили, что в режимных городах, как Алма-Ата, он не имеет права жить и работать. Сахновского высылают в Семипалатинск, а затем и в степное село Георгиевка, в котором не было ни друзей, ни поприща, на котором мог бы работать режиссер. Вынужденное бездействие, изнуряющий степной климат, тяжелое самочувствие и молчание в ответ на ходатайства Сахновского и его жены. Во время ссылки умирает мать Василия Григорьевича. Немцы сжигают дачу, угол, в котором Сахновский надеялся в стороне от суеты жизни провести остаток жизни. И лишь к началу 1943 года Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко удается вернуть режиссера в Москву, в МХАТ.

В 1943 году Сахновский и Немирович-Данченко возобновят начатую еще до войны работу над «Гамлетом» Шекспира. Но спустя четыре месяца умирает Владимир Иванович. Василий Григорьевич будет один продолжать ставить «Гамлета» – того Гамлета, в котором и разорванная связь времен, и Дания – тюрьма, и самозванцы, и крушение гуманизма, и приближающийся хаос Антихриста...

Сохранились записки Зинаиды Клавдиевны о последних годах жизни режиссера, также опубликованные М.Н. Бубновой. Ряд драматичных случайностей и закономерных событий привел к трагическому финалу. Работать над «Гамлетом» было невыносимо трудно, за спектакль приходилось бороться. Дирекция придерживалась мнения, что спектакль не пойдет, и в этой атмосфере приходилось репетировать с артистами. Работать было негде, приходилось заниматься дома, актеров снимали с репетиций для других пьес. С осени 1943-го Василий Григорьевич – директор и художественный руководитель Школы-студии МХАТ. Спустя год дирекция командует режиссера в Ленинград для набора молодых студийцев. На обратном пути Сахновский простудился, что и без того ухудшило состояние Василия Григорьевича, страдавшего болезнью сердца.

Спустя полтора месяца после лечения Сахновский возвращается к работе: продолжает репетировать Гамлета и исполнять обязанности директора Школы-студии. Василию Григорьевичу сообщают, что постановочно-оформительная часть для «Гамлета» приостановлена; в репертуаре, напечатанном в газете, «Гамлета» Сахновский не находит. В конце февраля 1945 года на заседании дирекции становится известно, что «Гамлет» откладывается. По свидетельству супруги, на следующий день артист Борис Ливанов, который должен был играть главную партию, долго ругался по телефону на Василия Григорьевича за

то, что тот не мог отстоять «Гамлета» – с Сахновским случился приступ. Зинаида Клавдиевна была убеждена, что было задание дирекции травить Василия Григорьевича. Так или иначе, спустя пару дней, 26 февраля 1945 года Сахновского не стало.

Феноменальной была личность Василия Григорьевича Сахновского: он остался романтиком в эпоху войн, революций, переворотов, ГУЛАГов... Романтический образ скитающегося человека всегда присутствовал в творчестве этого художника и следовал тенью за ним. Театральное скитальчество режиссера было «скитальчеством от порога к порогу, от одного освещенного окна к другому, – вереницей дум, вереницей встреч – пустых или значительных, всегда погребаемых на дне сердца» [4, с. 239]. Скитальчество Сахновского, этого философского романтика театра, было скитальчеством по жизни, бесконечным странствованием в поисках идеала и абсолюта. Страстно любивший жизнь, «находивший неизъяснимую прелесть в самом факте жизни» [5, с. 530] и жаждавший разгадать её загадки, Сахновский не мог положить предел своим скитаниям.

Библиографический список:

1. Горестный эпистолярый. Письма Ф. Ф. Комиссаржевского В. Г. Сахновскому, О. Д. Каменевой, А. В. Луначарскому и др. 1915–1919 / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред-сост. В.В. Иванов. Вып. 4. М.: Индрик, 2009. С. 324–351.
2. Горчаков Н.М. В.Г. Сахновский / Н.М. Горчаков // Сахновский В. Г. Мысли о режиссуре. М.; Л., 1947. – С.3-40.
3. Золотницкий Д. И. Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий – Л.: Искусство, 1976. – 391 с.
4. Неизвестный театральный манифест. Сахновский В.Г. Театральное скитальчество / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред-сост. В.В. Иванов. Вып. 4. М.: Индрик, 2009. С. 180–277.
5. Марков П. А. О Василии Григорьевиче Сахновском // О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. – С.526-540.

6. Марков П. А. В Художественном театре: Книга завлита / Предисл. М. Л. Рогачевского. – М.: ВТО, 1976. – 607 с.
7. В.Г. Сахновский. Письма из ссылки / Публ. и подготовка текста М. Н. Бубновой. Вступит. статья О. М. Фельдмана. Комментар. М. Н. Бубновой и О. М. Фельдмана // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века / ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2009. Вып. 4. – С.371-436.
8. Опыт театрального самоописания. Сахновский В.Г. Театр имени В.Ф. Комиссаржевской. К пятилетию его художественной работы. 1914–1919 / Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 4. М.: Индрик, 2009. С. 278–301.
9. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007. – 671 с.

Наджарян Ани Арцруновна

Аспирантка¹ Московской государственной академии хореографии, n.anulik-dance@mail.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ КОМПОЗИТОРА И БАЛЕТМЕЙСТЕРА В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ БАЛЕТА «ГАЯНЭ»²

Классическое искусство балета только кажется основанным на незыблемой традиции и не подверженным трансформациям. Каждый балет за длительное время своего существования, создания различных редакций в разных постановках, многократно меняется, обретает дополнительные

¹ Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Наджарян А.А. РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ БАЛЕТА А. ХАЧАТУРЯНА «ГАЯНЭ»// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 3 (39). – С. 73-78.

элементы хореографической лексики и включает в себя все новые и новые интерпретации хореографического и музыкального материала, создаваемые всеми хореографами, работающими над ним. Показательным в данном аспекте является балет Арама Хачатуряна «Гаянэ».

Технологически, балет – синтез результатов профессиональной художественно-творческой деятельности композитора, хореографа, сценаристов, художников, артистов и иных специалистов, участвующих в создании каждого мельчайшего элемента этого сложного произведения. Конечно же, художественное дарование и профессионализм хореографа и композитора в значительной мере определяют хореографическую лексику балета, в связи с чем деятельность именно хореографа оказывается определяющей сценическое «лицо» балета и успех постановки.

Работа над балетом А. Хачатуряна началась в 1939-м году, когда прославленный композитор получил от Ереванского театра оперы и балета имени А.А. Спендиарова предложение создать балет к декаде армянского искусства в Москве. Первая версия балета получила название «Счастье», была поставлена силами Ереванского театра и балета на сцене Большого театра СССР (хореограф-постановщик И. Арбатов (Якубян), и была представлена публике 24 декабря 1939 года. В балете затрагивались темы труда, обороны страны, патриотизма, актуальные для советской литературы и искусства 1930-х годов. Общественность и пресса дали положительную оценку музыке балета, отметив инициативу Хачатуряна в решении актуальной темы в музыкально - хореографическом искусстве. Вместе с тем отмечались и недостатки балета. В основном они касались либретто, которое страдало схематичностью сюжетных положений, аморфностью драматургии, слабой разработанностью характеров действующих лиц.

В 1940 году Ленинградский академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова предложил Хачатуряну создать новый балет, и в соответствии с пожеланиями А. Хачатуряна К.Н. Державин написал либретто «Гаянэ». Основанное на новой сюжетной линии, оно сохраняло и некоторые драматические положения, и основных действующих лиц балета «Счастье». Либретто «Гаянэ» отличалось более глубоким развитием сюжета, драматического конфликта и образов главных героев, чем предыдущая версия, и в соответствии с ним А. Хачатурян дописал третий акт, много новых музыкальных номеров, в том числе - Танец с саблями [4].

Новый балет был поставлен 3 декабря 1942 года силами труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова во время эвакуации, в Перми. Балетмейстером стала Н.А. Анисимова, которая затем дважды (1945, 1952) полностью перерабатывала сценическую редакцию балета. В 1943 году балет «Гаянэ» была удостоена Сталинской премии первой степени. В 1947 году в Ереванском театре оперы и балета имени А. Спендиаряна балетмейстером Заре Мурадяном была осуществлена постановка балета «Гаянэ» Н. Анисимовой (первая редакция), которая шла в репертуаре пятнадцать лет.

Н.А. Анисимова - ученица Вагановой, солистка Кировского балета и замечательная характерная танцовщица прекрасно чувствовала природу национальной хореографии и, став балетмейстером, убедительно воплощала её в своих композициях. «Напряжённая, мажорная музыка Арама Хачатуряна получила в спектакле достойный пластический эквивалент. Синхронность мышления композитора и балетмейстера, понимание особенностей национального темперамента и современного духа произведения предопределили слитность музыки и танца – как будто они возникли одновременно» [3].

Социально-политические и идеологические особенности времени постановок балета «Гаянэ» отразились и на сценографии и сюжете балета. К 1952-му году Н.А. Анисимовой было предложено добавить политической напряженности новой постановке, в связи с чем в сюжет было введено много дополнительных персонажей. Н.А. Анисимова столкнулась с неразрешимой проблемой необходимости обновить балет при добавлении насыщенной второстепенной линии классовой борьбы и шпионажа. Согласно мнениям позднейших критиков, это ей не удалось [1].

Позднее в других городах СССР и зарубежных театрах, были осуществлены многочисленные постановки балета «Гаянэ». А. Хачатурян при возможности всегда помогал каждому хореографу, дорабатывая партитуру и тесно взаимодействуя с постановщиками. Остановимся подробнее на трактовках армянских хореографов – М.С. Мартиросяна и В.Ш. Галстяна.

М.С. Мартиросян перерабатывая сценографию балета «Гаянэ», кардинально изменил сюжет, построив его вокруг народных эпосов и легенд. Так, его постановка на сцене Ереванского театра оперы и балета имени Спендиаряна включала совершенно новые хореографические выразительные

средства, обретя глубину и особенный драматизм, связанный с интерпретацией мрачных исторических событий из жизни армянского этноса. Все рецензенты, в первую очередь, отмечали тонкую музыкальность балетмейстера, сумевшего прочувствовать и по-новому интерпретировать хачатуряновский шедевр. Несмотря на удачный замысел и вполне благополучное его воплощение постановка М.С. Мартиросяна не задержалась надолго на сценах театров [2].

В.Ш. Галстян (нынешний главный балетмейстер Ереванского театра оперы и балета им. Спендиаряна) также принципиально изменил художественную лексику балета, заново выстроив ее вокруг психологически продуманных характеров героев, чьи действия определяются напряженным любовным треугольником, а не политикой. Его постановку признали одной из самых лиричных и поэтических, и автор музыки, присутствовавший на премьере, выразил свое одобрение постановщику. «Гаянэ» Галстяна живёт на сцене армянского театра более 40 лет (последнее возобновление состоялось в 2003г., к 100-летию Хачатуряна). В июле 2014-го года эта постановка была показана в Мариинском театре, вызвав восторженные отклики прессы и публики.

Как можно убедиться, балет «Гаянэ» – живая классика, которая не только развивается сама, но и ставит задачи развития новым и новым поколениям хореографов, сценаристов и исполнителей. Здесь перед нами – впечатляющий пример естественного роста художественной традиции, концентрирующейся вокруг выдающегося произведения хореографического и музыкального искусства.

Список литературы

1. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972.
2. Маркосян А. Страницы истории армянского балета. Ереван, 2010.
3. Ступников И. Нина Анисимова // Советский балет. 1984. № 4.
4. Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна. Л., 1974.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

1. Немецкий пианист, дирижёр, педагог и композитор Ганс Гвидо фон Бюлов говорил, что «библия музыканта начинается словами: “В начале был ритм”» (цит. по [4, с. 38]). Ритм в целом воздействует на всего человека, главным образом, формируя и воспитывая душу, дух и тело.

2. Ритмическая гимнастика зародилась во времена первобытных людей, они исполняли свои ритуальные танцы под пение и звуки барабана. Ритмичные движения являются родоначальниками пляски, а она в свою очередь стала одним из самых ранних проявлений культуры человека.

3. В 19 веке Ж. Демени, Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз разработали систему более современной ритмической гимнастики.

4. Жорж Демени [2] разработал гимнастику под музыку, специально для женщин, с различными предметами для развития гибкости, изящества, правильной постановки тела, развития координации.

5. Франсуа Дельсарт [1] вывел новую систему движений, которую стали называть «выразительной гимнастикой». Дельсарт учил своих учеников не просто выполнять движения, а вкладывать в него смысл, передавать свое настроение, свои эмоции.

6. Эмиль Жак-Далькроз [3] во время уроков сольфеджио большое внимание уделял развитию совершенного чувства ритма. Для этого он предлагал ученикам простукивать или прохлопывать ритмический рисунок; так была создана нотная система движений.

Для лучшего восприятия музыкального ритма Далькроз применял разные упражнения: ходьбу, бег, прыжки.

¹ Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

7. В 1913 году Далькроз посетил Россию и привез с собой целую группу своих учениц.

8. В результате этих демонстрационных уроков в 1919 году, при содействии А.В. Луначарского, в Москве был открыт Институт ритма, руководителем которого стала Н.Г. Александрова.

9. Ф. Дельсарта, Э. Жак-Далькроза и Ж. Демени с полным основанием можно считать основателями не только современных направлений в искусстве танца, но и гимнастики. В дальнейшем их методики подвергались изменениям и дополнениям.

Список литературы

1. Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). – Либрокон, 2012.
2. Демени Ж. Курс гимнастики. Л.: Время, 1929.
3. Жак-Далькроз Э. Ритм. – М.: Классика-XXI, 2001.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

Пашкова Татьяна Витальевна

Ассистент-стажер¹ Московской государственной академии хореографии, pashkova_tatiana@mail.ru

ОБРАЗ В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ: КОМПОНЕНТЫ И ДОСТОВЕРНОСТЬ²

Каждый этнос на протяжении веков под влиянием географических, исторических и социальных условий создавал свою оригинальную,

¹ Руководитель работы – Богуславская А.Г., профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Пашкова Т.В. ОБРАЗ В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ: КОМПОНЕНТЫ И ДОСТОВЕРНОСТЬ // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 16-27.

уникальную, специфическую танцевальную культуру, присущую только данному этносу и отличающуюся от танцевальной культуры других народов. Разнообразие танцев «родилось из характера народа, его жизни и образа занятий» [2, с. 91].

Известный преподаватель танцев Альберт Яковлевич Цорн (1816 – 1895), наблюдавший за развитием танцевального искусства на протяжении большей части XIX века, в своей книге «Грамматика танцевального искусства и хореографии», изданной на русском языке в 1890 году, писал: «...отнюдь не ошибаются те историки и философы, которые утверждают, что можно судить о характере и степени развития как отдельных личностей, так и целых народов по характеру и исполнению ими танцев» [10, с. 36]. Начиная с XIX века идеи и ценности этнической культуры, проявляющиеся в народном танце, переходят в сферу деятельности специалистов и возвращаются в массовое сознание в преобразованном виде, наполняясь новыми смыслами и значениями. Благодаря творчеству балетмейстеров и хореографов, обрабатывающих и обогащающих танцевальный фольклор и в яркой и выразительной форме переносящих его на сцену, народно-сценический танец становится произведением искусства.

Танцы разных народов отличаются друг от друга, но даже и у одного народа в разных регионах, областях, деревнях одни и те же танцы имеют свою специфику и свою манеру исполнения. Нюансы подобного рода могут заметить и понять жители *своей* области, *своего* района или специалисты-хореографы, изучающие областные особенности танцевальной культуры определенного региона. Это относится и к русским танцам, в которых хороводы, кадрили, пляски разных регионов России отличаются друг от друга; то же самое можно сказать и о кавказских республиках, где практически каждая область имеет свою «Лезгинку», или о танцах марийского народа, у которого танцы луговых или горных жителей имеют свои особенности. Безусловно, надо изучать и сохранять все областные отличия народных танцев, но представители одного народа в «чужой» хореографии прежде всего увидят то главное, те характерные черты, которые дадут возможность отличить «себя» от «других». Отбирая самые характерные, самые типичные движения, позы, манеру исполнения хореографы создают собирательный образ, в котором народ узнает себя и дает представление о себе другому народу.

Профессиональные хореографы, работающие в области народно-сценического танца, в своих постановках создают художественные образы

народов мира, которые делают зримым представление о носителях определенной этнической культуры.

Создать хореографический образ народа – это передать дух народа, отразить в танце лучшие и типичные черты национального характера, используя национальную танцевальную лексику, национальную музыку и национальный костюм. Важно показать народ добрым и красивым, так как «судить о народе мы должны по преимуществу, по тому лучшему, что он воплощал или даже только стремиться воплотить в жизнь, а не по худшему» [3, с. 274]. Идеализация представителей разных народов отвечает потребности увидеть лучшее в другом, внешне не похожем на тебя человеке.

Хореографический образ народа формируется и существует благодаря слиянию искусств (музыка, пластика, сценография), где каждый отдельный вид искусства вносит свою лепту в создание единого, цельного образа. «...Постановщику народных танцев надо быть танцором и живописцем, музыкантом и драматургом, этнографом, историком и специалистом по костюмам...», – писал И.А. Моисеев [5, с. 2]. Но самое главное в народно-сценическом танце – это проявление в танце национального характера, духа конкретного народа, передачу которого в танце можно достичь, только изучая историю и культуру народа в целом.

Таким образом, можно сказать, что хореографический образ народа включает в себя следующие компоненты:

- 1) музыку;
- 2) хореографический текст (танцевальные движения, жесты, позы, мимику), рисунок, композицию, сюжет;
- 3) костюм;
- 4) комплекс определенных качеств (типичных черт национального характера).

Рассмотрим эти компоненты.

Музыка. Любой танец зависит от музыки и следует за нею, поэтому, говоря о хореографическом образе, необходимо отметить, что он всегда строится на конкретном музыкальном материале, который определяет характер танцевального языка, композицию, жанр, эмоции, выражающие суть происходящего на сцене. «Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она душа танца», - отмечал балетмейстер и

педагог И.В. Смирнов [7, с. 112]. Многообразие ритмов и мелодий народной музыки является неисчерпаемым источником для постановщика народно-сценических танцев. Каждый народ по-своему воспринимает музыку, по-разному располагает и согласует движения с музыкой. В основе музыки одних народов – семи-звучная гамма (например, у европейских народов), у других пяти-звучная (например, у монгольского народа), музыке венгров свойственны синкопы, музыку болгар отличают сложные ритмы, разнообразные музыкальные размеры (5/8, 7/8, 9/8) и т.д. Выдающийся хореограф, реформатор и теоретик искусства танца Ж.Ж. Новерр писал: «... танцевальная музыка есть и должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает движение и действие танцовщика...» [6, с. 212-213]. Музыка неразрывно связана с танцем, она сливается с ним в единое органическое целое, придавая определенную окраску и рельефность каждому моменту в танце. Известный педагог Т.С. Ткаченко обращала внимание преподавателей народно-сценического танца на то, что «нужно развивать в учащих понимание музыки каждого народа» и считала, что «музыка – это основа, которая помогает исполнителю выявить характер движения и раскрывать содержание танца» [8, с. 679].

Хореографический текст. Как произведение хореографического искусства и как художественное целое танец имеет свой текст, который складывается из отдельных движений и поз (хореографической лексики) и из последовательности и взаимосвязи этих элементов (рисунок, композиция). Каждый народ в танцах создаёт свою лексику. «В европейских танцах солируют ноги, а верх только аккомпанирует, в восточных, наоборот, активно участвуют руки, корпус исполнителей. Каждый стиль – славянский, восточный, кавказский – имеют разные системы координации, традиции, ритмы. Танец как язык» [4, с. 177]. Для славянских танцев характерна свобода и непринужденность движений, плавная выразительность и благородная скупость жеста, грация, скрытая сила и удивительно богатое разнообразие фигур. Танцы кавказских народов отличают особая пластичность и органическое сочетание сложной техники ног с многообразными движениями рук и корпуса. «Сочинять хореографический текст следует в традициях танцевальной культуры того народа, о котором рассказывается в данном хореографическом произведении, *ибо танцевальный язык, танцевальный текст находятся в тесной зависимости от национального характера народа, его образа жизни, особенностей мышления*», – писал И.В. Смирнов [7, с. 134].

Выстраивая неразрывно связанный с хореографической лексикой и обусловленный содержанием танца рисунок, постановщик должен развивать его логично и, способствуя наиболее яркому выявлению лексики, использовать богатство музыкального и хореографического фольклора, его традиционных фигур, орнаментов, узоров. «При постановке народно-сценических танцев педагог может несколько усложнять техническую сторону танца, видоизменять его композицию, применительно к сценической площадке, но при этом сохранять народную музыку и строго следить за тем, чтобы танец не утратил присущий ему национальный колорит» [8, с. 679]. Композиция танца, являясь организующим компонентом, придает хореографическому произведению единство, цельность, смысловую направленность.

Но движение в танце не самоцель, а выразительное средство. «Присмотритесь к любому танцу, и вы увидите в нем не отдельные движения и их комбинации, а художественные образы и пластическое их развитие», - отмечает В.И. Уральская [9, с. 35]. Через пластические образы постановщик и его соавтор – исполнитель – показывают зрителю жизнь народа, поступки и отношения людей.

Костюм. Концертный костюм – неотъемлемая составляющая художественного образа. Народный костюм отражает национальность, эпоху, социальное и семейное положение, возрастные особенности, эстетические и этнические представления, эмоциональное состояние человека. Природно-географическая среда, социально-экономические отношения, внутриэтнические и межэтнические культурные контакты определяли развитие костюма, но у всех народов традиционному национальному костюму присущи стабильные функциональные и эстетические принципы, которые сложились в результате коллективного творчества многих поколений, что сделало традиционный национальный костюм символом художественной культуры своего народа и средством активизации этнического самосознания. Костюм в народно-сценическом танце способствует более яркому раскрытию танцевального образа путем гармоничного согласования всех предметов одежды, обуви, головного убора, прически и украшений, и, имея одну национальную первооснову, должен быть разным в танцах разного жанра (лирическом, героическом, сатирическом), а также отражать конкретные областные особенности.

Созданные по мотивам народной одежды костюмы для народно-сценических танцев, естественно, отличаются от фольклорных, так как они выполняются в соответствии с требованиями сцены и адаптированы к зрительскому восприятию, изготавливаются удобными для исполнителей, подчеркивая движения артистов и усиливая эмоциональность действия.

Комплекс черт национального характера. Каждому народу присущ комплекс определенных качеств, особенностей национального характера, которые проявляются в народных танцах и переносятся балетмейстерами и исполнителями на сцену. Своеобразие характера какого-либо народа в каждом конкретном случае определяется уникальным сочетанием наиболее типичных и доминирующих черт. «Национальные особенности – достоверный факт. Не существует только каких-то единственных в своём роде особенностей, свойственных только данному народу, только данной нации, только данной стране. Всё дело в некоторой их совокупности и кристаллически неповторимом строении этих национальных и общенациональных черт», - писал Д.С. Лихачёв [3, с. 144].

Итальянский танцовщик, хореограф и педагог Карло Блазис еще в XIX веке писал о национальных танцах и считал, что хореограф «должен понимать как род красоты, свойственный этим танцам, так равно и дух той страны или того государства, которому они исключительно принадлежат. В южных странах, где сердце всецело отдается своим ощущениям, а воображение своим порывам, там и танцы грациозны, сладострастны, живописны и поэтичны. Сдержанность, изящество, энергия и умеренная веселость в танцах народов северных, согласуется с характером этих народов» [1, с. 240].

Следует отметить, что народно-сценическая хореография использует большое разнообразие качеств, присущих определенным этносам и раскрывающих суть их национальных особенностей, а также характеризующих исполнение народных танцев. На практике, при постановке народно-сценических танцев выбор части этих качеств определяется в каждом конкретном случае в зависимости от специфики танцевального и музыкального материала, жанра и сюжета танца. Наиболее характерные качества, отражающиеся, например, в русских танцах – это лиричность исполнения, задушевность, скромность, поэтичность у девушек и открытость и широта души, удаль, ловкость у юношей. В польских танцах наиболее значимы такие черты, как изящество, гордость и грациозность у девушек и мужественность,

галантность, порывистость у юношей; в татарских танцах девушек будет отличать застенчивость, скрытое кокетство, лукавство, а юношей – активность, задор, напористость.

Исполнителей народно-сценических танцев нужно учить умению перевоплощаться в национальный стиль другого народа. «Танец как язык. Если вы хотите быть понятым во Франции, надо выучить французский», – считал И.А. Моисеев [4, с. 177]. Только в этом случае танцы, исполняемые в той стране, откуда они родом, будут восприниматься зрителями как подлинно народные, а танцовщиков будут принимать за своих соотечественников, что не раз происходило с артистами Государственного академического ансамбля народного танца имени И.А. Моисеева и уникальным мастером Махмудом Эсамбаевым, который считал, что высшее признание для него как артиста, – это признание людьми, населяющими разные страны, его танцев своими. М. Эсамбаев говорил: «...если человек говорит на иностранном языке, в его речи обнаруживается акцент. В танцах такого акцента допустить нельзя. Пусть высказывание на иностранном танцевальном наречии будет лаконичным, но произносить его следует чисто, интонационно верно, искренне» [11, с. 2].

Итак, чтобы представить зрителю наиболее полный и зримый образ народа в народно-сценическом танце, необходимо гармоничное единство всех компонентов (музыки, хореографического текста, костюма, передачи национального характера) и их достоверность. В своих постановках хореограф не имеет права исказить образ народа и несет ответственность за точность отображения красоты и эстетики народа, к традициям и фольклору которого он обращается. «Иногда образ танца, образ народа, действующего в нем, создается балетмейстером из, казалось бы, малозаметных черточек, манеры исполнения, движений, обряда, увиденных в первоисточнике – народном танце. <...> Балетмейстер должен отобрать главное, что характеризует образ народа, отражает лучшие черты его характера, является для него типичным, и отбросить все наносное, что искажает этот образ и что является чуждым ему», – отмечал балетмейстер и педагог И.В. Смирнов [7, с. 154-155]. Это высказывание можно отнести ко всем компонентам образа.

К сожалению, в некоторых концертных программах и спектаклях различных профессиональных и любительских коллективов встречаются явные искажения народных танцев. При постановке народно-сценических танцев хореографы нередко используют мелодии или лексику, не свойственные

танцевальной культуре определённого народа, либо костюмы, выполненные в стиле варьете или относящиеся к совершенно другой эпохе. Естественно, это искажает «портрет» народа и даёт ложное представление о нём.

В нашем современном многонациональном мире формирование образа наций и потребность в собирательном образе «инога» в настоящее время становится актуальной задачей. «Глубокое проникновение в культуры прошлого и культуры других народов сближает времена и страны. Единство мира становится всё более и более ощутимым. Расстояния между культурами сокращаются, и всё меньше остаётся места для национальной вражды и тупого шовинизма», - отмечал Д.С. Лихачев [3, с. 259].

Хореографические образы народов, созданные в народно-сценических танцах, формируют положительный стереотип народа, помогают стирать границы, несут идеалы добра и мира, что ведёт к пониманию и добрососедским отношениям между странами и консолидации каждого общества. Понимание различий и признание права на них определяется гуманистическим восприятием мира, воспитанием в человеке чувства терпимости к другому, и тогда жесткая альтернатива «мы» и «они» может смениться на благожелательное взаимодействие «мы» и «вы».

Список литературы

1. Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008.
2. Гоголь Н.В. Собр.соч. – М., 1952. – Т.4.
3. Лихачев Д.С. Заметки о русском// Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. – М.: Российский Фонд Культуры, 2006.
4. Моисеев И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 1996.
5. Моисеев И.А. //«Московская правда», 1986, 21 января.
6. Новерр Ж.Ж. Письма о танце / Пер. с фр. Под ред. А.А.Гвоздева. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007.
7. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1986.
8. Ткаченко Т.С. Народный танец. – М.: Искусство, 1954.

9. Уральская В.И., Соколовский Ю.Е. Народная хореография. – М.: Искусство, 1972.
10. Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011.
11. Эсамбаев М. В прямой сопричастности// Советский балет. – 1983. – № 2.

Петрова Марина Игоревна

Аспирантка¹ Московской государственной академии хореографии,
maris1989@rambler.ru

СОЦИАЛИЗАЦИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ)²

Понятие процесса социализации является достаточно спорным, многогранным и сложным по своим содержательным характеристикам. Это процесс становления личности, реализации человеческого в индивиде; процесс формирования умений, социальных установок, соответствующих социальным ролям; процесс усвоения человеком образцов поведения, психологических механизмов, социальных норм и ценностей, необходимых для эффективного функционирования индивида в обществе [2].

Результат процесса социализации молодежи зависит от способности социальных сообществ, социальных институтов создавать соответствующие условия для интеллектуального и духовного развития, удовлетворения насущных потребностей. В обществе первостепенное значение приобретает взаимодействие состояния молодого человека с социальными институтами,

¹ Научный руководитель – Бутов А.Ю., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор педагогических наук.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Петрова М.И. СОЦИАЛИЗАЦИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ)// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 79-85.

которые выполняют функции социализации, интеграции, инновации. Важным институтом формирования у индивида инновационности является образование, в частности высшие учебные заведения культуры искусств [3].

На основе теоретико-методологического анализа исследуемой проблемы социализацию студента высшего учебного заведения культуры искусств обозначим как двусторонний взаимообусловленный процесс взаимодействия студента и социальной среды учебного заведения, результатом которого является сформированная социальная компетентность студента [6].

Особую актуальность в современных условиях приобретают вопросы социализации студентов хореографических специальностей (артистов балета). Это связано с тем, что в структуре личности будущего специалиста этого профиля должны найти место важные новообразования (культурно-гуманистическая направленность личности, готовность к профессиональной деятельности, художественно-эстетическая компетентность и т.п.), которые не могут быть сформированы только в рамках учебного процесса. Профессиональное становление студентов хореографических специальностей происходит также и во внеучебной деятельности, осуществляемой с учетом социального контекста и доминирующей по сравнению с другими видами деятельности при организации процесса социализации [6].

Одним из факторов гуманизации воспитания является эффективная организация процесса социализации будущих артистов балета, который должен обеспечить усвоение социальных норм, соответствующих демократическому обществу, и овладение необходимыми способами социального ориентирования.

Процесс социализации вообще и студенческой молодежи Московской государственной академии хореографии (МГАХ), в частности, проходит несколько стадий, признаком для выделения которых есть цель, содержание и результаты учебно-воспитательной деятельности. Стадии соответствуют требованиям специальности (артист балета), которой овладевает студент, а также традициям вуза, господствующим в микросоциуме социальным нормам. Возрастная периодизация в таком случае играет второстепенную роль.

В ходе исследования были выделены следующие стадии социализации студенческой молодежи МГАХ:

- 1) адаптационная стадия (охватывает первый и частично второй курсы) – направлена на овладение способами учебно-профессиональной деятельности, ее основным содержанием является адаптация индивида к новым условиям;

2) ценностно-деятельностная, или диспозиционная стадия (охватывает частично второй, третий и четвертый курсы) – обеспечивает решение противоречия между ценностными ориентациями на цели жизнедеятельности и средствами их достижения, детерминированными социальными условиями жизни индивида;

3) профессиональная стадия (охватывает выпускной курс) – способствует завершению профессионально-личностного становления студентов, превращению их в активных субъектов процесса социализации.

Социализация студенческой молодежи происходит как в контексте учебно-воспитательного процесса вуза, так и во внеучебной деятельности.

Центральное место во внеучебной деятельности студентов МГАХ занимает содержательный компонент. Так, ведущим и системообразующим направлением внеучебной деятельности студентов хореографических специальностей (артистов балета) является художественно-эстетическая деятельность, благодаря которой процесс социализации направляется на решение задач профессиональной подготовки. Это обстоятельство превращает искусство, пронизывающее как учебную, так и внеучебную работу, в фактор социализации будущих специалистов этого профиля.

Использование искусства как фактора социализации обуславливает специфику внеучебной деятельности студентов Московской государственной академии хореографии, которая проявляется в том, что:

- в результате творческого характера является прямым продолжением учебного процесса;

- предусматривает инициативность, самостоятельность студентов и не всегда может контролироваться и направляться внешним педагогическим влиянием;

- отличается проективностью и создает условия для самореализации личности студента;

- носит комплексный характер благодаря закономерному взаимодействию видов искусства;

- эффективно влияет на эмоциональную и ценностную сферы;

- характеризуется динамичностью, формирует готовность воспринимать новое, вносить посильный вклад в развитие национального и мирового искусства;

– обеспечивает интериоризацию внешних норм и ценностей национальной и мировой культуры во внутренние потребности, мотивы и принципы личности.

Значение вузов культуры искусств как фактора социализации студентов хореографических специальностей заключается в следующем:

1) формирование личности невозможно без «общения» индивида с культурой, которое происходит в конкретной социальной среде, и поэтому процесс усвоения культуры является важным и необходимым моментом социализации;

2) искусство как составная часть культуры является эффективной формой моделирования социального поведения человека, имеет субъектно-объектный, деятельностный характер и выступает движущей, побудительной силой процесса социализации студентов хореографических специальностей;

3) многообразие социализирующей функции искусства обусловлено закономерным взаимодействием различных его видов, что значительно повышает эффективность процесса социализации;

4) социализационный потенциал искусства проявляется в том, что оно является формой «общения», взаимодействия и взаимообогащения личностного и социального опыта;

5) творческая деятельность в области искусства способствует обогащению ассоциационного опыта личности, формированию ассоциативного среды, культивирует личностное начало и корректирует социальное поведение студента;

6) искусство влияет на эстетически-ценностную сферу и формирует положительную коммуникативную ориентацию личности, которая обеспечивает взаимопонимание и согласованность поведения, поступков;

7) социализационные возможности искусства повысятся, если содержание внеучебной деятельности студентов хореографических специальностей будет ориентироваться как на классические, так и на новые художественные направления.

Список литературы

1. Акунина Ю.А. Социально-культурная превенция протестных настроений среди молодежи в условиях современного российского общества // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 3. – С. 77- 81.

2. Асмолов А.Г. Психология личности: принципы общепсихологического анализа. – М.: Педагогика, 2012. – 147 с.
3. Бибрих Р.Р. Мотивационные аспекты адаптации студентов к учебному процессу в вузе// Психолого-педагогические аспекты адаптации студентов к учебному процессу в вузе: сб. науч. тр. – Кишинев: Изд-во Кишинев. гос. ун-та, 1990. – С. 17-27.
4. Василенко О.В. Социализация студенческой молодежи в образовательном процессе (социально-философский аспект исследования): дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Чебоксары, 2003. – 152 с.
5. Дмитриева О.В. Социализация личности студента в образовательном пространстве вуза: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Оренбург, 2004. – 173 с.
6. Кузнецова Т.В. Гуманитарная миссия образования в сфере культуры и искусств: навстречу VI международному симпозиуму «ВУЗы культуры и искусств в международном образовательном пространстве: традиции славянского мира и современные межкультурные взаимодействия»// Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 2. – С. 6-10.
7. Мацукевич О.Ю. Театральная анимация как направление социально-культурной анимации личности // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 2. – С.76-80.
8. Степанова С.Г. Стратегическое направление в подготовке специалистов культуры искусств: АРТ-терапия// Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – №3. – С.154-158.

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ: ОПЫТ АНАЛИЗА
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ НА ПРИМЕРЕ 1-Й ЧАСТИ БАЛЕТА
«СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ» УВЕ ШОЛЬЦА²**

Мировая премьера балета «Седьмая симфония» Уве Шольца³ на музыку одноименного сочинения Бетховена состоялась 26 апреля 1991 года на сцене Штутгартской оперы. Этот спектакль во многом отражает основные эстетические, лексические свойства творчества хореографа. Хореография в представлении Шольца – искусство невербальное, сверхсловесное но, при этом, безусловно, не бессодержательное. Главным источником пластического содержания его работ – и это подтверждается Седьмой симфонией – является нерасторжимое единство музыки, пластики и сценографии. Не секрет, что даже крупнейшим балетмейстерам весьма редко удастся реализовать совершенный паритет *видимого и слышимого* на театральной сцене. Сложная пластическая

¹ Научный руководитель – Абдоков Ю.Б., профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, кандидат искусствоведения, доцент.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Радев К.А. ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СИМФОНИЗМ: ОПЫТ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ НА ПРИМЕРЕ 1-Й ЧАСТИ БАЛЕТА «СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ» УВЕ ШОЛЬЦА // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 28-37.

³ Уве Шольц – крупнейший хореограф XX столетия – родился в немецком Югенхайме. Начал обучаться балету в четырехлетнем возрасте в Дармштадтском театре. В 1973 году поступил в Балетную школу Вюртембергского государственного театра в Штутгарте. В 1976 г., во время учебы, поставил свой первый балет – «Серенада 5 плюс 1» на музыку Моцарта. В 1979 году окончил Академию имени Джона Кранко в Штутгарте и в том же году (по приглашению Марсии Хайде) поступил в балетную труппу Штутгартского театра в качестве танцовщика и хореографа одновременно. Помимо сочинения балетов У. Шольц участвовал в создании оперных, драматических и телевизионных спектаклей в качестве ассистента режиссера-постановщика. Работал во многих известных театрах, включая Ла Скала, Балет Монте Карло (где впервые сотрудничал с Карлом Лагерфельдом), Балет Национальной оперы в Вене. В 1985 году занял пост руководителя балетной труппы Цюрихской Оперы. В 1991 году, вскоре после падения Берлинской стены, был назначен руководителем Лейпцигского балета. Шольц поставил более 100 балетов. За достижения в хореографии удостоен высших государственных, профессиональных и международных премий. Профессор Шольц являлся почетным членом Общества Джона Кранко, а также одним из основателей Свободной Академии искусств в Лейпциге.

символика хореографии Шольца не замкнута «на себе». Она призвана озвучивать не только и не столько литературно-драматический сюжет, сколько непосредственно лексическую суть, образную атмосферу избранного музыкального материала. Сценография здесь не становится сферой исключительно «прилагательной», она не сопровождает или иллюстрирует, а самым непосредственным образом материализует музыкально-пластическую атмосферу действия.

Явным достоинством хореопластики Шольца является очевидный резонанс архитектурной и темброво-акустической геометрии музыкальной партитуры, в которой выражены основные свойства бетховенского стиля. В *пластической геометрии* Шольца отражены тончайшие нюансы бетховенской партитуры – от сложения композиции до тембровой драматургии. Фигура треугольника в экспозиции спектакля (с вершиной, направленной в зрительный зал), сформированная из исполнителей, зримо передает динамику и развитие музыки, а также определяет четкий архитектурный образ всего балета, где все отдельные (замкнутые) части слагаются из трех внутренних эпизодов.

Симфоническая агогика Бетховена весьма подробно расшифрована хореографом. Выбросами рук балерин переданы важные акцентные точки оркестровой ткани. Оркестровому *diminuendo* соответствуют широкие движения «открытых» рук балерин, проходящих через положение второй позиции: линии рук как бы прерываются и застывают. Амплитуда пластического «уменьшения звучности» у Шольца многомерна. Явственно выражен спад интенсивности «пластического звучания» в тот момент, когда партнер опускает балерину из парящего положения на колени.

Хореограф очень тонко подмечает неуклонное развитие музыки: вступление струнных подчеркивается движениями рук танцовщиков, которые поднимаются лишь до уровня второй позиции. Здесь нет ни малейшего диссонанса между пластическим движением и звуком. С ростом динамики в оркестре, сценический треугольник не просто распадается, но трансформируется в динамичное движение групп (в диагональ). Точка золотого сечения этого эпизода не статична, как это часто случается. У Шольца парящая балерина и поддерживающий ее партнер не просто пересекают сцену, а разделяют композиционное пространство на «до» и «после». Интенсивность туттийного сценического движения сменяется на сольно-ансамблевую камерность. Речь идет о гармоничном переходе, а не об обыденном

контрастном противопоставлении. Это один из выдающихся примеров *пластического модулирования*, который сродни тональному и тембровому модулированию в музыке: от насыщенной хореопластики к линейно-прозрачному дуэту.

Тихо и затаенно звучит главная тема с ее упругим пружинистым ритмом; тембры флейты и гобоя придают ей черты пасторальности. Современники упрекали Бетховена за якобы простонародный характер подобной музыки. Композиторы следующих поколений, напротив, восторженно оценивали своеобразный «народно-сценический» колорит «пасторально-этнографических» сцен у Бетховена. Вагнер видел в образах этой музыки колоритные сцены «крестьянской свадьбы», Чайковский — живописание сельского пейзажа. Самое точное определение дал, на наш взгляд, А.Н. Серов, уподобивший первую часть симфонии «героической идиллии» [2, с. 579]. В этом определении отражается сложная смысло-образная поэтика музыки Бетховена. Сочетание героики и пасторальности – это, казалось бы, смысло-образный оксюморон. Но контрастность внутренних образных элементов позволяет Бетховену создать палитру не просто драматически насыщенную, но и живописно многогранную. Антиномичность образного сложения музыкальной партитуры воспринимается Шольцем, как ее основной эстетический код. Хореопластика не просто следует за музыкой по принципу формального ассоциативно-эмоционального соответствия, а детально воспроизводит, расшифровывает ее.

У солирующего дуэта все движения фиксируются в одной сценической точке. Это не статичность в прямом смысле, а своеобразная пространственная устойчивость, позволяющая оценить «статуарные» достоинства, трехмерную объемность, интонационный рельеф хореографических линий. Обводки и вращения работают здесь исключительно на создание легкого, как бы невесомого пластического образа. Дуэт смещается с этой «статуарной позиции» только тогда, когда в полифоническую ткань хореографического рисунка вплетаются линии второй и третьей пары солистов. Происходит не банальное увеличение состава исполнителей, а объемный рост внутри сценического континуума. Это пространственное крещендирование сродни зеркальному расслоению, пространственному умножению основного дуэта, что весьма точно передает пространственно-перспективный рост оркестровой ткани. Шольц избегает «замкнутых на себе» движений. Все они по природе риторичны, в

музыкально-пластическом отношении – сродни антифонам, а в драматическом – ярко диалогичны. Пластике основного дуэта отдана тема духовых инструментов, струнные же «звучат» в хореорисунке остальных пар.

Подъем балерины в первый *arabesque* – кульминационная точка хореопартитуры первой части. Этому предшествует пластическое крещендо на сцене, которое иначе, как пространственным, не назовешь. Символика положения в первом *arabesque* – своеобразная классическая эмблема всего балета Шольца. Эта комбинация воспринимается здесь не только, как выражение некоего совершенного классического догмата, но и, как яркий движенческий лейтмотив. В агогической палитре Шольца это положение приобретает важнейший архитектурный подтекст: акцентные точки фиксируют завершенность отдельных, непрестанно развивающихся линий. Шольц великолепно чувствует онтологический смысл бетховенского архитектурного мышления, одно из важнейших свойств которого проявляется в обязательности *движения к некой генеральной цели*, высшей точке музыкального развертывания.

Состав исполнителей делится на три группы. Первая – три пары на переднем плане – характеризуется адажийной пластикой. Рисунок солирующей пары дан как бы «в наложении» на остальной состав. Это очень точно отражает структурное положение медных инструментов в оркестре, не сливающихся со струнными, а звучащих в осязательном наложении на струнный остов оркестра. Медленное *développé в сторону* у балерин завершается динамичным вращением в руках партнера с переходом в *port de bras*. Музыкальная фактура расшифровывается здесь почти буквально и при этом не возникает ощущения навязчивости в подробнейшей визуализации всех элементов музыкального языка. Вторая группа – это линейное рассредоточение исполнителей на сцене, зримо соответствующее звучанию струнных. Вряд ли можно найти более точное хореографическое решение данного музыкального эпизода. Полифонический хореографический *канон* отражает волнообразный принцип развертывания музыки с его подчеркнутыми спадами и ростом напряжения. Третья и последняя группа акцентирует фоновые штрихи оркестровой партитуры и, если так можно сказать – агогику скрытого перспективного плана в музыке. Зритель видит на фоне заднего плана (по центру) только силуэты прыгающих в *pas de chat* балерин. Здесь с особой силой сочетаются музыкальная, пластическая, световая и сценографическая линии развития. Если

бы вся сцена была освещена равномерно, внимание зрителя рассеивалось бы между многочисленными планами сцены и эффект циклограммы с контровым светом, позволяющий видеть только силуэты исполнителей, был бы потерян. Был бы сведен на нет и фоновый эффект третьей группы, что без сомнения снизило бы уровень пластического отражения силы и мощи бетховенской музыкальной акцентуации. Оркестровый спад напряжения зримо сопровождается пластическим *diminuendo*. Пластика трех дуэтов становится менее амплитудной. После виртуозных и тончайших поэтических переходов и поддержек в «исходной» для первого дуэта «статуарной» точке сцены остается одна солистка. Следующая далее небольшая вариация солистки – апология линейной красоты. Стравинский упрекал Бетховена в том, что тот писал не мелодии, а темы. В этом гротескном, но весьма проницательном замечании есть особый смысл. Точнее было бы сказать, что любой мелодический материал Бетховен превращал в тематический. Идея разработочности превалирует у композитора над идеей экспонирования. Шольц это прекрасно понимает и следует в своей мелодико-тематической разработке хореографического материала за музыкой. Только этим можно объяснить виртуозные трансформации сольных эпизодов в дуэты. Это именно трансформации или своеобразные пластические модуляции, а не контрастные, «сюитно-дивертисментные» сочленения отдельных эпизодов. Зримым элементом хореографической рифмовки становится, как уже говорилось, использование геометрической проекции треугольника в пластическом построении всего состава исполнителей.

Очередной эпизод весьма насыщен полифонически: хореорисунок тугтийного состава дается в канон с рисунком сольного дуэта. Шольц великолепно владеет принципами пластической полифонии. Очень органично хореограф сближает самостоятельные, прежде рассредоточенные линии и, наконец, «гомофонно» смешивает их. Череда *grand fouetté* балерин с партнерами (в разные положения *arabesque*) и вращения делают хореопластическую ткань осязательно экзальтированной. Готовится еще одна ярчайшая модуляция, когда музыкально-пластическая жизнь на сцене как бы замирает. Скольжение балерин по сцене, тугтийное заполнение сцены всеми исполнителями предвосхищает еще одну образно-пластическую метаморфозу. В пластическом развитии сознательно создается впечатление ложного финала – это как бы смещенная к репризе «точка золотого сечения» в образно-

драматическом и архитектурном развитии хореографии всей первой части.

Реприза первой части балета Шольца по-бетховенски динамична. Здесь не столько повторяется, сколько возрождается эпизод с женским соло и мужской группой из пяти исполнителей. Вполне узнаваемы три дуэта из экспозиции балета. И вновь – череда изощренных вращений, прыжков, переходов и поддержек. Состав исполнителей постоянно меняется, модулирует, микшируется: дуэт, дуэт + трио, все исполнители, соло и т.д. В ходе непрерывной смены состава исполнителей, после туттийного женского эпизода, на сцене остаются две балерины (пластический резонанс духовых) и три танцовщика (отражение струнных). Излюбленный Шольцем хореографический полифонический канон помогает раскрыть пластическую сущность «волнообразной» бетховенской ткани. Хореограф весьма эффектно использует *jeté en tournant* у танцовщиков, придавая и без того очень динамичной первой части особую экспрессию. Движенческий круг, как бы спрессовывает время, а точнее, делает сценический хронос максимально стремительным. Реприза динамизируется большим, чем в предыдущих разделах использованием пластических вертикалей.

Шольц умеет трансформировать простые шаги артистов по сцене в выразительнейший тип пластического движения. Это особенно очевидно в завершении первой части. Обычный шаг зримо теряет бытовые, «прозаические» черты и превращается в единственно возможный *образ движения*.

Архитектоническое чувство и мастерство Шольца в высшей степени совершенно. Он, как и композитор, преодолевает реальный хронос композиции. Для зрительского восприятия времени как будто бы не существует. Воспринимающее сознание не дифференцирует язык балетмейстера, не «разлагает» его на сегменты. Хореографу удается создать гармоническое единство не только на сцене, но и в зрительном зале. Образы, мысли, идеи Шольца нельзя назвать сугубо театральными. Они рождаются из гармонического и глубокого мировосприятия художника, считающего, что танец может и должен быть выражением постижения метафизического смысла жизни.

Список литературы

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая

интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009.

2. Серов А. Н. Избранные статьи. Том первый/ Под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г.Н. Хубова. — М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950.

Тришина Надежда Владиславовна

Аспирантка¹ Российского университета театрального искусства – ГИТИС, bazumka@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК СЕМЬИ Л.Н. ТОЛСТОГО

Исследователями не раз отмечалось, что в произведениях Льва Николаевича Толстого театр – это «начало всякой порчи, заблуждения и гибели человека»². Наташа Ростова, опьяненная воздухом театра, теряет ориентиры добра и зла. Театр становится местом, где «окончательно свершается трагедия Анны Карениной»³. Оскорбление, нанесенное Анне в театре, окончательно разъединяет её с окружающим миром. Подобные примеры можно найти во многих произведениях Льва Николаевича Толстого. Более того, в статьях «Что такое искусство?» (1898) и «О Шекспире и о драме» (1906) писатель кажется ниспровергателем современного ему театра. Это при том, что Толстой подарил театру три крупные пьесы.

Отношения Льва Николаевича со многими явлениями жизни были более чем противоречивыми. В том числе и с театром. Ведь в своем доме в Ясной Поляне в молодости он не раз устраивал домашние спектакли. Кроме того, в открытой им яснополянской школе Толстой часто использовал методы театрализации внутри учебного процесса.

В школе особое внимание Толстой уделял развитию творческих способностей ребёнка. Обучение в ней походило на сказку: дети пели хором

¹ Научный руководитель – Пивоварова Н.С., кандидат искусствоведения, профессор.

² Ульянов Н. «Приём» и философия // Юность, 2000, № 9. С. 5.

³ Вишневская И. Зачем герои Толстого ездят в театр? // Литературная Россия, 1978, 18 августа.

под игру рояля, вечером играли в кабинете у Толстого в шашки или другие игры, рассматривали рисунки, занимались гимнастикой, ходили с Львом Николаевичем на охоту, на качели, купались в пруду, зимой – катались на санях и на коньках, играли в снежки. «Нужно их поощрить – устраивается театр, совершенно простой и оригинальный (...) На акт раздаются шапки и кушаки, несказанно радующие мальчиков»¹, - пишет учитель тульской гимназии Е.П. Марков.

Экспериментально Лев Николаевич подходил и к самому методу подачи материала. Чтобы заинтересовать детей предметом, на уроках Толстой ставил с ними сценки на исторические темы. Так, например, когда речь шла о войне 1812 года, одни дети наряжались русскими солдатами, а другие – французами. Ролевая игра помогала ученикам понять исторический персонаж, заинтересоваться его судьбой, и за жизнью одного человека ребенку начинала открываться бурлящая жизнь всего мира. На Рождество и на Новый год в школе устраивались театрализованные представления. Пляски, ряженые – во всем этом участвовали ученики яснополянской школы. Особенным праздником была масленица: в этот день ставился ученический спектакль.

Все эти традиции отражены в интерактивных занятиях для школьников, которые проводятся сегодня в музее-заповеднике «Ясная Поляна». Более того – быт семейства Толстых также находит своё отражение в этих мероприятиях.

Театрализация праздников была частью уклада Толстых. Маскарады, костюмированные балы на протяжении многих лет устраивались Толстыми в дни Святков. Сам Лев Николаевич в молодости принимал участие в маскарадах. Так, в письме к сестре Т.А. Берс С.А. Толстая пишет: «Лёва и я устроили трон. На большом столе поставили два кресла с золотыми двуглавыми орлами, всё – и стены, и столы, и ступеньки на столе обтянули зелёным сукном, сверху сделали вроде крыши из белого одеяла с красными цветами, положили короны и ордена, поставили цветы, лавровые и померанцевые деревья – просто великолепно»².

Всех участников маскарада 1871 года сильно повеселила и удивила компания ряженых – вожака с козой и медведями. Вожак в лаптях был друг семьи Д.А. Дьяков, Медведями – К.А. Иславин и Н.В. Толстой, племянник

¹ Марков Е. Теория и практика яснополянской школы // Русский вестник, 1862, №5. С. 178.

² Сухотина-Толстая Т. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1976. 541 с., 9 л. ил. С. 37.

писателя. А козой был наряжен сам Лев Николаевич, который, согласно воспоминаниям, прыгал, словно молоденький мальчик.

Толстой не раз наряжался на маскарад, искренне веселясь сам и доставляя большое удовольствие близким. И.Л. Толстой, сын писателя, пишет о том, как однажды в дом пришли ряженые из деревни с гармошкой. Лев Николаевич сам «нарядился поводомьрем и водил по зале медведя,- Николая-повара, одетого в вывернутую наизнанку енотовую шубу»¹. Толстой, как настоящий поводьрь со своим ручным медведем, давал ему задания: поплясать, показать, как бабы горох с огорода воруют, как старый дед с печки падает, как деревенские девки румянятся. И медведь плясал и ползал за горохом.

Когда дети Толстых подросли, для них на Рождество непременно устраивалась ёлка. Часто на такую ёлку приглашались дети дворовых и крестьян. Особая примета толстовской ёлки – куколки-скелетцы, которые вместе со сладостями дарились дворовым и крестьянским детям.

Одну из рождественских традиций, позже прижившуюся в семье Толстых, предложила гувернантка Ханна – плум-пуддинг, который за обедом вспыхивал от налитого на него и зажженного рома.

На Рождество Лев Николаевич всегда участвовал в детских играх в жмурки, в «коршуны», бегал и веселился всей душой вместе с детьми.

Так вспоминает Татьяна Львовна Толстая праздник «жаворонков» – день весеннего равноденствия: «Этого разукрашенного жаворонка я возила на верёвочке за собой на прогулке. Помню, как жаворонок тащился по таявшему от весеннего солнца снегу и как он от этого размокал. (...) Она (игрушка-жаворонок – *Н.Т.*) пахла мокрым снегом и конским навозом, но тем не менее казалась мне очень вкусной»².

Многие традиции Толстых подросшие дети Льва Николаевича перенесли в свои семьи.

Участники интерактивных занятий на территории музея-заповедника «Ясная Поляна» имеют возможность поучаствовать и в маскараде, и в колядках, и в изготовлении кукол.

Участники экскурсии не только пьют чай в подлинной атмосфере русской крестьянской избы, находящейся в деревне Ясная Поляна, не просто занимаются в яснополянской школе по «Азбуке» Л.Н. Толстого, но и изучают

¹Толстой И. Мои воспоминания. М.: Художественная литература, 1969. 455 с., 7 л.ил. С. 69.

²Сухотина-Толстая Т. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1976. 541 с., 9 л. ил. С. 79.

поэтапное строительство усадьбы (на примере деревянного макета из 24 предметов). Особое внимание педагогическим отделом уделяется праздникам. Рождество, Масленица, Пасха, осенний праздник «Рябинкины именины» проводятся по «сценариям» тех лет, когда здесь жил писатель, и не только помогают в игровой форме окунуться в атмосферу семейства Толстых, знакомят школьников с народными традициями, но и заставляют задуматься: а так ли не любил Л.Н. Толстой театр и театрализованные представления?

Список литературы

1. Вишневская И. Зачем герои Толстого ездят в театр? // Литературная Россия, 1978, 18 августа.
2. Марков Е. Теория и практика яснополянской школы // Русский вестник, 1862, № 5. С. 178.
3. Сухотина-Толстая Т. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1976. 541 с., 9 л. ил.
4. Толстой И. Мои воспоминания. М.: Художественная литература, 1969. 455 с., 7 л. ил.
5. Ульянов Н. «Приём» и философия // Юность, 2000, № 9. С. 2-8.

Фомичева Екатерина Геннадиевна

Аспирантка¹ Московской государственной академии хореографии,
elka2472@yandex.ru

ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМОРАЗВИТИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА

Что такое успешный педагог или педагог-мастер? Для ответа на этот вопрос, как правило, мало знания педагогической науки и наличия практического опыта. Часто теоретическая подготовка студента в институте не свидетельствует о его реальной практической готовности к педагогической деятельности (работе), впрочем, как и длительный стаж педагога

¹ Научный руководитель – Белова Е.П., профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

(преподавателя) не всегда обеспечивает ему необходимые психологические качества (навыки). Сибирский учитель-практик Константин Ельницкий (1846-1917), автор свыше 30 учебных пособий по педагогике, говорил: «Есть важная польза изучения педагогики, на которую, как кажется, мало указывали в нашей литературе. Изучение педагогики приучает к самонаблюдению, к пониманию душевных явлений. ...Положим, что курс педагогики и не дает новых знаний психологических, но он хоть несколько разовьет привычку обращаться к внутреннему, духовному миру» [3, с. 8]. Одними из важнейших инструментов, которыми необходимо овладеть будущим педагогам – самоанализ и анализ педагогической деятельности, что впоследствии станет основой их личностно-профессионального саморазвития.

Сергеев И.С. в своей работе «Основы педагогической деятельности» различает две модели педагогического труда: «модель адаптивного поведения в педагогическом процессе» и «модель личностно-профессионального развития педагога» [3]. В первом случае педагогическая деятельность сводится к педагогической имитации, где на первый план ставится не личность педагога, а его функциональные обязанности. Метод решения проблем – апробированные алгоритмы выхода из возникающих (существующих) педагогических ситуаций, превращающихся в шаблоны и стереотипы. Как правило, профессиональный рост в модели адаптивного поведения педагога сводится к приспособлению своих индивидуальных способностей к требованиям педагогической среды и реализуется за счет достижений прошлого, использования штампов и утверждения собственного опыта, как единственно правильного и универсального способа действия.

Другая модель педагогического процесса подразумевает выход преподавателя за пределы общей педагогической деятельности и желания увидеть и проанализировать свой труд в целом. Педагог в таком случае становится автором своей деятельности, и, как следствие, имеет возможность как выбирать, так и нести полную ответственность за свой осознанный выбор. Педагогический рост в такой модели можно свести к нескольким этапам.

На предварительном этапе сфера педагогического взаимодействия сводится к взаимодействию «я» педагога с самим собой. Основная деятельность – самопознание. Закладываются основы такого профессионального качества педагога, как рефлексия. На этом этапе педагог делает выбор между

адаптивным и рефлексивным способом познания своей профессиональной деятельности.

На следующем этапе педагогического роста в «модели личностно-профессионального развития педагога» сфера педагогического взаимодействия определяется взаимодействием педагога и учащегося. Основная деятельность совершенствования педагога – педагогическое общение. Формируется очень важное качество – эмпатия. На этом этапе педагог делает выбор – оставаться в мире так называемых мифов, или «профессиональных атавизмов», или начать выработать свои собственные профессиональные алгоритмы.

На втором этапе: сфера педагогического взаимодействия – педагог и группа учащихся, кроме того в эту сферу попадает учебный предмет или специальная дисциплина и содержание обучения, как действующее знание. Основная деятельность – преподавание. Формируется педагогическое качество – преподавательская экспрессия. Педагог делает выбор между установкой стандартных профессиональных шаблонов и выработкой своего собственного профессионально-творческого авторитета.

Сфера педагогического взаимодействия на третьем этапе – педагог и организация, в которой он работает. Основная деятельность – менеджмент. Развивающееся качество – организаторские способности. Происходит выбор: работать над собственным педагогическим авторитетом или начать постигать основы деятельности руководителя.

На последнем этапе сфера педагогического взаимодействия значительно расширяется – педагог и общество. Основная функция – созидание смысла. Саморазвитие педагога заключается в изживании эгоцентризма и постижении философской мудрости.

Самое главное на пути самосовершенствования педагога – выбор верного общего вектора пути профессионального развития. В этом ему могут помочь такие средства саморазвития, как педагогическая рефлексия и анализ педагогической деятельности. Анализ педагогической деятельности включает в себя следующие принципы: системность, личностная включенность, высокая критичность или самокритичность анализа, анализ, прежде всего успехов, а не провалов, диалектичность анализа. Также очень важным инструментом в саморазвитии педагога является педагогическая интуиция.

Рассмотрим коротко эти понятия. Если говорить о рефлексии, как о профессионально значимом качестве педагога, то под ней можно понимать

«способность сознания учителя быть сосредоточенным не на предмете собственной деятельности, а на самой деятельности. Рефлексия как процесс – это осмысление собственной деятельности» [3, с. 25-26]. Рефлексия – очень личностное качество. Саморефлексия – обращение сознания на самого себя.

Какую роль играет рефлексия в педагогической деятельности? Она может помочь педагогу выработать самостоятельную стратегическую позицию в сложной социальной ситуации. Мир постоянно меняется, и он уже давно не такой, каким был в то время, когда мы сами учились в школе. Возможно сейчас учат «не тому» и «не так» и с совершенно с другими целями. Переосмыслить прошлый школьный или студенческий опыт поможет рефлексия. Динамичность сегодняшнего дня полностью противоположна подразумеваемому стабильно существующему миру. К стабильному миру можно адаптироваться, к постоянно меняющемуся – нельзя. Здесь может помочь только рефлексия. Еще одно утверждение, что «дети сегодня другие», помогает некоторым педагогам прикрывать свою профессиональную беспомощность. Но «дети» тоже меняются, они так же, как и педагоги живут в «эпоху перемен», в эпоху динамического хаоса. И одна из педагогических задач – развитие у студента или учащегося рефлексии, что может помочь им ориентироваться в нашем сегодняшнем нелинейном и неустойчивом мире.

Еще одним инструментом в педагогической деятельности является анализ. Важная характеристика или принцип анализа – его системность. Системный анализ – это комплексное рассмотрение всех сторон, а также внешних и внутренних связей, имеющих отношение к данному факту или явлению. Разносторонний анализ требует использования различных форм анализа.

Системно-структурный анализ изучает, из каких элементов (их иерархия, последовательность) состоит изучаемый предмет, а также какой частью другой более крупной системы этот предмет является, как он связан с другими частями этой системы и в каких связях с ними состоит. Генетический анализ изучает «историческое прошлое» рассматриваемого предмета. Факторный анализ выявляет совокупность внешних влияний или источники развития на данный предмет, под действием которых он формировался. Сравнительно-сопоставительный анализ изучает сходства и различия данного предмета с подобными предметами или другими элементами большей системы, частью которой он является. Процессуально-динамический анализ рассматривает

предмет или изучаемый вопрос как явление, подверженное изменениям и выявляет основные характеристики этих изменений. Любой педагог, который стремится быть успешным в своей профессиональной деятельности должен быть готов использовать все вышеприведенные виды анализа в повседневной педагогической практике, причем постоянно, а не эпизодически.

Важное качество педагога-мастера – это умение анализировать происходящие явления, участником которых он является, делать выводы и принимать решения. Он должен быть наделен исследовательской самостоятельностью или личной включенностью для решения своих собственных педагогических проблем.

Настоящий педагог или профессиональный педагог будет подвергать свои идеи или представления возражениям для выявления их слабых сторон. Такой педагог обладает высокой критичностью или самокритичностью, он не боится видеть свои проблемы, думать о них, расставлять по приоритетности.

Уметь анализировать прежде всего успехи, а не провалы – свидетельствует о том, что акцент делается на поиск успешного решения преодоления проблемы, а не на отрицательные эмоциональные переживания данного негативного опыта. Диалектичность анализа позволяет видеть в позитивном явлении отрицательные черты, а в явно негативном – положительные моменты.

Еще одним источником саморазвития педагога является педагогическая интуиция. Интуиция – это одна из трех форм познания: рационального, чувственного и интуитивного. Рациональное познание опирается на здравый смысл, на интеллектуальное мышление, на теоретический анализ «другого», не своего опыта, изложенного в педагогической литературе, а также на анализ различных фактов и явлений конкретных педагогических процессов. Чувственное познание определяется способностью изучать гамму чувств, ощущений, переживаний, входящую в образ «Я», а также эмпатии. Интуитивное познание – это «неосознанное познание», которое дает нам определенный вид знаний, полученных непосредственным путем. К сожалению, такое познание сильно затемнено обилием мыслеформ и мыслеобразов, которые не покидают наше сознание даже в условиях уединения и покоя.

Подводя некоторые итоги можно сказать, что несмотря на то, что основной и общей целью педагогической деятельности является служение людям, главный смысл профессиональной деятельности отдельного педагога – его личный успех, личностный и профессиональный рост, овладение новыми умениями и

навыками, приобретение опыта. И если педагог будет настойчиво стремиться к этой цели и проходить возможные этапы на пути к ней, то обучающие, воспитательные и развивающие задачи педагогического процесса будут блестяще реализованы как побочный продукт саморазвития. Педагогическая деятельность, таким образом, – это идеальное пространство для совершенствования личности педагога, а также универсальный индикатор для исследования хода саморазвития [3, с. 17].

Список литературы

1. Дильтей В. Описательная психология. – М., 1924.
2. Митина Л.М. Управлять или подавлять: Выбор профессиональной стратегии профессиональной жизнедеятельности педагога. – М., 1999.
3. Сергеев И. С. Основы педагогической деятельности. – СПб., Питер, 2004.
4. Сериков В.В. Образование и личность. – М., 1999.

Хохлова Дарья Евгеньевна

Аспирантка¹ Московской государственной академии хореографии,
daria.khokhl@yandex.ru

«ОНЕГИН» ДЖОНА КРАНКО В ОФОРМЛЕНИИ ЮРГЕНА РОЗЕ - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ «НОВОЙ» КЛАССИКИ XX ВЕКА²

Значимой вехой европейской хореографии XX века можно считать балет «Онегин» на музыку П. Чайковского, поставленный в 1965 году Джоном Кранко и оформленный Юргеном Розе.

¹ Научный руководитель – Белова Е.П., профессор Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

² Полный текст работы опубликован в периодическом издании Московской государственной академии хореографии: Хохлова Д.Е. «ОНЕГИН» ДЖОНА КРАНКО В ОФОРМЛЕНИИ ЮРГЕНА РОЗЕ - ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ «НОВОЙ» КЛАССИКИ XX ВЕКА // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. – 2015. – № 2 (38). – С. 57-65.

Понимание связи всех составляющих и внимание к деталям, – такое отношение к театру составляло основу творческого союза Джона Кранко и Юргена Розе. Возник же этот тандем случайно – Джон Кранко познакомился с молодым сценографом в буфете Штутгартского театра в 1961 году. Юрген Розе, которому исполнилось на тот момент всего 24 года, был приглашен для оформления спектакля по пьесе У. Шекспира «Как вам это понравится». Мир театра с детства увлекал влек художника. Любимым развлечением маленького Розе оказывались игры, заключающиеся в примерке и переделке костюмов: его фантазия позволяла превратить шторы в римскую тогу и унести в театральную сказку. Окончив Академию искусств и Театральную школу в Берлине, он заключил контракт сценографа с городским театром в Ульме. Эскизы молодого художника заинтересовали Джона Кранко, работавшего в то время над созданием своего авторского театра. Он решился доверить Юргену Розе оформление собственной версии «Ромео и Джульетты». Позже художник скажет: «Кранко бросил меня в воду, почти утопил. Но с ним сразу пришел большой успех» [2]. Не зря на протяжении всей карьеры Розе будет считать своим учителем именно балетмейстера. Результатом подобного опыта стало изысканное и практичное оформление «Ромео и Джульетты», при том полностью соответствовавшее замыслу полнометражного спектакля. Так началось счастливое сотрудничество Розе и Кранко, продлившееся 12 лет, вплоть до смерти хореографа. За это время были созданы балеты «Лебединое озеро», «Жар-птица», «Инициалы R. В. М. Е.», «Поэма экстаза», «Следы», «Веселая вдова», а также «Онегин» и «Укрощение строптивой», ставшие мировой классикой XX века.

После ухода хореографа из жизни, Юрген Розе продолжил работать в балетном театре, сотрудничая с «наследником» Кранко – Джоном Ноймайером. Вскоре художник начал оформлять и оперные постановки, в частности, для театров Штутгарта, Мюнхена, Гамбурга, Берлина, Вены, Милана, Нью-Йорка, Лондона, Зальцбурга и Байройта. В сферу его творческой деятельности вошел и драматический театр, где он работал с такими режиссерами, как Петером Штайном, Томасом Ландхоффом, Дитером Дорном, Августом Эвердингом, Отто Шенком, Жанкарло дель Монако.

«Онегин» в оформлении Юргена Розе стал вторым (после «Ромео и Джульетты») полнометражным сюжетным балетом, созданным Джоном Кранко. Как в хореографии, так и в оформлении нет ни одной лишней детали. Каждая из них работает на замысел: хореограф и художник тщательно

разрабатывают систему взаимосвязи всех составляющих. На протяжении спектакля перед зрителем встает задача пройти вслед за авторами путь развития сюжета и таким образом расплести этот узел. Для создания подобной мозаики необходимо было творческое единство в понимании основной цели театрального действия. Работая в 60-е годы XX века, в период популярности сценического авангарда, и балетмейстер, и художник ориентировались на классическое искусство. Оба хотели делать «новую классику», которая не устареет и не станет скучной даже спустя полвека, что и было проверено временем.

С этой целью, вразрез с театральными тенденциями второй половины XX века, Розе создает для персонажей «Онегина» исторические костюмы. При этом он не только мастерски учитывает специфику балетного жанра, но и обладает совершенно особым видением пропорциональных сочетаний. Например, в платьях «пушкинского» фасона с завышенной талией он сумел подчеркнуть силуэт женской фигуры и обеспечить свободу для танцевальных движений, сделав разрез верхней юбки спереди или выбрав легкую ткань гофре. Марсия Хайде, прима-балерина Штутгартской труппы и первая исполнительница партии Татьяны, говорила: «Рисунки Юргена исключительны. Он прекрасно видел и чувствовал пропорции. Он понимал ваше тело и видел, что вам подходит» [2, с. 5].

Помимо адаптации исторических костюмов для танца, Кранко и Розе ставят перед собой гораздо более глубокую задачу: они разрабатывают систему свето-цветовой символики. Чтобы обеспечить спектаклю динамику драматического развития, авторы создают динамично изменяющиеся колористические характеристики главных героев. Четырехугольник персонажей разделен на две пары, в каждой из которых образ одного героя в течение спектакля разработан с большей глубиной, чем другого. Кроме того, условно разделив образы на мужские и женские, становится заметной их взаимная противоположность в указанном аспекте. То есть сестры Ларины и Онегин с Ленским также противопоставлены в глубине своего восприятия окружающего мира, как и образы в парах Онегин–Татьяна, Ленский–Ольга.

Для наглядной разработки своих идей, Кранко и Розе делают символические цветовые акценты в костюмах главных героев.

Наименее динамично разработан образ Онегина. Цвет для его характеристики выбран лишь один, – черный. «Цвет отсутствия цвета», в то же время поглощающий все другие тона. В него окрашен кожаный пиджак, трико

и сапоги в начале первого акта, рубашка с жилетом в дуэте сна Татьяны, фрак на балу у Лариных и плащ в сцене дуэли. В третьем акте герой выглядит по-прежнему, лишь в волосах проступает заметная седина и появляются усы.

Онегин, подобно черному цвету, поглощает все эмоции Татьяны. Тема подсознания девушки затронута и в режиссуре спектакля, – не случайно три ключевые встречи главных героев происходят при непосредственном участии зеркала.

Мужским антиподом Онегина, как уже говорилось, становится Ленский, женским – Татьяна.

Розе в цветовой гамме костюмов Владимира Ленского дает наглядные подсказки к расшифровке его душевных движений. В первом акте герой появляется, подобно «глотку свежего воздуха», полный жизни и надежды, что и отражено Розе с помощью цветового акцента на зеленый цвет. Изумрудный жилет с жабо выделяется на спокойном бежевом цвете кожаного пиджака, трико и сапог (эскизы костюмов Онегина и Ленского в первом акте совпадают, что только подчеркивает цветовое различие). В начале второго акта, на балу у Лариных, герой появляется в идентичной цветовой гамме, только кожаный пиджак заменяется бархатным фраком. Однако Розе добавляет немаловажную деталь, – по-прежнему зеленое жабо теперь сочетается с жилетом винного цвета, а лацканы отделаны серым атласом. Художник, опередив балетмейстера на целую картину, добавляет нотки цвета одиночества, печали и утраты, предсказывая приближающуюся трагедию. В последнем своем монологе Ленский будет одет во все серое, как человек, уже не понимающий разницы между черным и белым. Так он шаг за шагом теряет свой свет. Перед дуэлью герой лишается точки опоры, чувствует себя чуждым этому миру, и черный цвет Онегина побеждает.

Женским образом, противопоставленным Ленскому своим поверхностным эмоциональным восприятием, становится его возлюбленная, Ольга Ларина. При том, что хореографически ее партия довольно развернута, роль прорисована как бы одной краской. Розе в цветовой характеристике подтверждает такую трактовку. Платье Ольги в первом акте отличается от костюмов кордебалета оттенком желтого – цвет дополнен коричневой гаммой. Тем самым беззаботная радость жизни, утверждаемая лимонным оттенком, несколько нивелирована медовым тоном. Ольга не просто весела и беспечна, она действительно по-своему искренне наслаждается происходящим. Но она не может оценить любовь Ленского, поскольку даже не представляет, что может

ее потерять. В начале второго акта цвет костюма Ольги меняется на персиковый, то есть добавляется розовый оттенок, несущий в себе легкомыслие и желание всеобщего внимания.

Наиболее противоречивым и трансформирующимся на протяжении спектакля становится образ Татьяны. Ее роль не просто развивается по аналогии с Ленским, а с каждым новым душевным порывом становится все более глубокой и зрелой. Именно в созданных для главной героини костюмах Розе реализует основной принцип своего творчества – детализацию. Украшение в волосах и изменение фасона платья в третьем акте гораздо полнее выражают деформацию внутреннего состояния героини, чем смена декораций. Татьяна у Кранко и Розе – аристократка духа на протяжении всего спектакля. Но, когда платье с завышенной талией сменяется пышным корсетным, ее образ приходит к своей кульминации. В первом и втором актах эскиз костюма героини отличается от Ольги лишь легким розовым тоном, почти нейтральным и немного холодноватым. А вот на балу третьего акта художник намеренно выделяет Татьяну среди пастельных тонов кордебалета бордово-брусничным цветом. Почти сразу после недолгой вспышки она тускнеет и темнеет, как бы теряет свет, подобно Ленскому во втором акте. Только цветом героини становится не серый, а коричневый, отражающий нервное истощение молодой женщины, предчувствие неразрешимости конфликта. Фактически, другим человеком Татьяна становится на протяжении последнего дуэта, при отсутствии внешних изменений. Донести это до зрителя – задача исполнительниц, которым помогает хореография Кранко.

Сценография «Онегина» решена в стиле живописи XIX века. Утонченная изысканность пейзажей и интерьеров умело воплощена Розе в практичном оформлении, созданном соразмерно с техническими возможностями и размерами сцены Штутгартского театра. При этом декорации «Онегина» полностью соответствуют замыслу полнометражного спектакля, что стало очевидным при его переносе на более масштабные мировые площадки. Всего Юргеном Розе создано шесть эскизов декораций, не включая занавес-экран с оплетенным бронзовыми листьями вензелем «ЕО». Именно его зрители видят в начале спектакля. А затем торжественная элегантность сменяется легкостью и утонченностью летне-осеннего пейзажа первой картины. Временной интервал развития действия – еще один клубок, который Кранко и Розе предоставляют публике распутать. В первом акте, после увиденной усадьбы Лариных на исходе лета, мы переносимся в комнату Татьяны. Второй акт открывает нам

(празднично) нарядно убранную гостиную Лариных. В романе Пушкина, где (празднуются) справляются именины Татьяны, действие происходит зимой. Согласно же либретто балета, празднуется день рождения главной героини. При том, что Татьянин день (25 января) – традиционно православный праздник, нельзя сказать, что святая мученица Татиана Римская не почитается в католицизме. Интересная деталь: авторы спектакля заменяют именины героини днем ее рождения, размывая тем самым временные границы действия. Вторая картина второго акта решена в тонах поздней осени – и тут возникает вопрос: что этим хотел сказать художник? То ли это просто изображение немецкой зимы, не предусматривающее русских морозов и снега, то ли это олицетворение утраты и угасания жизни. В третьем же акте авторы не дают ни малейшего намека на время года – действие происходит в бальной зале Петербурга, а затем в комнате Татьяны. То есть до весны история героев не доживает: начавшись ранней осенью, она продолжается зимой и растворяется во вневременном пространстве...

А вот самому «Онегину» была уготована счастливая творческая судьба. В 1972 г. Штутгартский балет побывал в Советском Союзе — в Ленинграде, выступив на сцене Малого академического театра оперы и балета (ныне — Михайловский), в Риге и в Москве (спектакли шли на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Госконцерт, занимавшийся организацией гастролей в СССР (который привозил в СССР гастролеров), упорно пытался убедить Кранко не включать в программу (везти) «Онегина», боясь, что русский зритель не примет хореографическую интерпретацию романа Пушкина. Но Кранко упорствовал — и победил. Спектакль, конечно, получил порцию критики, но был признан. Спустя более сорока лет, пережив своих авторов и став классикой XX века, «Онегин» был перенесен на сцену Большого театра. Сегодня, будучи в репертуаре главного театра нашей страны, этот балет празднует свой полувековой сценический юбилей, тем самым реализуя замысел создания полнометражной «новой классики», которая остается актуальной.

Список источников

1. Новикова К. «Онегин» станет москвичом/ К. Новикова// Большой театр. — 2013 — июнь (№ 6). — С. 4 – 5.
2. <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/onegin/main/behind-the-scenes/jurgen-rose>

Чистякова Мария Николаевна

Аспирантка¹Московской государственной академии хореографии,
mariamart@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЙ РЕЖИССЕР – ДЕТЕКТИВ, ТРЕНЕР, ПОЭТ...

«Профессия режиссера — нечто среднее между работой детектива, тренера футбольной команды и поэта».

Владимир Мирзоев.

(Из интервью газете «Частный корреспондент» от 13 марта 2013 г.)

Владимир Владимирович Мирзоев – один из интереснейших театральных режиссёров современности. У него в равной степени присутствует как огромное количество поклонников, так и противников. Каких только эпитетов не придумывали театральные критики: экспериментатор и провокатор, хулиган и ниспровергатель авторитетов – все это о нем. Вот, например, Андрей Васильев заявляет: «Это авангард. В том смысле, что это ужасно непривычно и поначалу ужасно непонятно. А если серьезно, то происходящее на сцене описанию не поддается. Скачут, орут ... лепят сплошную отсебятину, отпускают непристойные шутки – в общем, ведут себя как попало. Первое и доминирующее желание, быстро переходящее в потребность одно – незамедлительно покинуть зал. Однако что-то держит. Что-то не дает мне этого сделать».

Чем же удерживает внимание зрителей режиссер? Может, его спектакли рассчитаны на какую-то определенную категорию публики? По его словам: «Если человек открыт и готов наивно читать текст спектакля – все происходит...все зависит от открытости сознания ...» [5]. Итак, залог успеха или скандала, что для Мирзоева одно и тоже – открытый зритель и коммуникабельный репертуар.

Подбирая репертуар, Мирзоев руководствуется определенными целями и задачами. Ему нужны пьесы, которые начинают «тикать, вибрировать в унисон

¹ Научный руководитель – Литварь Н.В., профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент.

с музыкой времени» [4], создавать в окружающей среде интеллектуальный или эмоциональный вихрь, и, конечно всерьез задевать самого режиссера [3].

Одной из особенностей режиссерского почерка можно назвать интерпретацию классического текста, перемещение слов, акцентов, добавление слэнга и общеупотребительных словечек, а также перенос метафорических фигур из одного культурного контекста в другой. Так, например, отмеченный критиками Мальволио (Сергей Маковецкий) в спектакле «Двенадцатая ночь» в финальном монологе вдруг произносит: «Гондолу мне, гондолу!», Алкмена (Юлия Рутберг) в «Амфитрионе» отзывается как юная пионерка: «Я! Алкмена!» В. Мирзоев говорит о необходимости подключения зрителя к традиции, но живой, мобильной и современной: «... когда мы работаем с пьесой Гоголя или Шекспира, мы сразу подключаем зрителя к традиции, и при этом стараемся дать ему ощущение, что эта традиция живет, что она не законсервирована в тиши музеев и библиотек, но разрастается как сад без забора, как текст без полей» [5].

Переворачивая с ног на голову устоявшиеся каноны прочтения классики, Мирзоев работает в режиме широчайшей пластической и интонационной импровизации. Практически каждый спектакль начинается с живой, движущейся картины, которая призвана ввести зрителя в особый мир его персонажей. Заканчиваются спектакли своеобразным пластическим аккордом, призванным разбудить воображение зрителя и дать посыл к дальнейшему философскому осмыслению только что увиденного действия. Чаще всего Мирзоев использует для этой цели восточные мотивы.

Его спектакли – это действительно особый мир. С минимумом декораций, а иногда почти на пустой сцене в странных костюмах, странных париках появляются в странной пластике и со странными интонациями голоса персонажи. И все эти странности «в квадрате», а особенно голосовые вариации одного из ведущих мирзоевских актеров Максима Суханова доводят зрителей до гомерического хохота (Хлестаков из спектакля «Хлестаков», Петруччио из «Укрощения строптивой», Меркурий из «Амфитриона»).

Комедии в постановке Мирзоева отличает особый юмор и можно сказать особый, даже утрированный эротизм. Начиная с костюмов художника Каплевича – настоящая коллекция авангардной моды: синие меховые шаровары Петруччио; яркие линии в прическах Катарины и Бьянки; разноцветные парики; наряд Хлестакова – как у русского царевича; белые льняные одежды героев

«Двух женщин»), заканчивая самым оригинальным использованием предметов и овощей или фруктов. Режиссер очень любит выстраивать любовные сцены, заворачивая пару любовников в один кусок материи (Алкмена и Зевс в «Амфиртионе», Катарина и Петруччио в «Укрощении строптивой»), или акцентировать неумемное сексуальное желание, демонстрируя зрителям разрезанный, растерзанный героем какой-нибудь плод (Хлестаков и Анна Андреевна и Мария Антоновна в «Хлестакове»).

В интервью с Екатериной Бокучаевой режиссер попробовал ответить, почему и зачем он это делает: «... В работе я всегда иду от центра вселенной, то есть от автора. Почему я равнодушен к мебели и телефонам? Почему продукты питания возникают на сцене? Да потому, что каждый спектакль – это взлёт или прыжок в иную реальность, и, чтобы окончательно не оторваться от земли, нужны какие-то ниточки, которые связывают нас с бытом. Что сильнее привязывает нас к жизни, чем еда? И потом это просто хороший, чувственный контрапункт. Вообще, любая стихия хороша на сцене – развести настоящий костёр или пролить дождь – это всегда прекрасно» [6].

Ещё одной отличительной чертой режиссера Мирзоева являются его актеры. На протяжении многих спектаклей главным действующим лицом для Мирзоева был Максим Суханов, так что его можно считать своеобразной визитной карточкой режиссера. Но нельзя сказать, что Мирзоев ставит только на Суханова. Ему удаётся собрать в одном спектакле актёров различного характера, темперамента, различных театральных школ (М. Суханов, С. Маковецкий, С. Шанина, Е. Рутберг, В. Гафт, В. Скворцов, В. Толстогонова, Д. Певцов, М. Миронова, А. Раков, Д. Харатьян и др.).

В работе с актерами для Мирзоева важно, чтобы было партнерство, соавторство, творческий диалог. «... Актер, с которым я работаю, должен быть моим партнером, соавтором, а не полым сосудом, в который нужно вкачивать идеи, энергию... Я принципиально не делюсь с актером информацией, а веду с ним разговор на равных, задаю вопросы. И он сам находит ответы. Это своего рода сократический диалог. В итоге актер относится ко всему, что он делает на сцене, как к своей авторской работе. Меня обескураживает, когда актер сам себя видит марионеткой».

Тем не менее, складывается впечатление, что актеры Мирзоева и есть марионетки. Не в смысле куклы в руках режиссера, а неживые, утрированно театральные персонажи – клоуны на сцене. Иначе как объяснить, что на

комедийных спектаклях зритель заходится от смеха, а после не может вспомнить над чем смеялся? Именно на этот момент обратил внимание А.Якубовский в статье «Минздрав предупреждает...»: «Остается предположить, что сами спектакли «режиссера-хулигана» описанию поддаются плохо, что в самом способе и процессе их создания в них, вероятно, закладывается (осознанно или интуитивно – другой вопрос!) тенденция к их саморазрушению в памяти смотрящего, точно так же, как в способ и процесс современного промышленного производства заранее закладывается тенденция к износу, к моральному и физическому устареванию произведенного продукта» [1].

Нельзя не согласиться с таким авторитетным мнением. Однако, хочется привести слова самого режиссера, которые, как мне кажется, являются квинтэссенцией целей его творчества: «Остается театральная поэзия, которая обладает удивительным свойством – через зримый, осязаемо-конкретный, но вместе с тем фантастический образ она транслирует весьма сложные идеи. Эту материю просто так не уловишь логическим аппаратом. ...Я думаю, что театральная поэзия обладает потрясающим свойством – через утробный смех, через плотский образ она вводит в сознание аудитории сложнейшие идеи. Они входят легко, минуя ratio... Это загадочное явление, оно сродни магии наших далеких пращуров, и мне не до конца ясно, как все происходит...» [4].

Список источников

1. «Театр» Владимира Мирзоева // Театр во времени и пространстве: Сборник научных трудов. М.: ГИТИС, 2002. С. 313-327.
- 2.http://www.chaskor.ru/article/vladimir_mirzoev__demokratichnee_tolko_malevich_4287
3. Елена Сергеева. <http://www.meizon.ru/int-2.htm>
4. Довгер М. Виктория Исакова сыграет Раневскую// Eclectic октябрь-ноябрь 2014. <http://eclectic-magazine.ru/viktoriya-isakova-sygraet-v-vishnevom-sadu/>
5. Андрей Васильев. <http://www.meizon.ru/int-1.htm>
6. Екатерина Бокучаева. <http://www.meizon.ru/int-3.htm>

РОЛЬ КОНЦЕПЦИЙ ФИЗИОЛОГИИ И АНАТОМИИ В РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

Для артиста балета тело служит средством воплощения сценического образа, а, следовательно, ему должны быть известны основные принципы анатомии и физиологии. Только при таком условии можно защитить и развить свои природные физические данные, а также сохранить здоровое тело в профессии, которая требует огромной отдачи.

Обучение будущего артиста балета происходит в юности, когда тело еще не до конца сформировано. Поэтому очень важно, чтобы педагог понимал процесс роста, как физического, так и умственного. Педагог, во избежание травм, должен внимательно и бережно относиться к особенностям развития своих учеников. Важно помнить, что тело каждого человека индивидуально, а биологический возраст не всегда совпадает с календарным. Только зная строение и функции организма, артист балета может осознать свои достижения, понимать их значение в каждой комбинации.

Сочетание выполнения движений с пониманием физиолого-анатомических закономерностей, лежащих в их основе, улучшает технику движений, делает ее более профессиональной, помогает развивать и сохранять высокую работоспособность и здоровье. Невозможно отрицать тот факт, что знания физиологии и анатомии неразрывно связаны с качеством учебного процесса в хореографических учебных организациях.

Анатомия и физиология - биологические науки, изучающие строение и жизнедеятельность человека, и они тесно связаны друг с другом. Зная строение органа, можно понять, каковы его функции, зная функции органа, легко объяснить особенности его строения. Развивая возможности частей тела в процессе профессионального становления будущего специалиста, важно учитывать возрастные особенности учащихся и травмоопасность занятий. Так, до занятий хореографией ни у кого из учеников ноги не работали выворотной в балетных позициях. Удержать выворотность в ногах было трудно и непривычно. После правильно организованных занятий выворотность не составляет труда. Это

¹ Научный руководитель – Оленев С.М., профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор.

говорит о том, что функции органов, функции суставов ног и мышц могут меняться и удерживаться в необычном положении для остальных людей. У артистов балета из-за ежедневных физических занятий с годами меняется форма стопы и количество располагающихся на ней мышц, а также утолщаются некоторые ее кости.

Если рассмотреть все движения экзерсиса, то они оцениваются педагогами с точки зрения их полезности для балета. Но различные возможности каждого человека определяются индивидуальным развитием мышц и связок. Большое количество работ отечественных авторов посвящено анатомо-физиологическим особенностям костно-суставной системы у артистов балета под влиянием специфической нагрузки. При этом существует очень мало исследований, посвященных профессиональной реабилитации артистов балета, а также подробному изучению структуры травм и их возникновению. А между тем, травмы у артистов балета разнообразны по своему возникновению, структуре и имеют много особенностей по лечению, профилактике и профессиональной реабилитации. Ф.В. Лопухов в своей книге «Хореографические откровения» одну из глав полностью посвятил связкам и мышцам. Лопухов лично посещал анатомический театр и знакомился с анатомическими материалами, чтобы разгадать феномен совершенной структуры ткани, способной выдерживать огромную нагрузку при занятиях физкультурой и хореографией.

Н.И. Тарасов пишет, что в хореографических училищах изучается анатомия человека, не связанная с учебными приемами искусства танца, и нужно преподавать не общий, а специально разработанный курс «Анатомические основы хореографии». Помимо знаний по анатомии артисту балета также необходима информация по гигиене, питанию, чередованию физических нагрузок и отдыха. Эти вопросы являются основными в деле профилактики профессиональных травм, заболеваний и перегрузок опорно-двигательного аппарата

Первым ученым, который начал изучение физического развития лиц различных профессий, был Ф.Ф. Эрисман. Ему принадлежат первые работы по антропометрии взрослого человека. Эрисман сделал вывод, что влияние рода занятий и соединенного с ним образа жизни является преобладающим по отношению к физическому развитию (З.С. Миронова, И.А. Баднин). Впоследствии эти знания по физиологии были применены и расширены в хореографической педагогике.

Большинство новаций в педагогической методике, вносимых в конце девятнадцатого века, принадлежало к антропологической парадигме, основанной К.Д. Ушинским и продолжаемой П.Ф. Лесгафтом, В.М. Бехтеревым и т.д. К.Д.

Ушинский выдвигал идеи построения более эффективной и гуманной педагогической науки, подвергал пересмотру структуру существующего педагогического знания и системы. Определив совокупность антропологических наук, К.Д. Ушинский тем самым указал на логику построения содержания профессионально-педагогической подготовки. Подчеркивая мысль о том, что данные педагогической науки реализуются не сами собой, а творческими усилиями педагога. Формальной практике учителей К.Д. Ушинский противопоставил творческий характер педагогической деятельности. Он говорил о том, что когда педагог поднимается на ступень научного понимания своего дела, это означает, что ему не только ясны закономерности процессов, в которые он погружен, но и понимание всей сложности конкретной обстановки, в которой нужно применить знание этих закономерностей.

Нужно отметить, что в спорте, как и балетной хореографии, огромное значение имеют физиолого-анатомические знания. В спортивной медицине антропометрия занимает ведущее место, которое ей обеспечил выдающийся антрополог, врач, педагог, создатель научной системы физического воспитания П.Ф. Лесгафт. В истории развития отечественной педагогической теории, П.Ф. Лесгафту принадлежит особое место. Ему удалось создать всеобъемлющую стройную систему физического воспитания, в которой центральное место занимает воспитание детей школьного возраста. Одной из ведущих идей его самой значительной научной работы «Руководство по физическому образованию детей школьного возраста» состоит в том, что основной задачей школы является образование человека, его формирование как личности. Лесгафт впервые в России научно обосновал необходимость использования методов слова и демонстрации. Именно метод наглядности также используется в хореографической педагогике. Учитывая уровень преподавания гимнастики в школах того времени, Лесгафт не отрицал важность демонстрации, но считал, что этот метод надо использовать тогда, когда двигательное действие уже осознано занимающимися. Все ученики должны выполнять упражнения осознанно, а не механически. Это возможно при четком и кратком объяснении упражнения.

Будучи одним из виднейших представителей педологии, П.П. Блонский, отошел от выдвинутого им самим принципа отделения педагогики от смежных дисциплин и создал в 1925 году спорное произведение «Основы педагогики», в котором проблемы воспитания анализировались с позиций модерниста - педолога, вносящего экспериментальный метод и физиологизм в любой аспект педагогического процесса. Педология в концепции П.П. Блонского – это наука, комплексно изучающая ребенка, его сложную физическую, психическую и

социальную конституцию, развитие ребенка на всех его стадиях.

Таким образом, отечественные педагоги указывали на необходимость физически развивать ребенка, что подразумевает и углубленное развитие знаний физиологии и анатомии. В хореографической педагогике, по мнению Ф. Лопухова, никто не задумывается о теснейшей связи хореографии и анатомии человека. Автор говорит, что в трудах К. Блазиса, А. Вагановой, А. Ширяева, А. Бочарова и А. Лопухова движения описываются с точки зрения полезности для искусства хореографии.

Долгое время артисты балета не подвергались качественному врачебному наблюдению, что тормозило развитие хореографической педагогики в физическом плане. В этой связи важным событием стало открытие врачебно-балетного диспансера при Большом театре в 1965 году.

Знание закономерностей, специфики развития артиста балета позволяет более профессионально и грамотно подходить к проблеме отбора детей в хореографические училища. Правильный отбор детей для обучения танцу и успешное решение задач учебно-воспитательной работы возможны только при тщательном изучении их анатомо-физиологических и психологических особенностей. Это позволяет делать меньше ошибок при приеме. Дифференцированный подход к детям с разным уровнем возрастного развития в процессе обучения и воспитания может дать значительный педагогический эффект и подготовить артистичных и выразительных танцовщиков. С учетом этих знаний будут создаваться танцевальные коллективы, где будут учтены физические способности танцовщиков и балерин. Знание физиолого-анатомических особенностей учащихся и артистов балета поможет педагогам рационально распределять нагрузки, увидеть индивидуальные особенности учащихся, грамотно комплектовать дуэтные пары и групповые танцы.

Список литературы

1. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. – М.: Искусство, 1972.
2. Пальчикова Н.А. Экспертиза и восстановление профессиональной трудоспособности у артистов балета: Методическое пособие. – М.: МГАХ, 2012.
3. Хавилер Джозеф С. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. – «Новое слово», 2004.
4. Миронова З.С., Баднин И.А. Повреждения и заболевания опорно-двигательного аппарата у артистов балета. – М.: Медицина, 1976.
5. Милвзорова М.С. Анатомия и физиология человека. – М.: Медицина, 1972.

Беседина Екатерина Петровна

Студентка¹ V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Педагогика балета»,
katbesedina@gmail.com

МЕТОДИКА ОСВОЕНИЯ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА И ЕЕ ПРИМЕНЕНИЕ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Актуальность данной темы обусловлена активным использованием движений мелкой техники во многих балетных постановках, как классических, так и современных.

Следует отметить, что чаще всего понятием «мелкая техника» обозначаются только заноски и различные виды *entrechat* в разделе урока *allegro*. В данной же статье под мелкой техникой подразумевается более широкий комплекс движений, исполняемых нижней частью ног – от колена и до стопы включительно, изучение и подготовка к которым начинаются в экзерсисе у станка, совершенствуются в экзерсисе на середине, развиваются в разделе *allegro* и оттачиваются на пуантах.

Развитие мелкой техники, основы которой сложились и выработались во Франции, насчитывает более чем трехсотлетнюю историю. Опираясь на некоторые работы великих педагогов и историков балета, такие как «Классический танец. История и современность» историка балета Л.Д. Блок [1], «Письма о танце» Ж.-Ж. Новерра, можно выделить несколько имен танцовщиков и хореографов, сыгравших большую роль в развитии мелкой техники в балетном искусстве Франции. Здесь следует отметить, что вплоть до XX века именно французские балетмейстеры фактически диктовали исполнительский стиль классического танца как в России, так и во всей Европе.

Первые шаги в области развития мелкой техники были предприняты танцовщиками-мужчинами. Одним из самых известных реформаторов в

¹ Руководитель НИРС – Сырова И.Ю., профессор кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

области не только мужского танца, но и академического танца во Франции в целом был Пьер Бошан. Благодаря его современнику, танцовщику Раулю Оже-Фейе, который записывал балетные постановки Бошана, мы можем сделать вывод, что танец XVII века был насыщен различными видами *entrechat*, воздушными турами с заноской либо украшенными *petit battement*, а также различными видами па, переплетёнными в путаном узоре.

В XVIII веке дальнейшему развитию мелкой техники в области мужского танца способствовало появление на сцене Огюста Вестриса, виртуоза своего времени. Исполнительское мастерство Вестриса стало вершиной и завершением театрального танца XVIII и одновременно началом мужского танца XIX.

Среди женщин революционеркой в технике танца была Мари-Анн Камарго. Она ввела в женский танец прыжки и *entrechat-quatre*. Укоротив юбку платья и убрав каблук с туфель, она довела мастерство исполнения мелких па до совершенства.

Все достижения танцовщиков XVII-XVIII веков привели к формированию во французской школе исполнительства собственного, неподражаемого стиля. Именно внимание к мелочам всегда отличало французских исполнителей от других балетных трупп мира.

В развитие мелкой техники в русском балетном искусстве огромный вклад внес итальянский танцовщик и педагог Энрике Чеккетти, прививший русским танцовщикам интерес к виртуозным мелким па. В дальнейшем, идеи Чеккетти стали развивать русские педагоги, такие как Легат, Обухов, Пушкин, а также Ваганова, уделявшая в женском классе особое внимание разделу *allegro*.

Урок классического танца является фундаментом подготовки артистов балета. Скорость исполнения движений, всё усложняющаяся техника танца требует внимательного и очень тщательного подхода к правильному формированию ног будущего артиста.

С самого начала обучения важно понимать, что дальнейшее освоение материала полностью зависит от первоначального формирования мышечного аппарата учеников. В подготовке к исполнению мелких па следует уделять особое внимание работе низа ног, в особенности стоп, развитию мышц и правильной работе пальцев и подъема стопы. Также, огромное значение имеет правильная постановка корпуса и хорошо разработанная выворотность.

«Выворотность ног – это обязательное условие исполнительской техники классического танца. Она, как известно, способствует более свободному (в

тазобедренной части тела) и пластически завершеному движению ног, увеличивает площадь опоры, следовательно, повышает устойчивость» [6, с. 38].

Основополагающими движениями, с которых начинается знакомство с балетным экзерсисом, являются *plié* и *battement tendu*. Если первое в полной мере развивает эластичность ног, амплитуду движения голеностопного сустава, приучает к правильной осанке и способствует развитию выворотности в тазобедренном суставе, то второе развивает выворотность всей ноги в целом – от бедра до стопы.

Каждый раздел урока классического танца содержит в себе движения, направленные на укрепление мышц и связок, необходимых для работы при выполнении мелких движений и подготовке к ней.

Экзерсис у станка.

1) *Battement* и его различные виды (фр. *battement* – «удар», «биение»).

1.1. *Battement tendu*

- *battement tendu simple* (фр. *tendre* – «тянуть», «натягивать», фр. *simple* – «простой»).

- *battement tendu jeté* (фр. *jeté* – «бросать», «кидать»).

- *battement tendu pour la batterie* (фр. *la batterie* – «серия ударов»; дословно все название движения можно перевести как «напряженные удары для заносок»). Это движение является одним из главных в подготовке к безупречному выполнению различных видов *entrechat*, а также *changement de pied* (фр. «перемена ног») и *changement battu* или *royale* (фр. «перемена ног с заноской»). Здесь вырабатывается умение работать внутренними мышцами ног.

- *battement tendu pour le pied* (условно можно перевести как «движение для стопы»).

Стоит отметить, что важность тщательной проработки *battement tendu* отмечала С.Н. Головкина в своей книге «Уроки классического танца в старших классах»: «Большое внимание следует уделить тщательной и основательной проработке *battement tendu* и *battement jeté* – движениям, вырабатывающим силу ног, эластичность стопы, закрепляющим правильность положения V позиции ног» [Головкина, 6].

1.2. *Battement sur le cou-de-pied* (фр. *cou-de-pied* – «щиколотка», дословно – «шея стопы»).

- *battement frappé sur le cou-de-pied* (фр. *frapper* – «ударять», «стучать»).

- *battement double frappé* (фр. *double* – «двойной»).

- petit battement sur le cou-de-pied (фр. petit – «маленький»).

- battement battu (фр. battre – «бить», «ударять», battu – «ударивший»).

2) Rond de jambe и его различные виды (фр. rond – «круг», «круговой», jambe – «нога»).

2.1. Rond de jambe par terre (фр. par terre – «по полу»).

2.2. Rond de jambe en l'air (фр. en l'air – «в воздухе»).

3) Pas de bourrée и его различные виды, а также pas coupé.

3.1. Pas de bourrée simple (фр. pas de bourrée можно перевести как «перебор ног», фр. simple – простой) и pas de bourrée simple en tournant. Может исполняться как с переменной ног, так и без.

3.2. Pas de bourrée ballotté (фр. ballotté – «раскачивание»)

3.3. Pas coupé (фр. Coupé – «срезанный», «подрезанный») - одно из основных вспомогательных связующих движений, изучение которого начинается у станка.

Экзерсис на середине зала.

Практически все, что было описано выше в разделе экзерсиса у станка, в точности переносится на середину зала. Исключение имеет такое движение, как battement tendu pour la batterie, так как его условно можно отнести к отделу вспомогательных.

Такие виды battement, как battement tendu simple, battement tendu jeté, battement frappé и battement double frappé на середине зала исполняются не только en face и enroulement, но и en tournant. То же самое относится к rond de jambe par terre и rond de jambe en l'air.

Allegro.

Основное свое развитие движения мелкой техники, выполняемые в предыдущих двух разделах урока, получают в разделе allegro. Allegro-условное название всех движений, в которых есть прыжок.

Изучение этого раздела начинается с самого простого прыжка-sauté, (фр. Sauter – «прыгать»), по всем позициям. Здесь закладывается основной принцип работы стоп в момент отталкивания от пола, непосредственно в воздухе и самое главное-при приземлении.

Главным составляющим раздела allegro являются заноски. Заноски - это показатель академизма, выучки и грамотной работы стоп. Великие педагоги классического танца - Ваганова, Писарев, Тарасов - отводили разделу заносок отдельное место.

Авторы книги «Методика классического тренажа» В.Э.Мориц, Н.И.Тарасов, А.И.Чекрыгин условно делят все движения с заносками на две подгруппы: *entrechats* и *pas battu*.

1) *Entrechat* (итал. *intrecciato* - переплетенный, скрещенный). *Entrechat* - это не отдельное движение, а обозначение движений, осложненных заноской. В частности, это *sauté*, *changement de pied*, *sissonne simple*.

1.1. Четные *entrechat*.

- *entrechat quatre* (фр. *quatre* – «четыре»).
- *entrechat six* (фр. *six* – «шесть»).
- *entrechat huit* (фр. *huit* – «восемь»).

1.2. Нечетные *entrechat*.

- *entrechat trois* (фр. *trios* – «три»).
- *entrechat cinq* (фр. *cinq* – «пять»).
- *entrechat sept* (фр. *sept* – «семь»).

Таким образом, можно сделать вывод, что все четные *entrechat* заканчиваются в V позиции, а все нечетные – на одну ногу.

2) *Pas battu* (фр. *batterie* – «бить», «ударять²). Если *entrechat* - это прыжок, исполняемый обязательно с V позиции, с двух ног, то *pas battu* - это те движения, в которых одна нога открывается и перед приземлением возвращается к другой и быстро выполняет заноску; это такие прыжки, которые могут исполняться как с одной ноги на одну, так и с одной на две.

2.1. Маленькое *assemblé battu* (фр. *assembler* – «собирать», «соединять»).

2.2. Маленькое *jeté battu* (фр. *jeter* – «бросать»).

2.3. *Ballonné battu* (фр. *ballonner* – «раздувать», «отскакивать, подобно мячу»).

Все вышеперечисленные прыжки осложняются заноской только при броске ноги в сторону.

2.4. *Brisé* (фр. *briser* – «ломать», «разбивать»). Если разобрать это движение, то можно сказать, что по сути *brisé* – это *assemblé* с продвижением вперед или назад с броском ноги на *effacé*. Помимо заноски, осложняется при выполнении координацией рук и корпуса.

2.5. *Brisé dessus-dessous* (фр. *dessus* – «над», *dessous* – «под»). Также, разбирая движение, мы получаем маленькое *jeté* с продвижением, осложненное заноской.

Экзерсис на пальцах.

Пальцевый раздел урока является кульминацией женского урока классического танца. В современное время весь классический репертуар балерины исполняется на пуантах.

С первого года обучения важно правильно поставить учениц на пуанты. Грамотное положение стопы в жестких туфлях, которому способствуют выворотные в тазобедренных суставах и коленях ноги, гарантирует точность положения всего корпуса и не препятствует совершенствованию мелкой техники.

Множество упражнений направлено на развитие четкости работы стоп. Основа закладывается уже при изучении первых движений, таких как *relevé*, *échappé*, различные виды *pas de bourrée*:

- *pas de bourrée simple*, *pas de bourrée simple en tournent*
- *pas de bourrée dessous-dessus*, *pas de bourrée dessous-dessus en tournant*
- *pas de bourrée ballotté*, *pas de bourrée ballotté en tournant*
- *pas de bourrée couru* или *pas couru* (фр. *courir* – «бежать»).

Отмечая важность урока, нельзя забывать о том, что, в первую очередь, он подготавливает учеников к танцу на сцене. Движения, изучаемые на уроке, и их комбинации являются «скелетом» всех танцев и вариаций в классическом балете. Мелкая техника – это отличительная черта балетного искусства.

Говоря о пальцевой технике нельзя не отметить важность творчества Джорджа Баланчина, хореографа XX века положившего начало американскому балету. Основным его новшеством был новый способ подъема на пуанты. Целью Баланчина было заставить работать каждую связку стопы балерины. Общепринятый приём подъема на пальцы методом вскока, то есть через небольшой прыжок, Баланчина не устраивал. Поэтому, он огромное внимание уделял работе стопы в пуанте. Он приучал артисток своей труппы к подъему на пуанты путём «переката» через суставы плюсневого отдела стопы и кончиков пальцев. Такой способ подъема на пуанты открывал новые возможности в плане выразительности.

Среди самых известных постановок Джорджа Баланчина такие, как «Аполлон Мусагет», «Блудный сын», «Серенада», «Драгоценности» и др.

Возвращаясь к эпохе XIX века, следует сказать о творчестве Августа Бурнонвиля, датского танцовщика и хореографа. Он сумел синтезировать французскую школу с итальянской, а также обогатить технику танца, присущую эпохе романтизма. Бурнонвиль уделял особое внимание мелкой

технике ног и в то же время воспитывал в своих учениках и прививал артистам балета непринуждённость, грацию и лёгкость в исполнении.

Среди самых известных его постановок такие балеты, как «Сильфида», «Неаполь», «Фестиваль цветов в Дженцано».

Говоря о балетмейстерах, уделяющих в своих постановках особое внимание мелкой технике ног, нельзя не сказать о французском танцовщике и хореографе Пьере Лакотте. Его можно назвать балетным археологом, реставратором старинной хореографии. Один из ярких примеров использования мелкой техники не только в партиях солистов, но и у кордебалета, является балет «Марко Спада». Главное в этом спектакле - классический танец во французской манере, наполненный разнообразными движениями мелкой техники. Ноги и стопы артистов как будто плетут кружево, тонкое и затейливое.

Конечно, мелкая техника не существует сама по себе. В балетных постановках она сочетается в комбинациях с другими элементами. Но мелкие движения - это неотъемлемая часть классического танца, отличающая балетное искусство от любого другого танцевального.

Подводя итог, хотелось бы еще раз отметить важность умения владеть движениями мелкой техники. Учитывая требования времени, а также, современный и часто смелый подход хореографов к новым постановкам, надо отметить общую тенденцию, прослеживающуюся на балетной сцене в последние десятилетия: особое отношение к пальцевой технике у женщин и к мелким заноскам на маленьком прыжке у мужчин. Не уделяя должного внимания проходящим маленьким движениям, забывая о важности академичного исполнения мелких заносок и переступаний, артист балета рискует прослыть неаккуратным и небрежным танцовщиком. Именно поэтому так важно ещё на уроке классического танца заложить основу всего профессионального роста артистов балета, в ногах которых находится будущее мирового балетного искусства в целом.

Список литературы

1. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. – М.: Искусство, 1987.
2. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – СПб.: Лань, 2000.

3. Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. – М.: Искусство, 1989.
4. Пестов П.А. Аллегро в классическом танце. – М.: МГХИ, 1994.
5. Прибылов Г.Н. Словарь-справочник терминологии классического танца. – М.: МГАХ, 2006.
6. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – М.: Искусство, 1981.

Болтунов Дмитрий Валерьевич

Студент¹ V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Искусство хореографа», 9096352515@bk.ru

БУРЛЕСК И ТРАВЕСТИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ТЕАТРЕ. ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ

Актуальность темы, выбранной для данной исследовательской работы, заключается в том, что в современном отечественном академическом балетном театре назрела потребность в расширении спектра используемых в постановочной деятельности приемов и средств выразительности. Для удовлетворения обозначенной потребности необходимо изучать и обобщать опыт прошлого, теоретически анализировать различные приемы, использующиеся в современном театре, с целью грамотно применять их на практике. В настоящей работе для рассмотрения выбраны такие средства пародирования, как травестия и бурлеск.

В обычных случаях, как в жизни, так и в искусстве, содержание и форма, используемые для его выражения, находятся в соответствии. Однако, вполне

¹ Руководитель НИРС – М.Л. Лавровский, художественный руководитель Московской государственной академии хореографии, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии и Государственной премии СССР. Консультант – Белова Е.П., профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

очевидно, что определенный эффект можно извлечь и из обратного – несоответствия содержания произведения и формы для его выражения.

Впервые идея использовать такое несоответствие для достижения определенного эффекта была реализована в глубокой древности. В античной литературе существовала поэма «Война мышей и лягушек» неизвестного автора, пародирующая гомеровский эпос путем применения его языковых формул и сюжетных ходов для изображения комического столкновения армий лягушек и мышей. В эпоху классической античности высокие сюжеты трагедий, основанных на греческих мифах, пародировались в жанрах древней аттической комедии и сатирической драмы. Жанр средней аттической комедии целиком был основан на сатирическом изложении мифологических трагедийных сюжетов. Уже тогда наметились два возможных пути развития этого явления. В одних случаях содержание оригинального сюжета заменялось на другое, аналогичное по сути, но взятое из бытовой сферы. Например, в комедии Аристофана «Мир» сюжет трагедии Еврипида «Беллерофонт» пародировался через замену центрального сюжетного события – полет Беллерофонта на Пегасе на Олимп – на полет крестьянина Тригея на навозном жуке. В других случаях оригинальный сюжет мифа сохранялся, но излагался сниженным бытовым языком, насыщался комедийными эпизодами. Так произошло в «Киклопе» Еврипида. Появление и распространение подобных произведений в V–IV вв. до н.э. совпало с кризисом античного мифологического сознания.

Большое распространение снижающих пародий в позднее время приводит к возникновению самостоятельного жанра, основанного на них — бурлеску, включающему в себя прием травестии. Бурлеск представляет собой один из видов комической поэзии, пародию. В узком смысле слова под бурлеском следует понимать такую разновидность пародии, в которой сниженное содержание излагается высоким языком. Прием травестии связан с обратной разновидностью – изложение низким языком высокого содержания. Выделение травестии в отдельный художественный прием связано с общим развитием бурлескной поэзии в литературе Нового времени.

Расцвет бурлескной и травестийной литературы приводит к возрождению аналогичных образов в театре. Прежде всего, в народном театре итальянской комедии дель арте и французском ярмарочном театре, откуда они попадают также

в балет. Бурлескные выходы, связанные с практикой фарса и комедии дель арте, регулярно встречались во французских балетных спектаклях XVI–XVII вв.

В XVIII веке в связи с академизацией балетного искусства, утверждением сначала классической техники танца XVIII века, затем идеалов новерровского балета-драмы, бурлескные и травестированные образы практически выпадают из репертуара балетного театра. Но в дальнейшем они вновь возрождались на стыке эпох, когда устаревшие и уходящие в прошлое нормы театральной поэтики становились объектом пародии. Так, в 1844 году, на исходе балетного романтизма, Жюль Перро поставил в Лондоне балет «Суд Париса». Миф о соперничестве трех богинь вылился в сценическое соперничество трех балерин. Центральные женские партии исполняли звезды балетной сцены эпохи романтизма — Мария Тальони, Фанни Черитто, Люсиль Гран.

Двумя десятилетиями позже, когда традиции романтического балета окончательно ушли в прошлое, появилась «Коппелия» Артура Сен-Леона. Спектакль в буквальном смысле слова переворачивал основной сюжет эпохи романтизма. Прекрасная мечта, к которой устремлялся герой балета Франц, оказывалась на проверку обычной механической куклой. Возвращение к реальности утверждалось как высшее благо, простые земные чувства торжествовали. Другая сюжетная линия балета – линия доктора Коппелиуса, влюбленного в созданную им прекрасную куклу, была прямой травестией мифологического сюжета о Пигмалионе и Галатее.

Аналогичным образом в 1920 гг. объектом осмеяния стали вырождающиеся традиции академического балета. Они пародировались в постановках К.Я. Голейзовского – «Теолинда» и «Смерч». Из более поздних примеров бурлеска в балетном театре внимания заслуживает сцена придворного спектакля в «Лебедином озере» Мэтью Боурна. Даваемый в королевском оперном театре балет является одним из элементов характеристики дворцового мира, зацикленного на этикете, пустого и формального. «Искусство» этого мира оказывается под стать населяющим его персонажам. В сюжете разыгрываемого спектакля Боурн смешивает сюжетные мотивы различных балетов: «Сильфиды», «Жизели», «Лебединого озера». На сцене появляются связанные в массовом сознании с балетными спектаклями образы бабочек и прочих «красивых» насекомых. Сюжет вращается вокруг столь же традиционных мотивов любви смертного героя и фантастической героини, противостояния двум влюбленным «гения зла». В сценическом тексте

использованы клише классической хореографии, жесты традиционной пантомимы. Все указанные элементы снижены. Костюмы фантастических героинь безвкусно раскрашены и скорее годны для мюзик-холла, чем для академической сцены. В движениях танцовщицы подчеркнута утрированная грубость. Танцовщик, напротив, представлен карикатурно женственным (вплоть до того, что победа над силами зла отдана героине). Пантомимные жесты используются в действии нарочито бессмысленно и не к месту. Классические па подаются умышленно неправильно.

Более мягкое бурлескное пародирование старинного балета находится в спектакле Алексея Ратманского «Утраченные иллюзии» (музыка Л. Десятникова). По ходу действия спектакля дважды возникает «сцена на сцене» – премьеры двух балетов, написанных главным героем спектакля композитором Люсьеном. Эти балеты также снижают образы балетного театра середины XIX в., но делают это по-разному. В первом из них – реминисценции «Сильфиды» – главенствует тема волшебства театра. Здесь действие показано со стороны кулис, обнажены все сценические приспособления и вообще весь закулисный мир, открывающий нехитрую подоплеку фантастических сценических чудес. Во втором спектакле – балете «В горах Богемии» – показывается творческое падение Люсьена.

Таким образом, кратко рассмотрев историю снижающих пародийных приемов в литературе и театре можно сделать следующий вывод: идея сыграть на несоответствии содержания и средств его выражения была впервые использована в глубокой древности. Ее применение, как правило, всегда происходило на стыке эпох, когда объектом осмеяния становились ценности и мировоззренческие основы уходящего в прошлое периода – будь то архаическое сознание гомеровской эпохи, античное мифологическое сознание, мировоззрение средневековья или литературные и театральные традиции Нового времени. Своего наибольшего развития снижающая пародия достигла в эпоху Возрождения, когда возник жанр, полностью основанный на ее приемах, – бурлеск. В Новое время применение бурлескных и травестийных приемов постепенно сокращается, но тем не менее они продолжают и до сегодняшнего дня сохраняться в арсенале выразительных средств в литературе и театре.

Студент¹ III курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, направление подготовки «Хореографическое искусство» (бакалавриат), vuzd@mail.ru

КУЛЬТУРА БАЛА В РОССИИ

Бал в России уникален и аналогов ему нет. Европейская бальная культура – основа, но традиции, созданные русским обществом, не повторяются нигде.

Истоки бала (а бал – это ответвление от карнавального действия, а карнавал есть становление от серьезных «официально-культовых аспектов мира к обрядово-зрелищным формам» [1, с. 13]) восходят к языческим временам. В мистериях существовал обряд ряжения, где, надевая маску, человек становился непохожим на себя и действовал в соответствии с выбранной ролью. Карнавальное действие создавало «второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили» [1, с. 13]. Это напоминает русских скоморохов: маску или, как ее называли, Харю, надевал актер, которого называли Лицедеем. Примеряя роль маски, скоморохи разыгрывали представление перед русским двором, который являлся зрителем, а не участником действия недостойного порядочного человека. Позиция христианской религии в отношении духовности и греховности, привела к исключению танца из социальной жизни. Именно тогда, когда позиция аскетичного православия усугубила догмы о греховности танца и проникала в сознание, была предпринята попытка Лжедмитрием I внести в рамки русского церемониала танцевальные собрания. Но укорениться этим нововведениям было не суждено.

И не далее, чем через век (1718), общество заставляют приходить на те же самые танцевальные собрания. Но теперь это Ассамблеи, куда обязано приезжать общество в другом костюме, примеряя чуждый образ жизни и вступать на театральные подмостки против собственной воли. А если что не так – «штраф – осушить орла, большой кубок крепкого вина с изображением государственного герба, чтобы стать предметом общего веселого смеха» [4, с.

¹ Научный руководитель НИРС – Воронина И.А., профессор кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

230]. Разрушение многих аскетичных традиций, одна из которых высвобождение женщин из теремного затворничества, являются символом новой культуры России, теперь женщина – Царица бала.

Становление новой культуры заняло не одно десятилетие, но ритуал так и не приживется в России, Россия не переносит ритуала и придерживаться его не может, он надоедает ей через месяц. И все-таки бал вскоре обретает свои новые традиции. Неотъемлемой частью именно русской культуры становится особая сюжетная линия, корнем которой является танец. Рассмотрим ее по частям.¹

Принятие приглашения на бал. Светская повинность или необходимость появления на каждом балу – эта традиция принуждения закрепляется в бальной культуре со времен Ассамблей навсегда. Так, даже в XIX веке нельзя отклонить приглашение на бал, только веская причина (глубокий траур) могла служить основанием для отказа. Начиная тяжелой физической и эмоциональной нагрузкой, угрозами здоровью, различными неприятностями и заканчивая отлучением от света – такова была плата за жизнь в хорошем обществе. «На прошлой неделе я отказалась от двух балов... В субботу я танцевала до пяти часов утра у Оболенских, а вчера до трех часов у Голицына... бал Рябининой отложен до четверга... В субботу вечер у Оболенских, в воскресенье нас звали к графу Толстому на завтрак, после которого будут танцы, и в тот же вечер придется плясать у Федора Голицына... Здоровье мое страдает» [3, с. 221].

Грамматика бальной культуры требовала длительного воспитания, многих лет обучения, на ее познание уходили детские годы. Уроки танца, изучение этикета, посещение детских балов, которые проводились в дневное время и чаще всего были костюмированы. «Они были элегантны и нарядны, как настоящие маленькие дамы, и умели говорить светским жаргоном о светских вещах» [11, с. 82]. После того как все этапы обучения пройдены, только тогда можно было войти в общество.

Прибытие. Поднимаясь по лестнице и проходя мимо зеркал, все смотрели на себя со стороны и «в одну минуту можно было разглядеть всех знакомых» [12, с. 133]. Зеркало – отражение, знак участия в театральном действии, увеличивающем, а иногда искажающем изображение. И так, вступая в зал,

¹ Здесь рассматриваются возможные фрагменты бала, которые могли происходить как на придворном, так и на частном бале. Стоит оговорить, что исследование основывается на мемуарной, исторической и научно-популярной литературе и не претендует на однозначность описываемых событий.

нескрываемое волнение было трудно обуздать, скрывавшееся общество предстало пред глазами. И здесь следовало показать себя так, чтобы первое явление в свет было блистательным, заметным и незабываемым.

Появляясь на балу, приветствовали хозяина и хозяйку бала, затем целесообразно всех приглашенных. И перед началом первого танца, а иногда и во время большого музыкального вступления, происходили встреча и знакомство прибывших на бал. «В России балы при дворе открываются полонезом. Это не танец, а нечто вроде процессии, имеющий свой ярко выраженный особый колорит» [2, с. 117]. И так, открывает бал Полонез: «... все общество, так сказать, приосанивалось, наслаждалось своим лицемерием, видя себя таким прекрасным, таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы и значения» [7, с. 16].

Первый антракт заполнялся приглашениями на последующие танцы. В этих танцах не все могли принимать участие, поэтому полонез был универсальным танцем, где шествие с ходячим разговором были небольшим утешением. С большим почтением и уважением относились к распорядителю танцев. Он составлял программу бала, учитывая все тонкости события; устранял неловкие моменты; обладая великолепной памятью, пытался составлять пары из мало танцующих приглашенных.

Второй танец, как говорил поэт, – «однообразный и безумный, как вихорь жизни молодой» [10, с. 549], закруживающий Вальс. Один из самых загадочных и мистических танцев с успехом ворвался в зал и не оставил никого равнодушным. На него нападали, его запрещали, не одобряли, но магия этого танца затрагивала идею бытия, поэтому вскоре его вращение нельзя уже было остановить. «...ее рука легла небрежно на его руку, и резво понеслись они по скользкому паркету. Разыгралось вольное воображение юноши, когда в позволительных объятиях держал он соблазнительный стан Графини, когда так близко от его взоров трепетала ускоренным дыханием весенняя грудь ее. Ах! Зачем выдуман вальс, зачем случается нам кружиться с красавицей, которой должны мы любоваться бескорыстно?» [12, с. 40].

Во время второго антракта кавалер мог продолжить беседу, провожая даму, предположим, в буфет. Беседа заключалась в обсуждении разнообразных событий в области культуры, искусства или спорта. И не стоило обсуждать здоровье, говорить о родных и посторонних людях.

Следующий танец является основой бала, символом целомудрия и

предупредительности. Галантная и серьезная Кадриль, где стиль танца не давал беседе заходить далеко, «... где каждый занят, не делая, впрочем, никакого дела, где завязываются связи, где узнаются маленькие светские сплетни, где все дышит суетой, весельем и где часто неожиданно приподнимается само собою светская маска общественной воздержанности» [13, с. 31].

Третий антракт был антрактом игры и фант, выпадал фант станцевать одну из фигур польки. А полькомания, захватившая мир, преследовала общество повсюду, легкомысленное полькирование приводило к выходу влечений и эмоций, обуздывающих полькьеров. Что было неодобрительно: «Бабушка спрашивала: «Будете ли вы, «барышни», танцевать проклятую польку, облокотившись на кавалера?» – «Нет, бабушка, мы танцуем только кадриль». – «Это хорошо. Однако в то же время и дурно, так как балы вообще дьявольское наваждение, гибель души и пр., пр.» [14, с. 168].

Мазурка раздалась. «Бал кипел. Наконец наступил час тяжелого экзамена в любезности, который не многими выдержан, а ежедневно повторяется, и первенствуя между танцами, служит новым убеждением, что в наш век хлопчут не о любезности. Зашумели стулья, раздалась заунывные звуки мазурки, бесконечной мазурки, где успеешь познакомиться, влюбиться и надоест, где сперва торопишься к своей даме как к невесте, а после уходишь от нее как от жены. Удивительная суматоха, всегда неизбежная в такую минуту, мало-помалу прекратилась, все расселись по местам, восстановился порядок и посреди цветущего круга молодости раскрылось светлое поприще, на котором есть, как и везде, свое честолюбие, свои замыслы, своя веселость и своя скука. Ветреная жизнь овладела залом» [15, с. 42].

Часто Мазурка влекла к затруднительной ситуации, которая имела большое напряжение, где чувства мазуристов колебались от признания в любви до вызова на дуэль.

После мазурки кавалеры сопровождали дам к ужину. Возвращаясь, чтобы завершить бал Котильоном, танцующие должны были позаботиться о котильонных аксессуарах для оживления фигур-игр. «Котильон – царь танцев, неоцененный воодушевитель, без которого бал не бал, без которого танцующие тщетно ищут то, для чего приехали: разнообразия, веселости, отсутствия всякой техники, приличной шутки, неожиданных эффектов. Это танцевальная игра, где трудятся не одни ноги, но изоощряется в особенности остроумие» [10, с. 89].

Гости покидали бал, когда им было угодно, не привлекая внимания к

своему уходу. А по окончании бала гости, без особых прощаний, уезжали, но в течение недели они были обязаны нанести хозяину благодарственный визит.

Необходимо затронуть видоизменение бала, перерождавшее всю его архитектуру.

Бал дебютанток, укоренившийся в европейской культуре, отразился совсем иначе в русской бальной культуре, это были ярмарки невест. Дебютантки каждую зиму съезжались со всей России в Колонный зал Благородного собрания и представляли перед обществом. Смотрины невест, знакомства, общение, «... вступление свое в возраст светлого совершеннолетия. Тут учились мы любезничать с дамами, влюбляться, пользоваться правами и, вместе с тем, покоряться обязанностям общежития. Тут учились мы и чинопочитанию и почитанию старости» [5, с. 46]. Но все-таки бал дебютанток – это нечто иное, юные дамы, благородного происхождения съезжались во дворец и представляли взору короля, и если король не видел причин для первого выезда в свет, дама могла появиться в обществе, но и здесь идея ярмарки невест присутствует...

Маскарад в русской культуре отразился как особая форма развлечений. В XVIII веке маскарад был близок к карнавальной культуре, это были многодневные действия, разворачивающиеся на открытом пространстве и, как правило, они были посвящены особо важным датам русской истории. Контроль императора был достаточно абсурден, так как для общества реальная жизнь была и так подобна маскараду. Постепенно карнавально-маскарадный культ превращался в маскарадные балы и аллегорические процессии перед ними, а уже к середине века устанавливается традиция проведения в определенные дни маскарадов. В начале XIX века маскарады прекращаются на короткий срок, а появившись вновь, они приобретают неповторимый маскарадный этикет, где женщина выступала в роли маски; маскарадное общение, единственно возможное, было только на Ты; мужчина не подходил к Маске первым и не мог разоблачать или поднимать ее, и тем более наблюдать за отъездом.

К середине XIX века маскарады прекращаются, а костюмированные балы становятся популярными. Сюжетная линия определяла выбор костюма, танцев, музыки, декораций. Участники бала представляли себя героями разнообразных исторических или вымышленных событий.

Так бальный зал был переполнен танцами-долгожителями, которые видоизменялись в зависимости от определенного вида бала. За два века они

прочно обосновались в сознании русского человека. Но русский танец всегда присутствовал в бальной программе, самобытный русский стиль жил в русской душе. Поэтому русская тема была одной из главенствующих тем на костюмированных балах, где все элементы были в национальном, русском стиле. Последний костюмированный бал прошел в 1903 году в Зимнем дворце.

К концу XIX века бальная культура постепенно угасает. Процесс упрощения бального этикета разрушил традиции бальной культуры изнутри. На рубеже веков стали популярными рестораны, которые впоследствии станут банкетными, в них появлялись элементы танцевального собрания. Последний бальный сезон в России прошел перед трагическими событиями Первой мировой войны. Но история русских танцевальных собраний не завершилась.

Спустя два века бальной культуры, в конце 1917 года, в виде известных «танцулек», совмещая элементы дворянской культуры и других сословий, появляется демократический бал. «В результате этого симбиоза образовалась своеобразная “культурная химера” – “демократический бал”» [6, с. 285]. К приходу советской власти широко обсуждался вопрос о вреде дореволюционных танцев. И в период НЭПа завоевал популярность «балешник», где танцы, считались, как выяснится позже, «аномалией в рабочей среде» [8, с. 259]. Затем вновь объявляются маскарады и карнавалы, проросшие «в условиях послевоенного имперского сталинизма» [9, с. 314]. «В результате новые поколения овладели не столько культурно-бытовыми нормами городской жизни, сколько культурой социалистической, представлявшей собой сложный конгломерат деревенских и псевдопролетарских политизированных традиций» [8, с. 261].

Затем появляются танцплощадки, впоследствии дискотеки и клубы, которые представляют своеобразные публичные балы. Во второй четверти XX века возникают презентации, регламентированные собрания, в которых имеет место быть и танец. Культура бального танца эволюционировала, образовала современные спортивные бальные танцы.

Постепенно бальная культура возвращается в Россию, и вот уже несколько десятилетий проводятся танцевальные вечера, по форме отдаленно напоминающие публичные балы. И, наконец, существуют попытки общественных организаций воскресить исторически верно бал разных эпох.

Не стоит забывать о том, что на протяжении всей истории развития бальной культуры в России, изучение искусства танца в школах балета всегда основывалось на изучении бального танца. Дисциплина «Историко-бытовой

танец» совершенствуется и сейчас является одной из основ образования и воспитания, становления и эволюции артиста балета.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4(2): «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). «Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)» (1940, 1970). Комментарии и приложение. – М.: Языки славянских культур, 2010. – 752 с.
2. Готье Т. Путешествие в Россию. – М.: Мысль, 1988. – 396 с.
3. Волкова М.А. Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И. Ланской. 1812-1818 гг. Пер. с фр. М. Свистуновой, предисл., коммент., указ. имен Е.Н. Савиновой. – М.: Государственная публичная историческая библиотека России, 2013. – 459 с.
4. Ключевский В.О. Сочинения. В 9 т. Т. 4. Курс русской истории. Ч. 4 / Под ред. В.Л. Янина; Послесл. и коммент. составили В. А. Александров, В. Г. Зими́на. – М.: Мысль, 1989. – 398 с.
5. Князьков С.А. Из прошлого Русской земли. Времена Петра Великого. – М.: Планета, 1991. – 709 с.
6. Колесникова А.В. Бал в России: XVIII – нач. XX века. – СПб: Азбука-классика, 2005. – 304 с.
7. Лист Ф. Ф. Шопен. – М: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 130 с.
8. Лебина Н.Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920-1930 годы, – СПб.: Журнал «Нева» – Издательско-торговый дом «Летний Сад», 1999. – 320 с.
9. Лебина Н.Б. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 488 с.
10. Набоков В.Н. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. Пер. с англ./ Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 1999. - 1008 с.
11. Нарышкина Е.А. Мои воспоминания. Под властью трех царей/ Елизавета Алексеевна Нарышкина; вступ. статья, сост., подгот. текста, перев. и коммент. Е.В. Дружининой. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 688 с.
12. Павлов Н.Ф. Московский бал//Телескоп, Ч.7. – М.: Тип. Н. Степанова, 1832. – 43 с.
13. Петрова М.Ю. Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев. – СПб.: Типо-лит. Дома призрения малолетних бедных, 1883. – 159 с.
14. Растопчина Л. Семейная хроника. – М.: Звезда, 1912. – 289 с.
15. Сушкова Е.А. Записки 1812-1841 гг. – М.: Захаров, 2004. – 300 с.

Студент¹ V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Педагогика балета», kulibin0507@yahoo.com

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ДАННЫЕ – ОДНО ИЗ ОСНОВНЫХ И НЕОБХОДИМЫХ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Во время обучения развиваются такие профессиональные данные, как: стопа, шаг, прыжок, гибкость, выворотность, музыкальность, координация и другие.

Остановимся на выворотности. Выворотность – это обязательное условие исполнительской техники классического танца. Она, как известно, способствует более свободному (в тазобедренной части тела) и пластически завершённому движению ног, увеличивает площадь опоры, следовательно, повышает устойчивость. Площадь опоры будет более значительной, если выворотные ноги примут положение I позиции. Во II и особенно в IV позиции площадь опоры ещё более увеличивается.

Выворотность бывает врожденной, это зависит от строения, и приобретенной, так как вырабатывается ежедневными упражнениями. Так же существует понятие верхней и нижней выворотности. Верхняя зависит от строения вертлужной впадины, а нижняя от строения коленного и голеностопного суставов. На практике используется понятие активной выворотности, положение ног удерживается за счёт работы всех мышц, и пассивной – при этом прилагаются внешние усилия, но ученик не может сохранить выворотное положение. Выворотность должна идти от бедра. Овладение активной выворотностью начинается с изучения *demi-plié*. *Plié* – это первое движение, которое изучается в первом классе.

Plié в переводе дословно значит *приседание*. Как элемент оно входит практически во все движения классического танца. *Plié* вырабатывает мягкость, выворотность, устойчивость, мягкость переходов из одного движения в другое.

¹ Научный руководитель работы – Смирнов А.В., старший преподаватель кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии.

Без грамотного plié невозможно добиться правильного прыжка и приземления после него. Поэтому изучению необходимо уделять серьезное внимание.

Plié должно быть легким и непринужденным, отчетливым и изящным.

Plié в классическом танце – одно из сильнейших средств выразительности и может выполняться как на одной ноге так и на двух. Plié делится на demi-plié (переводится как полуприседание) и grand-plié (полное приседание).

При выполнении demi-plié важно соблюдать все правила выполнения:

1. Стоя на двух ногах плавно сгибать ноги в *трех углах* (бедро, колено, голеностоп), и также их вытягивать с точным распределением центра тяжести на обе ноги в любой позиции (от I до V).

2. Не отрывать пяток от пола, соблюдая выворотность (колено повернуто всегда в сторону стопы).

3. Следить за сводом стопы (не заваливаться на большой палец или мизинец).

4. Бедра все время подтянуты, ягодичные мышцы подобраны, но не зажаты, живот подобран (следить за низом живота).

Любое demi-plié выполняется плавно и на эластичных ногах.

Grand-plié выполняется по тем же правилам, что и demi-plié. Это полное сгибание колена, отличие состоит в том, что при выполнении grand-plié пятки от пола отрываются, но не много, кроме II позиции. При возвращении пятки ставятся на пол как можно скорее.

При выполнении grand-plié по II позиции бедра образуют прямую линию. Сгибание и выпрямления ног происходит очень плавно (на мышцах). Всякое grand-plié проходит через demi-plié и, возвращаясь, так же через demi-plié.

Plié должно быть умным. Многие полагают, будто для того, чтобы добиться гибкости и плавности, надо сильно сгибать колени. Это большое заблуждение: слишком низкое plié делает танец некрасивым и неуклюжим. Не будет достигнута легкость взлета ни в том случае, если сгибать колени слишком сильно, ни в том, если не сгибать их вовсе. Причину этого легко понять: если сгибать колени слишком сильно, употребляя для plié больше времени, чем позволяет музыка, приходится вслед за тем делать прыжок или даже прискок, чтобы опять попасть в такт, и этот переход от plié к выпрямлению слишком груб и производит на зрителя неприятное впечатление. Плавность зависит отчасти и от соразмеренного сгибания колен, но этого

движения недостаточно: необходимо, чтобы голеностопные суставы пружинили, а поясница служила, так сказать, противовесом при plié, чтобы эти рессоры плавно опускали и поднимали тело, и чтобы все это происходило согласованно и гармонично.

Battement relevé lent. Так же хорошо способствует развитию выворотности battement relevé lent. Данное движение является производным от battement tendu, но нога в данном элементе продолжает свое движение на 90 градусов, развивая тем самым величину и точность шага. При подъеме ноги следует следить за хорошо натянутым коленом, подъемом, пальцами и выворотностью обеих ног. При этом ногу на носке нельзя задерживать, подъем должен быть непрерывным. Нога фиксируется на 90 градусов сохраняя выворотность и натяжение, опускается нога так же плавно, не задерживаясь на носке, и закрывается в исходную позицию (I или V).

Особое внимание уделяется правильному положению бедер. Во время подъема вперед или назад бедра следует удерживать ровно и не поворачивать в том же направлении, а при подъеме в сторону перекашивать в направлении подъема. Центр тяжести всегда находится на опорной ноге.

Корпус при подъеме ноги вперед и в сторону остается ровным и подтянутым, при подъеме назад слегка подается вперед, а при закрытии в позицию возвращается в прямое положение. Плечи удерживаются ровно, не поднимаются и не разворачиваются.

Данное движение может выполняться в сочетании с demi-plié и relevé на полупальцы. Например, момент подъема ноги с носка можно соединить с demi-plié или relevé на полупальцы так же, как с поднятой ногой на 90 градусов можно перейти с полупальцев на demi-plié или, наоборот, с demi-plié подняться на полупальцы.

Закрытие ноги тоже можно соединить с demi-plié:

1. Во время опускания ноги на носок.
2. В момент закрывания ноги с носка в исходную позицию. Также этот переход можно заменить relevé на полупальцы.

Battement relevé lent следует вводить как дополнение в учебную комбинацию с battement développé, так как слитный характер этих движений позволяет хорошо отрабатывать различные приемы выполнения больших поз. Например, в adagio у станка и на середине зала.

Студентка¹ V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, направление подготовки «Педагогика балета», fortunafest@gmail.com

ФЕСТИВАЛЬ – МОТИВАЦИЯ К ТВОРЧЕСКОМУ ПРОЦЕССУ И ФАКТОР СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ НАСТАВНИКА И УЧЕНИКА

Если обучение сопровождается яркими, праздничными и волнующими впечатлениями, познание становится крепким и необходимым, занятия – интересными. Это придает стимул в учебном процессе. Конкретные успехи доставляют радость.

Публичные праздники и мероприятия имеют отправную точку от 1718 года, когда Петр I издал Указ об ассамблеях, маскарадах и впервые поставил не увеселительные, а воспитательные и просветительские задачи, стараясь привлечь широкие круги городского населения. Проведение ассамблей и других массовых мероприятий – первый опыт, где русское общество познакомилось с иностранной культурой танца, музыки и получило возможность демонстрировать свое умение. Очевидно, что участие в массовых праздниках стимулировало учебный процесс. Появились первые учителя – танцмейстеры, которых выписывали из-за границы.

Проведение ассамблей и маскарадов включало организацию события: определялись сроки и место проведения, программа, регламент, состав участников и особые условия. Все эти факты свидетельствуют, что проведение ассамблей и послужило прототипом фестивалей, на которые собираются участники для показа своих возможностей, приобретения творческого опыта, общения, получения новых впечатлений и знакомства с огромным пластом многонациональной культуры.

Фестиваль, по сути, – это праздник. В переводе с французского (латинского) – «праздничный». Но лишь в 18 веке, после проведения музыкальных смотров в Великобритании, стало использоваться слово «фестиваль», и фестивальное движение начинает свое развитие.

Понятие праздник – это радость, веселье, беззаботность, Праздник – один

¹ Научный руководитель – Боброва Е.А., старший преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

из способов самовыражения. Именно поэтому, возвращаясь с культурного мероприятия, мы почти не чувствуем вполне объяснимой физической усталости, а, напротив, ощущаем небывалый внутренний подъем, особую душевную наполненность. Причина такого состояния в том, что самовыражение человека в празднике – это, безусловно, отдача сил, но одновременно праздник наполняет его энергией для дальнейших свершений. Так работает механизм подлинного творчества.

В 20 веке получили распространение международные фестивали. Особой популярностью пользовались праздники профессий: работников заводов и фабрик, в которых принимали участие не только работники предприятий, но и члены их семей. В конце 20-х и в 30-е годы проводятся музыкальные олимпиады. Можно смело сказать, что такого рода смотры и показы ковали прекрасный материал, для дальнейшего вытачивания талантов.

Конечно, были и недостатки в организации новых массовых празднеств и представлений: сказывалось отсутствие опыта и традиций, некоторые эксперименты, проводившиеся в поисках нового, не всегда оказывались удачными. Но, бесспорно, в целом эти праздники и представления были большим достижением в деле приближения искусства к народу. Народ объединялся эмоционально.

Видное место отводится Всероссийским смотрам в 1948 – 50 годов. Большое значение в борьбе за мир имеют Всемирные фестивали молодёжи и студентов, один из которых проходил в 1957 году в Москве.

Развитие фестивального движения стремительно набирает обороты. Фестивальные встречи открывают возможность выйти за пределы учебного процесса, получать новые впечатления, расширять профессиональный кругозор, сравнивать собственные достижения с успехами коллег, видеть и оценивать общий уровень детской исполнительской культуры и т. п. Это – отличные стартовые площадки для школьников, вовлекающие все большее количество участников, педагогов, деятелей искусства и культуры и широкий круг зрителей. Фестивали служат прекрасным дополнением к учебному процессу.

Подготовительный процесс и радость участия в фестивалях дети не в состоянии объяснить словами, и часто они отражают эмоции в своих рисунках, а это еще больше доказывает значимость участия в таких мероприятиях.

Очень ценными, поучительными являются фестивали, ориентированные на разные уровни подготовки, на которых выступают и начинающие, и

профессионалы на одной площадке. Такие встречи производят сильное впечатление на общий уровень мероприятия, привлекают большее количество молодежи, делают искусство единым, общедоступным, дающим возможность смело проявлять свои способности, невзирая на опыт, возраст, социальное положение и «природные возможности». Это дает хорошие плоды и мотивы подрастающему поколению, активизирует желание к дальнейшим занятиям.

В дни работы фестиваля опытные профессионалы проводят мастер-классы, на которых стираются границы «чужого коллектива» и «своего коллектива». В едином порыве дети и преподаватели принимают участие в этих учебно-фестивальных программах, извлекают много полезного, получают новую информацию об искусстве, расширяя границы художественно-эстетического развития. Такие встречи развивают и укрепляют у детей потребность в общении с искусством, понимании его языка, прививая любовь к прекрасному.

Важно отметить, что на фестивалях создается атмосфера, не травмирующая детскую психику. Все дети получают те или иные знаки поощрения. В настоящее время все больше распространяются конкурсы фестивального типа. Они не связаны жесткими условиями ограниченного количества наград и строго регламентированными программами.

Все это приносит хорошие результаты, если только доставляет ребенку удовольствие, а не сплошной стресс. Главное для участника, тем более маленького, – почувствовать сцену, себя на этой сцене, посмотреть на других, услышать мнение и советы, приобщиться к прекрасному миру искусства, к его художественным ценностям.

Список литературы

1. Зайфферт Д. Педагогика и психология танца. – Спб.: Планета музыки, 2012.
2. Красовская В.М. Русский балетный театр. – Спб.: Лань, 2008.
3. Майстрова Л.Ф. Хореография, природа и ребенок. – М.: Гном, 2012.
4. Пуртова Т.В. Учите детей танцевать. – М.: Век информации, 2009.
5. Соковикова Н.В. Психология балета. – Новосиб. Изд. Дом, 2012.

УДК 792+793+78+378+372.87(082)

ББК 85.335.42+74.58

Ш51

VI Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне (20 апреля 2015 года, Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докладов и тезисов. – М.: МГАХ, 2015. – 120 с.

Издатель:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московская государственная академия хореографии»

Почтовый и фактический адрес редакции и издателя:

119146 Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5.

Тел./факс (499) 242-86-11.

Электронный адрес редакции:

balletacademy-press@yandex.ru

Электронный адрес издания: <http://www.balletacademy.ru/www/konferen.shtml>

Компьютерная верстка: Спиряева О.А.

Формат 60x90/8. Объем 15,0 п.л.