

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ЦЕНТР НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И МОНИТОРИНГА УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА



**IV МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ
«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»**

**29 апреля 2013 г., Москва,
Московская государственная академия хореографии
Сборник докладов**

**Москва
2013**

IV Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» (29 апреля 2013 г., Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докл. – М.: МГАХ, 2013. – 92 с.

Утверждено к печати Учёным советом Московской государственной академии хореографии, протокол № 19 от 02.10.2013 г.

Организатор конференции:

Московская государственная академия хореографии

Участники конференции: *студенты, аспиранты и преподаватели образовательных учреждений сферы культуры и искусства:*

Институт художественного образования РАО;

Московская академия образования Натальи Нестеровой;

Московская государственная академия хореографии;

Московский государственный университет дизайна и технологии;

Московский государственный университет культуры и искусств.

Почетные гости конференции:

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского;

Борзов Анатолий Алексеевич – заслуженный артист России, профессор, член правления Международной ассоциации деятелей хореографического искусства, декан, заведующий кафедрой хореографии Академии танца Московской академии образования Натальи Нестеровой;

Бутов Александр Юрьевич – доктор педагогических наук, профессор кафедры психологии Московского педагогического государственного университета, академик Международной академии наук Высшей школы, проректор Высшей школы социально-управленческого консалтинга;

Ванслов Виктор Владимирович – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, действительный член Российской Академии художеств;

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 комиссии;

Лавровский Михаил Леонидович – художественный руководитель Московской государственной академии хореографии, народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии, профессор;

Черных Алексей Викторович – первый проректор Московской государственной академии хореографии, кандидат юридических наук, почетный юрист Российской Федерации, профессор;

Кулешова Татьяна Юрьевна – проректор по учебной работе Московской государственной академии хореографии;

Борзенко Ирина Александровна – проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент;

Жидков Владимир Сергеевич – профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор искусствоведения, кандидат экономических наук, почетный профессор кафедры компаративных культурологических исследований ЮНЕСКО;

Алферов Андрей Александрович – декан исполнительского факультета Московской государственной академии хореографии; кандидат педагогических наук, профессор кафедры классического и дуэтного танца;

Анисимов Валерий Викторович – заведующий кафедрой классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, народный артист Российской Федерации, профессор;

Беляева-Челомбитько Галина Васильевна – кандидат искусствоведения, член Союза журналистов России, член редколлегии журнала «Балет», профессор;

Кузнецова Галина Константиновна – заведующая кафедрой классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, профессор;

Куракина Елена Борисовна – декан педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств;

Литварь Нина Владимировна – начальник отдела послевузовского профессионального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения;

Оленев Святослав Михайлович – профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор философских наук, кандидат педагогических наук;

Чернова Наталья Леонидовна – заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор;

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, профессор.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Фомичева Е.Г. Балет «Пульчинелла» И. Стравинского: его особенности	5
Галкин А.С. «Лебединое озеро» на петербургской сцене: к вопросу о хронологии работы над спектаклем 1895 г.	10
Семенов К.Ю. Неизвестный Килиан: «маленький» шедевр большой поэзии	12
Наджарян А. Вклад Сбруи Лисициан в сохранение произведений танцевального искусства	15
Житлухин Д.А. Цели и задачи Фонда Джорджа Баланчина в творческом сотрудничестве с современным балетным театром	19
Хохлова Д.Е. Исполнительский анализ партии Принцессы Флорины в балете «Спящая красавица» (ред. Ю. Григоровича)	21

II. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Нейман Н.Ю. Различные формы малого и большого adagio в учебном процессе старших классов хореографических учебных заведений	32
Овчинникова Е.В. Современная технология преподавания классического танца на начальном уровне образования в хореографических училищах	37
Сизова М.С. Перспективы совершенствования преподавания дисциплины «Сценический репертуар» на основе акмеологического подхода	40
Гусев Г.К. Метод вариативности или вариативного подхода в связках и переходах дуэтно-классического танца	42

III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ

Пархоменко Ю.А. «Танцы давидсбюндлеров» ор. 6 (1837) Роберта Шумана	46
Кондратьева А.М. Поддержка одаренных детей и молодежи в сфере искусства в России и за рубежом	49
Волкова Г.Д. С.В. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини ор. 43. К проблеме нового прочтения жанра в контексте первой половины XX века	52
Шошина Ю.П. Профессиональное совершенствование артистов труппы миманса ГАБТ	58
Середкина Е.В. Семья как первый воспитательный институт формирования нравственной и одаренной личности	61

IV. ГУМАНИЗМ И КУЛЬТУРА

Радченко С.И. Имажизм	72
Бодрова Н.А. Этнопсихологические особенности испанской музыкальной культуры	77
Порошина Е.А. Организация технологии продюсирования хореографического фестиваля	82
Дробот О.Е. Золотые страницы русской балетной музыки	89

Е.Г. Фомичева¹

БАЛЕТ «ПУЛЬЧИНЕЛЛА» И. СТРАВИНСКОГО: ЕГО ОСОБЕННОСТИ

15 мая 1920 года в парижской Гранд-Опера состоялась очередная премьера знаменитой антрепризы Дягилева. Был показан балет с пением «Пульчинелла», в создании которого объединились балетмейстер Мясин, композитор Стравинский и художник Пикассо. «Пульчинелла» возник в результате увлечений Мясина искусством *commedia dell'arte* и Дягилева – музыкой Перголези. Дягилев пересмотрел в итальянских архивах большое количество неоконченных рукописей Перголези и снял с них копии. Кое-что нашлось в лондонских архивах. Сюжет был взят из сборника комедии дель арте о Четырех полишинелях, пересказывающего любовные приключения Пульчинеллы. Так сформировался замысел балета, осуществить который Дягилев предложил Стравинскому и Пикассо, при участии Мясина, как хореографа и исполнителя заглавной роли. При этом Дягилев, заказывая балет, имел в виду создание чисто стилизаторского спектакля, где композитору надлежало только подобрать музыкальный материал и, расположив его в должном порядке, инструментировать, а художнику – оформить это попури.

Создание спектакля протекало в постоянном сотрудничестве Стравинского, Пикассо, Мясина и Дягилева. Оно не было безоблачным. Работа композитора и художника почти ничего не оставила от первоначального реставраторского замысла Дягилева. «Приписанные» в партитуре «собственные ноты» Стравинского, «вольности» его инструментовки так шокировали Дягилева, что «некоторое время он ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия». Эскизы Пикассо подействовали не менее сильно, так как Дягилев дважды требовал их переделки, в то время как обработка Стравинского осталась в первоначальном виде.

«Дягилев хотел получить стильную оркестровку и ничего более», Стравинский же смелее всего повел себя именно в сфере оркестра, – имея дело в большинстве случаев с клавирами, он достаточно свободно «домысливал» инструментальный облик сочинения. В сущности своей «Пульчинелла» – сплошной инструментальный пластический диалог, в котором имеются моменты соревнования и борьбы, контрасты и сопоставления. Различного склада и

¹ Фомичева Екатерина Геннадиевна – студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Искусство хореографа». Научный руководитель – доцент кафедры хореографии и балетоведения, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, заслуженный работник культуры России, кандидат искусствоведения А.А. Меланьин.

характера пьесы не только следуют друг за другом в некоей предустановленной связи, а образуют цепь причин и следствий, положений и противоположений – возникает диалектически напряженная работа над последовательным конструированием звуковых идей и «выведением» единства из многообразия музыкального материала. В инструментальную ткань балета еще входит человеческий голос, наподобие мадригальных комедий XVI века. Можно сказать, что здесь взаимно сопоставлены инструментальная сюита и элементы кантаты или вокальные интермедии.

«Пульчинелла» – одно из первых произведений композитора, написанных в неоклассицистском стиле. К началу XX века явственно обозначилась резкая или скрытая оппозиция к духовному наследию XIX века. Наиболее последовательным и принципиальным выражением такой оппозиции и явился неоклассицизм. Единой неоклассицистской платформы не существовало. Здесь перемешались разные требования: в плане мироощущения – утверждение ясности, организованности; в плане выражения – отказ от субъективизма, культивирование надличного и отсюда сугубый интерес к мифологичному, ритуальному, условно-игровому; в плане преемственности – беспредельное расширение связей, ощущение своей сопричастности к мировой культуре, к универсальной традиции и, как следствие, множественность манер, свобода в выборе художественных моделей.

Все это преимущественно применительно к Стравинскому, ибо он придерживался этой платформы дольше и последовательнее, чем кто-либо другой из крупных деятелей искусства XX века.

«Пульчинелла» был написан на основе неоконченных рукописей Джованни Батиста Перголези, композитора, жившего в начале 18-го века и рано умершего (1710-1736), но оставившего нам в наследство замечательные произведения – образцы классического стиля: оперу «Служанка-Госпожа» и ораторию «Stabat Mater». Перголези удалось построить новый фундамент классического музыкального языка, опираясь на бытовые песенно-танцевальные жанровые истоки. Вязкую, тяжеловесную полифоническую фактуру барокко Перголези заменил прозрачными трехзвучными аккордами, самыми простыми и ясными. Под влиянием танца и комедийной речи, которой подражал композитор, ритмическая основа музыкального стиля стала другой: он мыслил короткими мотивами, расчлененными фразами, характер ритмического рисунка мог часто меняться, следуя за причудливыми акцентами комедийного монолога или диалога.

Музыкально-театральные принципы, которые избрал Перголези, были близки комедии dell'arte – сценическому «предку» «Служанки-госпожи». Не живые люди с их неповторимым миром чувств и мыслей, но персонажи-маски, своего рода актеры-куклы, приверженные одной и той же линии сценического поведения и повторяющие одни и те же жесты, интонации,

шутки... В опере-буффа развивалась комедийная ситуация, менялись положения, но не характеры, не герои.

В одном из нью-йоркских справочников приведены таблицы премьер, то есть числа новых постановок балетов Стравинского. Балет «Пульчинелла» стоит там на третьем месте (с 1920 по 1961 год было выдержано 18 премьер этого балета). Кроме того, в 1926 году данную постановку осуществили хореограф Федор Лопухов (ГАТОБ), в 1972 – Джордж Баланчин и Джером Роббинс (Нью-Йорк Сити-балле). В 80-х годах к этому балету обратились Хайнц Шперли (Базельский балет), Нильс Кристи (Королевский Датский балет) и английский хореограф Ричард Алстон. Также в России этот спектакль ставился в московском Музыкальном Театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (1976, балетмейстер М. Агатова) и в труппе «Хореографические миниатюры» Георгием Алексидзе в 1978 году. Что касается нового столетия, то в 2007 году в Израиле балетмейстер Йорам Карми осуществил постановку «Пульчинеллы» в балетной труппе «Фреско».

Как уже говорилось выше, основой послужила сказка из сборника комедий дель арте «Четыре полишинеля». Комедия дель арте – это вид народного (площадного) театра в Италии, получивший развитие в 16-17 веках. Спектакли строились на импровизации, буффонаде, на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему. Основные персонажи комедии – маски. Маска Пульчинеллы являлась одной из самых популярных. Ее основные черты – простодушие и придурковатость, присущие деревенскому обжоре и увальню, а также ловкость и сметливость горожанина-простолюдина (однако важно, чтобы созданный на сцене образ был единообразен и выявлял что-то одно, либо хитрость либо глупость Пульчинеллы). Его костюм состоял из грубой пеньковой ткани, на голове была высокая остроконечная шляпа. Маска представляла собой большой «петушиный», либо загнутый крючком нос.

Обращаясь к различным постановкам балета, можно сказать, что хореографы прибегали к разным решениям воплощения его на сцене. В частности, можно ставить балет в стиле комедии дель арте, а можно уйти от него. В большинстве постановок образы Пульчинеллы и Пимпинеллы выступают под масками, остальные действующие лица решены, как реальные персонажи (люди). Одним из исключений может являться версия Федора Лопухова, который отошел от существующего сюжета, и придумал свой сценарий. Все персонажи у него были одеты в духе комедии дель арте. Комедийность достигалась за счет карикатурного преувеличения деталей бутафории, костюма и грима: «огромный деревянный меч Сбира и его непомерно длинный задранный кверху нос; кривые брови и усы Панталоне; необъятный колыхающийся живот Доктора, смешная козлиная бородка, гигантский клистир, который он прижимал к себе. Особенно сложными были маски старух: на лицо надевался отдельно рот с торчащими зубами-клыками, к парикам пришивалась маска с выпученными глазами, которые

держались на длинных резинках». В отличие от Лопухова, например, Ричард Алстон полностью отошел от комедии дель арте. Маски иногда присутствуют на персонажах, но только в качестве своего прямого назначения – закрыть лицо, чтобы не быть узнанным.

В принципе можно вообще пофантазировать на тему, что такое «маска». Можно рассуждать о маске-образе, как в комедии дель арте, которая является совокупностью характерных черт персонажа, и, видя которую зритель сразу понимает, что за герой перед ним. Маска может скрывать истинный характер данного персонажа, и цель ее закрыть то, что не должно быть узнано большинством лиц. Маска может придавать герою некоторую таинственность, что заметно повышает интерес к его персоне, так как неизвестное всегда притягивает. Кроме того маска, которую носит герой, может настолько стать частью показного нарочитого характера, который демонстрируется всем окружающим, что при потере ее герой может стать никем, так как демонстрировать больше нечего. Или персонаж настолько срастается со своей маской, или со своей привычной моделью поведения, что когда маски нет, он просто не знает как себя вести, он в замешательстве, так как не привык поступать в соответствии со своим истинным «я».

Что касается идеи данного произведения то, по словам Йорана Карми, «сам сюжет балета не очень интересный. Здесь нет никакой «великой драмы». /.../ Поэтому в своей постановке я не делал ставку на сюжет: я искал то, что скрыто внутри. В подтексте. Плутводство Пульчинеллы, способность его окружения мимикрировать под него, готовность всех примерить его маску. ... Хочу подчеркнуть, что в этом спектакле я, прежде всего, шел от музыки. Я хотел, чтобы публика увидела на сцене партитуру».

Наверное, в этом состоит одна из основных проблем решения данного произведения. Идти за музыкой, за характерами, попытаться через хореографию сделать интересными персонажей, посмотреть, как они общаются между собой, на каком «языке». Сделать хореографию максимально «музыкальной». Ведь сколько возможностей дает партитура, сколько инструментальных диалогов, переключек различных инструментов существует в ней. Это все можно отобразить хореографическим «языком». А можно основной поставить идею. Как например, у Лопухова, чей спектакль имел четкую социальную направленность. «Он был проникнут духом антибуржуазной сатиры. Одновременно Лопухов настаивал на том, что Пульчинелла – «работник» и что «работные люди не умирают, а вечно возрождаются, ибо жизнь, ее прогресс утверждается работными людьми, а не тунеядцами». Елизавета Суриц в своей монографии «Хореографическое искусство двадцатых годов» приводит слова Александра Бенуа, который сравнивал постановки Мясина и Лопухова, высказываясь в пользу первой, более тонкой, изящной, отмеченной стилизаторским замыслом. Он считал, что Ло-

пухов «разрушил хрупкую красоту этого парадоксального балета, усложнив и «углубив» его сюжет, подменив хитроумными трюками прозрачный узор мясинских танцев».

Теперь поговорим о сюжете. Хореографы могли идти за сюжетом, а могли полностью изменить его. Так, у Ричарда Алстона никто не переодевается в Пульчинеллу, так как сам Пульчинелла не является каким-то характерным собирательным образом. Это просто красивый молодой человек, который нравится всем местным девушкам. Полностью сюжет изменен в постановке Дж. Роббинса и Дж. Баланчина, где «не просто воспроизведена, но и усилена атмосфера площадного театра с его прямым и резким выражением морали». Действие балета там происходит не только на улицах Неаполя, но и на базаре, и даже на кладбище. Изменена трактовка образа Пимпинеллы. У Лопухова действие балета построено на том, как Пульчинелла обводит «вокруг пальца» своих высокомерных богатых противников. Их отношения выявлялись в трех «каверзах» Пульчинеллы, за каждой из которых следовало его «убийство» и чудесное воскрешение. Главный герой здесь проказил, переодевался, «расплющивался» и «удлинялся», умирал и воскресал. В постановке Х. Шперли последняя сцена балета происходит на Луне, где танцуют много-много Пульчинелл.

Хореографические средства решения балета тоже отличны у разных хореографов. У Мясина весь балет решается языком классической хореографии, у Лопухова – «виртуозным классическим танцем он наделил прежде всего двух главных персонажей – Пульчинеллу и Смеральдину. Но традиционную технику Лопухов применял по-своему. Заимствуя многие классические движения старых мастеров хореографии, он их уснащал капризной разработкой современности». У Ричарда Алстона основой хореографической лексики послужил классический танец, но без применения «пальцевой техники». В хореографию он также ввел элементы танца модерн, народного танца. Хайнц Шперли в своей постановке основывается на традиционной технике классического танца, танцевальные сцены у него обильно перемежаются пантомимой для показа бытовых действий. Вариант Нильса Кристи целиком создан на основе современного хореографического направления contemporary, что дает возможность хореографу избежать пантомимных сцен и фактически сделать их танцевальными.

Балет «Пульчинелла» – это балет с музыкой и пением. Встает вопрос: что делать с певцами? Их можно оставить за «кадром», а можно ввести непосредственно в действие балета. Так и поступил израильский хореограф Йорам Карми. Певцы у него находятся на сцене и играют заметную роль в развитии сюжета. «Порой они являются неотъемлемой частью сценического действия, порой стоят на авансцене лицом к публике, а на заднем плане пляшут танцовщики, выполняя роль живописного и стремительно меняющегося фона... В иные моменты певцы и танцовщики в определенном смысле меняются ролями. В одной из сценок, к примеру, один из танцоров ставится alter ego тенора, объясняясь в любви партнерше-

танцовщице, а в другой сценке танцующие окружают певицу-сопрано, которая поет любовную арию – и кажется, что ее слова обращены кому-то из них...». В большинстве же постановок певцы не находятся на сцене и не являются действующими лицами комедии.

Одной из важнейших составляющих балета является его художественное оформление. У Х. Шперли (художник-декоратор – Серджио Каверо, костюмы – Хайнц Шперли) художественное оформление балета выполнено практически в реалистической манере: итальянские домики, улочки, выход из одной площади на другую; балерина танцует в фактически реальном лунном пространстве. Костюмы горожан выполнены по моде конца 19-го начала 20-го века. Одевание Пульчинеллы решено по образу маски – белая подпоясанная рубашка, белые штаны, конусообразный головной убор и длинный красный нос. На лице маска. Костюм Пимпинеллы также решен в стиле комедии дель арте, в отличие от других действующих персонажей. У Ричарда Алстона декорационное заднее полотно – полное абстракционное изображение дня и лунной ночи. Платья девушек имеют форму сарафана, у мужчин – это блузы и бриджи. Пульчинелла одет так же, как и другие исполнители, только в белое. Основная цветовая гамма – это чистые цвета радуги. У Нильса Кристи декорационное оформление балета – это стилизация внутреннего дворового пространства, где, например, по всему периметру сцены развешаны простыни. А в балете Ф. Лопухова (художник В. Дмитриев) «белые легкие строения находились на фоне однотонного голубого задника. Объемная конструкция усиливала динамику представления. Действующие лица появлялись и исчезали на разных этажах конструкции. Башни весело кружились, словно танцуют./.../ В костюмах преобладали красный и желтый цвета, применялось очень много полос и клеток. На радостном, солнечном фоне выделялись черными пятнами фигура Доктора в мантии и широкополой шляпе, плащ Панталоне, черные перчатки старух».

А.С. Галкин¹

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ: К ВОПРОСУ О ХРОНОЛОГИИ РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ 1895 Г.

Первое вещественное свидетельство начала работы над постановкой «Лебединого озера» относится к 1892 году [2, р. 244] – эскизы костюмов лебедя и Одиллии, выполненные художником Е.П. Пономаревым. Более ранняя попытка постановки II акта балета в Красном

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

селе документально не подтверждена. М.И. Петипа приписывает инициативу возникновения спектакля себе [1, с. 55–56], это косвенно подтверждают и другие источники.

Данные ряда источников свидетельствуют о том, что подготовка новой музыкальной редакции балета была начата при участии самого П.И. Чайковского: с его согласия в партитутру были вставлены другие сочинения композитора – три фортепианные пьесы из ор. 72 («Вальс-безделушка», «Шалунья», «Немного Шопена»). Р.Е. Дриго вспоминал, что Чайковский планировал переоркестровать балет, но не успел из-за безвременной смерти. Позднее, к премьере, часть партитуры заново инструментовал сам Дриго [4, с. 16].

Известны несколько черновых набросков, содержащих схемы расстановки лебедей во второй картине балета. Эти рисунки принадлежали Петипа [1, с. 216–217] и возникли раньше, чем к работе приступил Л.И. Иванов – будучи вторым балетмейстером, он не мог бы игнорировать план Петипа, однако, единственным совпадением хореографии Иванова и плана Петипа стало построение лебедей и охотников линиями вдоль кулис, но это постановочное клише было традиционным для того времени.

Постановка балета, вероятно, с самого начала намечалась на сезон 1894/95 гг., но после поразившей всех смерти Чайковского (25 октября 1893 г.) репертуарные планы дирекции изменились. В рапорте с программой вечера, поданном 13 ноября 1893 г. И.А. Всеволожским министру императорского двора, третьим номером значился акт из «Лебединого озера» (с пометкой «предполагаемого к постановке в следующем сезоне») [2, р. 246]. Концерт намечался на февраль 1894 г. Из-за болезни М.И. Петипа постановку этого акта поручили Иванову [3, с. 377]. Концертная программа «В память Чайковского» была показана дважды: 17 и 22 февраля 1894 г.

Летом 1894 г. дирекция активизировала работу над полной версией балета. Брат композитора – М.И. Чайковский – вступает в переписку с Всеволожским по поводу переделки либретто, новая редакция сценария поступает к Всеволожскому, Дриго и Иванову, Петипа (возможно, при участии Иванова и Дриго) устанавливает окончательный порядок следования музыкальных номеров. Начинается период непосредственной подготовки премьеры балета, состоявшейся через полгода – 15 января 1895 г.

Литература

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания статьи. / Сост. и автор примечаний А. Нехендзи – Л.: Искусство, 1971 г.
2. Wiley R.J. Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker / R.J. Wiley. – Oxford and New York: Oxford University Press, 1985.

3. Красовская В.М. Русский балетный театр 2-й половины XIX века / В.М. Красовская – Л.: Искусство, 1963 г.
4. Слонимский Ю.И. Из воспоминаний Риккардо Дриго. // Музыкальная жизнь, 1971, № 23, с. 15 – 16.

К.Ю. Семенов¹

НЕИЗВЕСТНЫЙ КИЛИАН: "МАЛЕНЬКИЙ" ШЕДЕВР БОЛЬШОЙ ПОЭЗИИ

Хореографический мир Иржи Килиана давно перешагнул границы локального исторического времени и европейского географического пространства. Оригинальный, отчетливо узнаваемый язык балетмейстера уже к концу XX столетия стал неотъемлемой частью общемировой хореографической культуры. В наши дни трудно представить себе серьезного хореографа, который бы без ущерба для своего профессионального реноме мог бы игнорировать *поэтическую* значимость хореолексики этого мастера. Как и у всякого большого художника, у Килиана есть последователи, ученики, противники и, увы, многочисленные эпигоны. Магия его уникального языка стала для кого-то эстетической ловушкой, но для большинства открыла возможности нового взгляда на хореографическое постижение сущего. Главное, что отличает, на мой взгляд, Килиана от именитых коллег по балетмейстерскому цеху – его ненаигранная *поэтическая уединенность* в мире, где тихой исповедальности предпочитается рекламный шум.

Трудно объяснить парадокс: мы иногда лучше знаем вторичные продукты многочисленных "копировальщиков" Килиана, нежели работы его самого. Дело, конечно, не только в том, что, будучи одним из немногих эстетических аристократов в балетном искусстве, Килиан исключил для себя какую бы то ни было "работу локтями". Здесь действует трудно постижимый закон инерции восприятия. Нам очень часто, увы, приходится проходить через многочисленные эстетические (и не только) искушения, прежде чем взгляд останавливается на чем-то действительно ценном, подлинном, несуетном, чистом. По счастью, некоторые опусы хореографа в последние годы вошли в репертуар ведущих российских балетных трупп. Эти, как правило, небольшие композиции не только разнообразили репертуар, но и позволили вспомнить о том, что балетный театр – это не хореографическая кунсткамера драмы, а, прежде всего, *театр музыкальный*. Это театр, в котором музыкой – звуком, тембром, интонацией – одухотворен каждый жест.

¹ Семенов Константин Юрьевич – аспирант Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – Ю.Б. Абдоков, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

Увы, значительная часть наследия Килиана – *terra incognita* для российской публики. Многие опусы хореографа неизвестны и специалистам: профессиональным хореографам и балетоведам. Один из них – «Un ballo» на музыку менуэта из сюиты «Гробница Куперена» и «Паванны на смерть инфанты» Мориса Равеля. Этот поэтический шедевр содержит в себе главные черты стиля Килиана.

Десятиминутный балет можно назвать живой пластической картиной, свободной фантазией "на тему бала". Заявленный Килианом, как «упражнение для развития музыкальности и чуткости между партнерами»¹, этот опус впервые был поставлен для молодых исполнителей Нидерландского театра танца 2 (NDT II) в 1991 году. Такая "дидактическая" характеристика дана автором неслучайно. Здесь, как и во многих других работах мастера, танец – это *только танец* – игра форм, которым присуща необыкновенная легкость и обманчивая "отстраненность" от решения глобальных философских и сложных психологических проблем. На самом деле художественные задачи, которые решает Килиан, значительно шире декларируемых. Соотношение дидактического и эстетического здесь такое же, как в знаменитых "клавирных упражнениях" Себастьяна Баха. Язык Килиана поэтически столь многомерен, что уход от фигуративной сюжетности ничуть не снижает смысловую насыщенности хореографии. Мне близка мысль Ю. Абдокова, считающего, что "Килиан в своем толковании хореографической содержательности предпочитает литературным фикциям расшифровку сложной музыкальной символики тех музыкальных партитур, с которыми работает. *Сюжет и содержание* для него – явления взаимосвязанные, но не идентичные и, тем более, не взаимозаменяющие. Не отвергая событийную канву пластического повествования, он делает акцент, все же, не на обыденном сюжете. Пластическая композиция отражает скрытую (онтологическую) реальность музыкально-хореографического действия...".

В хореографии XX столетия внешний сюжет нередко подменял собою, собственно, пластическое *содержание*. Но не менее пагубным было брезгливое отчуждение от композиционной и образной логики в построении балетного спектакля. Достоинство стиля Килиана, отчетливо проявляющееся и в лексике «Un ballo», прежде всего в том, что пластика убедительна *сама по себе*. Она полна смыслов, символов и метафор, и не нуждается в крикливом концептуализме, коим зачастую грешат современные "перформеры", пытаясь скрыть банальное безъязычие. При этом Килиан не игнорирует сферу композиционной логики, блестяще режиссируя большие и малые формы.

Композиционно хореопластическое действие «Un ballo» выстроено как бы в обратной перспективе. Экспозиция балета – три виртуозные дуэтные вариации. Во втором (разработочном) эпизоде из темноты шествуют танцовщики, пуантилистически рассредоточенные на сцене, как если бы это был живописный холст. Удивительный эффект этого "пластического пуантилизма" заключается в том, что разрозненные "пластические точки" не разрушают сценический континуум. Килиан добива-

¹ Kylian describes this work as "a dance to music; nothing more". He considers it an "exercise in musicality and sensitivity between male and female partners" (<http://ndt.kylianfoundation.org/BalletBackgrounds.php>).

ется редкого пластического единства средствами, которые, казалось бы, должны разрушить его. Возникает ощущение, что «условная пара», за танцем которой мы наблюдали в трех вариациях экспозиции, отражается во множестве зеркал танцевального пространства. Здесь очевиден резонанс хореографии на структуру сложных "обратных вариаций" в музыке. Тема в таких вариациях не предвзает вариативное развитие, а экспонируется как итог этого развития.

Без каких-либо реквизитных эффектов и экстраординарных средств театральной инженерии Килиан создает многомерную живописно-поэтическую картину, наполненную рельефными, "говорящими" образами. *Осязательность* этой палитры не знает аналогов. Возникает чувство, что даже тени здесь оживают и "танцуют".

Свойственная стилю Килиана плотность танцевального рисунка, предельная насыщенность лексики проявляются и в этом балете. Названия танцев, вынесенные в заглавия номеров музыкальной партитуры и отражающие некий жанровый императив, отнюдь не становятся для Килиана чем-то ограничивающим его фантазию. Жанровые условности не отвергаются, но значительно расширяются. Мало что из движений напоминает паванну или менуэт в их музыкально-историческом (аутентичном) контексте. В этом Килиан следует логике музыкальных первоисточников. Ведь и Равель стремится выразить, скорее, не "букву", а поэтический дух старинных танцевальных жанров.

Поразителен пластический резонанс Килиана на мельчайшие детали тембровой палитры рафинированного импрессионистического оркестра Равеля. Особым поэтическим очарованием обладают "пластические переводы" арфовых арпеджий. Малейшие изменения динамической нюансировки в оркестре влекут нарастания и спады хореографического напряжения.

Мастерство Килиана особенно ярко проявляется во владении движенческой палитрой. Его пластические цезуры – это метафорические отзвуки, отражающие головокружительные скорости "отзвучавших" движений. У Равеля метро-ритмический, движенческий "шаг" паванны нельзя назвать статизированным. Мерная поступь, "остинатная центробежность" старинного танца, конечно же, очевидны, но не делают движение монотонным. Оркестровая палитра "дансанных" опусов Равеля пульсирует, как живое дыхание. Композиционно музыка «Паванны» представляет собой рондо (проведения главной темы чередуются с эпизодами-вариациями). Именно на материале проходящих эпизодов Килиан максимально свободно перемещает танцовщиков в пространстве сцены. И это несмотря на линейное расположение пар! Возникает ощущение, что хореограф в каждом из эпизодов балета *отвоевывает* даже воздух (необходимый объем) для той или иной комбинации. Хореограф действительно добивается искомой ансамблевой «чуткости между партнерами». Ансамблевое совершенство «Un ballo», да и всех других работ Килиана – это, прежде всего, закодированные в хореотексте двигающиеся рисунки. Понятно, что их исполнение требует эксклюзивной артистической интерпретации.

Отточенная графичность позировок, гравитационность переходов, поэтическое очарование даже самых неуловимых танцевальных нюансов – все это свойства уникального таланта Килиана, с большой силой проявленного в десятиминутном чуде – балете «Un ballo».

Особенно интересна *пластическая графика* концовки балета. Я говорю о графике сознательно, поскольку именно хореографическая прорисовка изумительной финальной позы – это один из самых ярких, единственных в своем роде примеров пластической метафоры горящей свечи. Удивительно, как Килиану удается преодолевать навязчивую фигуративность внешнего мира, выражая в пластике не материальную предметность мироздания, а его сокровенные таинства.

В заключении замечу, что очень многое из открытого Килианом в «Un ballo» нашло продолжение и развитие в знаменитом «*Por vos tuero*» Начо Дуато. Почерк испанского хореографа во многом сформировался, благодаря чуткому *вживлению, втанцовыванию* в хореопартитуры Килиана. Под сенью творчества Иржи Килиана и Нидерландского театра танца выросли многие артисты и хореографы. Но о феномене их влияния на современную *хореографическую мысль* и культуру надо говорить особо.

А. Наджарян¹

ВКЛАД СРБУИ ЛИСИЦИАН В СОХРАНЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

За всю историю танцевального искусства было создано немало различных систем записи танца. Не последнее место в этом списке занимает Србуи Лисициан – армянский хореограф. В 1940 г. в Москве увидела свет ее книга «Запись движения (кинетография)», в которой она представила историю записи танца и собственную оригинальную систему записи движений танца. Если не считать краткий экскурс в истории танца А. Горского, то исследование Лисициан первое в своем роде в СССР.

Србуи Степановна Лисициан – основательница армянской этнохореологии, доктор исторических наук, заслуженный деятель науки, режиссер-балетмейстер внесла большой вклад в армянскую культуру. Она создала систему записи движений, на основе которой записала огромное количество танцев, провела анализ национальной танцевальной культуры, фольклора и музыки. По этой системе она и ее ученики записали более 2000 армянских народных танцев и театральных представлений – таким образом было сохранено наследие армянского

¹ *Наджарян Ани* – студентка IV курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Педагогика балета». Научный руководитель – профессор кафедры классического и дуэтного танца, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России Н.А. Вихрева.

танцевального искусства. На основе сравнительного изучения культурного наследия разных народов, Лисициан разработала научную школу, благодаря которой были выявлены закономерности армянского плясового наследия, его генезиса и структуры.

Србуи Степановна родилась 28 июня 1893 г. в Тифлисе в семье армянского этнографа, педагога и общественного деятеля Степана Лисициана. Их дом был центром собраний передовых представителей литературы и искусства. После окончания историко-географического отделения Тифлисской женской гимназии Лисициан начала преподавать историю и немецкий язык.

В 1911 г. Лисициан переезжает в Москву и поступает на историко-философский факультет Московских женских высших курсов им. Герье. Одновременно она занимается в студии драмы и выразительного слова О.Э. Озаровской и вместе с ней едет в фольклорную экспедицию в Архангельск и Пинегу.

С этого времени у юной Србуи появился интерес к собиранию народного творчества, умение понимать и ценить носителей народной мудрости. В центре ее интересов становится проблема соотношения ритмического движения, выразительного слова и музыкального сопровождения.

С этой целью Лисициан поступает в Студию танца Ирины Чернецкой. Она серьезно изучает ритмо-пластическое направление, в частности системы Ж. Далькроза, Ф. Дельсарта, Айседоры Дункан, их методику и особенности стиля. Возвратившись в 1917 г. в Тифлис, она основывает Студию декламации, ритма и пластики.

После установления Советской власти в Грузии в 1921 г. студия получает статус Института ритма и пластики. При работе в Институте она стала применять основы системы движения Ф. Дельсарта, соединяя их со своей методикой пластического движения. Так сложился комплекс упражнений Дельсарт-Лисициан.

С. Лисициан по праву можно считать основоположницей художественной гимнастики в Закавказье. В ряде школ Тифлиса стали преподавать ритмику и пластику по системе физического воспитания С. Лисициан, причем под наблюдением врачей-тренеров. Несмотря на это, она продолжала заниматься армянскими фольклорными танцами.

В 1923 г. Лисициан участвует в экспедиции, организованной Институтом материальной культуры при Наркомпросе Армении в Таллинский район. Целью экспедиции было провести обмер и фотографирование архитектурных памятников, записать образцы фольклора, обряды, мелодии, народные пляски. Экспедиция имела исключительное значение, как первое по-районное изучение Советской Армении. В ходе экспедиции Србуи Лисициан и музыковеду-композитору Спиридону Меликяну удалось записать около 70 народных плясок и мелодий.

В Институте ритма и пластики существовала танцевальная группа учащихся старших классов, которой руководила Лисициан. В 1924-1926 гг. группа давала концерты в Тифлисе, выезжала в Баку, Ереван, Ленинакан.

В 1924 г. танцевальная группа Србуи Степановны дала 15 концертов в Москве. Концерты состоялись в Государственном Институте театрального искусства (ГИТИС) и в Московском Художественном театре (МХТ). Выступления сопровождалась лекциями Лисициан о своем методе работы. Ее работа была высоко оценена А. Луначарским, В. Немировичем-Данченко, С. Рахманиновым и др.

Лисициан было предложено перейти на работу в Московский театр музыкальной комедии и перевести Институт ритма и пластики в Москву, но перевод не состоялся из-за отсутствия помещения. В 1926 г. танцевальная группа Лисициан получила приглашение в Германию. Выступления во Франкфурте, Мюнхене, Берлине были оценены зрителями и немецкой прессой.

В 1927 г. группа вернулась в Тифлис, а Лисициан осталась работать в Германии в немецком рабочем пролетарском театре Красная Блуза (Rote Bluzen), где она преподавала ритмику и пластику, участвовала в режиссуре спектаклей. В эти же годы Лисициан посещает лекции по записи движения танца Рудольфа фон Лабана и начинает серьезно задумываться о необходимости создания собственной системы записи движений.

В 1929 г. Србуи Лисициан возвращается в Тифлис. Ее отсутствие привело к закрытию Института. Однако он сыграл важную роль в развитии пластического направления в танцевальном искусстве Закавказья.

В 1930г. по приглашению правительства Советской Армении Лисициан переезжает в Ереван, где организывает техникум ритма, пластики и физкультуры, который вскоре был переименован в Студию. В 1936 г. Студия получила новый статус – Хореографического училища с общеобразовательной школой – семилеткой, которая функционирует до сих пор.

Начался новый период ее научно-педагогической деятельности как директора и старшего преподавателя. Наряду с практической работой, Лисициан продолжала свои традиционные оригинальные и интересные искусствоведческие и аналитические лекции.

Србуи Лисициан считала важным записывать сопутствующие этнографические сведения и отмечала, что научный анализ шагов и плясовой фигуры зависит от математически точной фиксации. Запись двигательного текста, особенно в единой системе всей мизансцены, всегда была в центре исследований профессионалов. Начиная с XV века вплоть до наших дней, хореографы создавали и создают системы фиксации движений, благодаря которым можно не только легко записать, но и точно воспроизвести движение. Однако многие системы при практическом применении очень быстро показывают свою несостоятельность, стано-

вась понятной только самому автору. Лисициан считала, что неудача в подобных системах записи в том, что каждый автор не учитывал достижения и ошибки своих предшественников. Лисициан, много лет изучавшая историю вопроса и анализирувавшая принципы записи каждого балетмейстера, решила создать новую систему, положив в основу наиболее приемлемые достижения в этой области.

В 1938 г. система Лисициан прошла апробацию в труппе Большого театра. Р. Захаров был в то время Главным балетмейстером Большого Театра и приветствовал работу С. Лисициан. Были записаны «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» в хореографии Р. Захарова.

На основе огромного опыта этнографа, специалиста в области ритма и пластики человеческого тела Лисициан, изучая историю записи танца, в 1940 г. в Москве публикует свою систему в книге «Запись движения (кинетография)». Достоинство системы в том, что она предназначена не только для записи танца, но и движения вообще, включая мимику. Система состоит из 34 знаков, они очень наглядны, запись идет слева направо, фиксируется также степень напряжения мышц. Поскольку движение записывается на бумаге в клетку, то она становится масштабом для определения расстояния в высоту, ширину и длину. Фиксация телоположения передает объем и градусы соотношения между суставами. Музыкальное сопровождение записывается над записью движения, а словесный текст под ним.

В 1958 г. Лисициан создала монографию «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» в 2-х томах, а 3-й том вышел в свет после ее смерти.

Монографии Лисициан можно назвать полифоничными. Фотографии, рисунки являются не только иллюстрациями, но и имеют отдельную жизнь как образцы народной одежды, музыкальных инструментов, прикладного искусства, всеобщей истории танца. Благодаря выявлению богатейших лингвистических данных из области танцевальной и театральной терминологии, фактически, мы имеем специализированный толковый словарь танца.

Србуи Степановна Лисициан скончалась в Ереване 28 августа 1979 года.

Подводя итог в изучении деятельности Лисициан можно сказать, что методика записи Лисициан дает возможность не только фиксировать, но и вести анализ движений и структуры народного танца и театральных представлений. И не случайно, что многие специалисты изучают ее метод. На основе системы записи С. Лисициан в годы советской власти были записаны ряд балетных и оперных постановок, исследованы танцы многих народов в частности якутский, башкирский и калмыцкий. В настоящее время интерес проявляют специалисты алтайского танца.

Даже краткое перечисление проблем, которые подняла и решила Лисициан, характеризуют ее как специалиста огромного диапазона, трансцендентального мышления, смело при-

открывшего завесы времени и блестяще решавшего проблемы семантики плясовых движений и многих аспектов духовной культуры, опережая часто своих современников исследователей. Своими монографиями Србуи Степановна Лисициан заложила основы армянской этнохореологии.

Србуи Лисициан создала бесценный армянский этнографический и танцевальный архив, который хранится в Национальном архиве Армении, Институте археологии и этнографии и в Институте искусств.

В настоящее время две ученицы Лисициан – Женя Хачатрян и Эмма Петросян – продолжают ее дело, они пропагандируют ее систему в разных странах, проводя семинары и опубликовав целый ряд книг и статей.

С 2000 г. по настоящее время в Армении, в Ереванском Государственном Педагогическом Институте имени Хачатура Абовяна изучают предмет «Запись танца», и системе Лисициан уделяется большое внимание.

Таким образом, изучив деятельность Србуи Лисициан, мы осознаем насколько велик ее вклад в сохранение произведений танцевального искусства и что он актуален по сей день.

Литература

1. Лисициан С. Запись движения (кинетография) / Под. ред. Р.В. Захарова. – Л.-М.: Искусство, 1940.
2. Хачатрян Ж., Петросян Э. Србуи Степановна Лисициан (библиография). – Ереван.: Гитутюн; 2009.
3. При выполнении работы были использованы также лекции по дисциплине «Запись танца» и авторские лекции Ж. Хачатрян.

Д.А. Житлухин¹

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ФОНДА ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА В ТВОРЧЕСКОМ СОТРУДНИЧЕСТВЕ С СОВРЕМЕННЫМ БАЛЕТНЫМ ТЕАТРОМ

Процедура постановки балетного спектакля Баланчина представляет собой не самый сложный бюрократический процесс, чтобы осуществить постановку на своей сцене, театр

¹ Житлухин Дмитрий Андреевич – соискатель Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – доцент кафедры хореографии и балетоведения, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, заслуженный работник культуры России, кандидат искусствоведения А.А. Меланьин.

должен подать заявление в Фонд с просьбой рассмотреть возможность постановки конкретного спектакля Баланчина. В ответ на заявку Фонд предоставляет театру все необходимые сведения относительно постановки: количество артистов, количество сотрудников фонда, которые будут работать над постановкой, необходимое музыкальное сопровождение, размер вознаграждения, а также другую необходимую информацию для постановки конкретного балетного спектакля. В случае акцепта театром условий выставленных Фондом, театру предоставляется лицензия на право постановки спектакля Баланчина на своей сцене, как правило, такая лицензия выдается на срок от трех до пяти лет. После выдачи такой лицензии главной задачей сотрудников Фонда становится отслеживание соблюдения техники и стиля Баланчина. По требованию театра, Фонд присылает своих специалистов (в течение всего срока действия лицензии) с целью обновления постановки, поскольку солирующие артисты, достаточно часто покидают театр, а составы труппы постоянно меняются.

Стоит отметить, что за постановку каждого конкретного спектакля (в контексте работы солистами в стиле и техники Баланчина) ответственность перед театром несет Фонд, а ответственность перед Фондом — специально созданная рабочая группа, сформированная для помощи театру в постановке спектакля. Такая рабочая группа состоит как правило из трех-пяти человек, профессионально занимающихся работой над конкретным спектаклем. Например, над «Драгоценностями» Баланчина в «Большом» работали Сандра Дженнингс, Мэррилл Эшли и Пол Боулз, все трое ученики Баланчина, воспитанные в духе его школы. Работу над «Аполлоном Мусagetом» осуществляла команда Виктории Саймон — ученицы Баланчина, которая стала одной из первых, кому Баланчин поручил возобновлять и переносить свои балеты.

Помимо контроля за постановкой и проведения репетиций, рабочая группа Фонда, также проводит классы для артистов театра. Проведения таких классов необходимо, поскольку позволяет солирующим артистам понять, а по сути, произвести раскладку будущего сценического движения во время выполнения экзерсисов у станка, техники выполнения прыжков, скорости и стиля исполнения хореографических элементов, да и понять сам танцевальный стиль Баланчина, который весьма отличен от стиля к которому привыкли артисты, воспитанные в духе Вагановой-Тарасова и без понимания которого невозможно выстроить технически и стилистически правильную картину будущего спектакля.

Таким образом, Фонд Джорджа Баланчина предстает организацией, деятельность которой направлена не на выдачу лицензии и распределение прибыли среди правообладателей, что было бы вполне допустимо с точки зрения права, но организацией главным смыслом и целью которой является сохранение американского балетного наследия и его популяризация во всем мире.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПАРТИИ ПРИНЦЕССЫ ФЛОРИНЫ В БАЛЕТЕ «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» (РЕД. Ю. ГРИГОРОВИЧА)

«Пока существует классический балет, существует “Спящая красавица” и ее вечное цветение», – так говорил Ю. Григорович.

Момент рождения этого спектакля на Петербургской сцене был подготовлен множеством факторов, сложившихся воедино для создания этого вечного шедевра. К середине 1880-х годов в обеих русских столицах были чрезвычайно распространены балеты-феерии. Но несмотря на их успех, М. Петипа не мог примириться с подсобной ролью хореографии в подобных зрелищах. Здесь он встретил неожиданную поддержку в лице И. А. Всеволожского, бывшего в 1881–1899 директором императорских театров. Идеалом Всеволожского был французский двор 17–18 столетий, и прекрасной почвой для воплощения своих предпочтений он представлял именно балет-феерию. Мечту восстановить пышные придворные зрелища старой Франции Всеволожский задумал осуществить в балете-феерии «Спящая красавица», где в какой-то степени должен был воскреснуть 1581 год с «Комедийным балетом королевы». Так Всеволожский встретил в лице Петипа незаменимого сотрудника.

Выбор сюжета пал на сказку Шарля Перро «Красавица спящего леса» (1697). Эта сказка к тому времени уже знала не одну интерпретацию не только на зарубежной сцене, но и в Петербургском Большом театре. Постановка на российской сцене шла на глазах у Петипа и была осуществлена Жюлем Перро на музыку Адана под названием «Питомица фей» (1850). Из зарубежных постановок следует отметить балет «Красавица спящего леса» (1829) с музыкой Л. Герольда и хореографией Жана Омера на сцене Парижской оперы. Франкоману Всеволожскому этот спектакль был хорошо известен, о чем говорит повторение в будущей «Спящей красавице» отдельных моментов и даже некоторых костюмов.

Но все эти предшествующие постановки любимой сказки были затянuty по сюжету и либо переводили сказку Перро в жанр легкой комедии, либо излишне драматизировали его. Всеволожский и Петипа отходят от этого. Предельно упрощенный сюжет они возвращают к неторопливой повествовательности волшебной сказки. Принципом всего спектакля должен стать принцип медленно разворачивающейся панорамы. Такая идея не нова для Петипа. Главной и определяющей основой сценария обещала стать зрелищность, и это был определенный риск. «Спящая красавица» могла оказаться трагедией старого балетмейстера (какой

¹ Хохлова Дарья Евгеньевна – студентка IV курса исполнительского факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «хореографическое исполнительство». Научный руководитель – заслуженная артистка РСФСР И.С. Прокофьева.

впоследствии стал балет «Волшебное зеркало»), но случилось нечто прямо противоположное. Итак, идея Всеволожского поддержана Петипа и воплощается им в хореографических образах, но для балета не хватает важнейшей составляющей – музыки. И меценат-директор сумел использовать такую крупную силу, какой был П. И. Чайковский.

Это композитор, чье имя является золотой страницей не только русской музыки, но и русского балета. Человек, произведший реформу балетной музыки, главными завоеваниями которой явились драматизм и симфонизм. Чайковский поднял музыку балетного спектакля на уровень высших художественных достижений своего времени. «Балет – та же симфония», – эти простые слова самого композитора как нельзя более ярко выражают его творческое кредо.

К такому человеку Всеволожский обратился в письме 13 мая 1888 года с предложением о сотрудничестве. И вот что отвечал Чайковский после просмотра черновых набросков сценария Петипа: «Я... успел пробежать сценарий... и мне хочется сказать Вам сейчас же, что я в восхищении, которое не в силах описать. Это мне вполне подходит, и я не желаю ничего лучшего, как написать музыку этого балета.... Я ...буду просить Вас устроить мне свидание с Петипа, чтобы установить подробности...».

Петипа разработал подробный музыкально-сценический план по сценарию Ивана Всеволожского. Он давал Чайковскому точные задания, которые тот учитывал при сочинении музыки. Композитор наполнил сказочный сюжет живыми чувствами, внес в него черты реального жизненного конфликта. Музыка Чайковского в итоге по глубине, образной силе, яркому новаторству значительно превзошла замыслы Петипа и, в свою очередь, помогла балетмейстеру создать хореографические шедевры, коими полон балет. Хореография здесь не только удивительно изобретательна, но и образна, характеристична, насыщена чувством и мыслью. Построив спектакль на основе крупных, полифонически сложных танцевальных форм, балетмейстер добился единства и непрерывного развития музыкально-хореографической драматургии. Хореография Петипа легла в основу всех дальнейших постановок «Спящей красавицы», какие бы различия ни вносили в них другие балетмейстеры на разных сценах мира.

Так что сотрудничество Всеволожского, Петипа и Чайковского оказалось счастливым. Чайковский говорил: «"Спящая красавица" – едва ли не лучшее из всех моих сочинений». Бесспорно лучшим сочинением, вершиной творчества явилась она и для Петипа.

Премьера «Спящей красавицы» состоялась на сцене Мариинского театра 3 января 1890 года. Важность этого события была оценена далеко не сразу. Не обошлось и без отрицательной критики. Самым чутким и справедливым судьей этого шедевра оказалась публика. Чем дальше, тем сильнее спектакль привлекал зрителей.

В Москву «Спящая красавица» была перенесена несколько позже: премьера в постановке Горского состоялась спустя почти 10 лет, в 1899 году. Горский отказался что бы то ни было менять в спектакле. «Это – совершенно», – говорил он.

«В последнем акте непременно нужна кадриль всех сказок Перро», – так писал Всеволожский в своем первом письме Чайковскому. В итоге третий акт «Спящей красавицы» внешне стал походить на многие последние акты балетов Петипа. Здесь, как хотел того Всеволожский, разворачивалось пышное зрелище в обычаях старины с выходами костюмированных персонажей: на праздник свадьбы Авроры и Дезире являлись героини других сказок и исполняли дивертисментные номера.

Чайковский принял эту традицию. Но, подчинив ее своему принципу симфонического развития, композитор дал ей новое организующее начало. Центром-кульминацией явилось адажио Авроры и Дезире, где тема любви получала свое завершение. А дивертисмент закреплял торжество этой темы, каждое его звено по-своему развивало сквозную тему балета в хореографической миниатюре. Любая сказка дивертисмента могла бы поменяться местами со сказкой о спящей красавице, включив ее в свой финальный хоровод.

Танцевальное воплощение сюиты последнего акта «Спящей красавицы» можно назвать и апофеозом всего творчества Петипа. Каждая миниатюра сюиты представляет собой танцевальный шедевр, нерасторжимо связанный с вдохновившей его музыкой.

Одним из таких шедевров должен был стать квартет Золушки, принца Фортюне, Голубой птицы и принцессы Флорины. Но, продумав музыкальную поэму Чайковского, Петипа пересмотрел свой план. В разгар репетиционной работы композитор получил следующее письмо: «Мариус Иванович Петипа меня просил Вам передать, что в 3-ем действии вместо *pas de quatre* № 25 он ставит для госпожи Никитиной и г. Чекетти *pas de deux*, не изменяя музыки...». Решение Петипа было весьма плодотворным. Дуэт Флорины и Голубой птицы стал одним из образцов классического танца. Кроме того, он возместил в известной степени пробел в области мужского танца, делавший односторонним весь спектакль.

Принцесса Флорина и Голубая птица являются героями сказки французской писательницы Мари-Катрин д'Онуа «Голубая птица». Сказка повествует о принцессе, которая была дочерью короля от первого брака и звали которую «Флорина, так походила она на богиню Флору, потому что была свежа, юна и прекрасна». Отец Флорины женился во второй раз, и у нынешней королевы тоже была дочь, Пеструшка, которая не блистала ни красотой, ни умом и во всем уступала сводной сестре. В королевство приехал принц Очарователь, «и ум его, и внешность вполне соответствовали его имени». Хитрая королева задумала выдать за него замуж свою любимую дочь Пеструшку и для этого стала строить Флорине разнообразные козни. Несмотря на это принц Очарователь и принцесса Флорина полюбили друг друга, узнав о

чем, злая королева заточила принцессу в высокую башню. Королева стала снова прибегать к разнообразным хитростям, но они не увенчались успехом, и Очарователь наотрез отказался взять ее дочь в жены. За это фея Суссио, крестная Пеструшки, превратила принца на семь лет в Голубую птицу. Стал Очарователь в облике Голубой птицы прилетать по ночам к высокой башне, где была заточена его возлюбленная Флорина, петь ей нежным голосом о своей любви и приносить из своего королевства драгоценные подарки. Так прошло два года, влюбленные были счастливы своими встречами. Королеве все еще не удалось выдать Пеструшку замуж. Вновь использовала она хитрость и узнала тайну Очарователя и Флорины. Подстроив все так, что принц уверился в предательстве любимой, Королева устроила, чтобы Голубая птица была ранена чуть не до смерти. От гибели Очарователя спас знакомый волшебник, но был принц безутешен, думая об обмане возлюбленной. Флорина же тем временем дни и ночи плакала у окна, не видя любимого. Меж тем, умер король, отец Флорины. Взбунтовались подданные против власти королевы и свергли ее с трона, а Пеструшка спаслась у своей крестной феи Суссио. По желанию подданных Флорина была освобождена и стала королевой. Назначила она совет для управления государством, а сама отправилась на поиски возлюбленного. Тем временем, волшебник, друг Очарователя, стал вести переговоры с Суссио, чтоб вернула она ему человеческий облик. Но условий своих фея не изменила – принц должен жениться на Пеструшке. В облике Птицы Очарователь не мог управлять своей страной, душа его болела при мысли о предательстве Флорины, и скрепя сердце он принял условие. Суссио вернула ему человеческий облик, стали готовить свадьбу. А Флорина, между тем, с помощью феи, сестры Суссио, добралась до королевства, где находился Очарователь, и с ужасом узнала о предстоящей свадьбе. Тут уже она прибегла к разнообразным хитростям, к волшебной помощи своей знакомой феи, и в конце концов молодые люди объяснились. Любовь их вспыхнула с новой силой. А волшебник и фея, помогавшая Флорине, победили Суссио и превратили Пеструшку в пеструю свинью. Ничто больше не мешало влюбленным сыграть свадьбу. Королева Флорина и король Очарователь «неописуемо были счастливы, соединившись после таких долгих испытаний».

Такова сказка, герои которой танцуют *pas de deux* в последнем акте «Спящей красавицы». В спектакле показан самый романтичный ее момент – свидание принцессы Флорины с принцем в облике Голубой птицы. И данный сюжет, в отличие от историй других сказок финального дивертисмента, рассказан посредством более развернутой формы *pas de deux*. Это значительно богаче характеризует образы героев, по сравнению с другими персонажами. Все *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины построено на поэтическом образе полета, на переключке двух голосов. Чайковский для раздела адажио в сюите сказок воспользовался только образами Птицы и Флорины. Для понимания этой партии нужно оттолкнуться от му-

зыки. Уже первые такты говорят об оригинальном замысле. Небольшой выход Флорины и Голубой птицы передан в виде дуэта двух мелодий, пассажа флейты и кларнета. Начинает флейта, мужской голос – голос принца, колдовством обращенного в птицу. Мягко вторит ему женский голос, кларнет – как бы говорящий от лица любящей и сочувствующей Флорины. «Прием призван запечатлеть глубину чувства Флорины, живущей непрестанными мечтами о милом, одним только его образом». Середина адажио содержит небольшое, но страстное звуковое нарастание, после чего мелодия снова начинает передаваться от кларнета к флейте. Чайковский воспроизвел здесь характерную черту любовных дуэтов, где мелодия передается от мужчины к женщине и обратно, знаменуя единство их чувств.

В хореографии угадываются поэтические мотивы, выраженные в музыке. Так, в адажио партнеры меняются таким образом, что можно подумать, что балерина аккомпанирует танцовщику, а не он ей, как то было принято в течении полувека. Русский балет вырос, обогатился – об этом говорит хореография дуэта. В адажио Голубая птица кружится подле Флорины как юноша, зачарованный своей подругой. И музыка, и танец подкупают мужественностью образа прекрасного, сильного человека.

Начало адажио хореографически вторит переключке голосов музыки. Герои движутся по диагонали из верхнего правого угла. Летящий арабеск танцовщицы уходит в колено. Партия Голубой птицы начинается сразу с парящего *assemble*. Сядясь на колено, Флорина как бы прислушивается к пению возлюбленного, в то же время зрительно эта поза увеличивает прыжок танцовщика. Начинается совместный дуэт. Он также построен на взаимодействии двух голосов. Как в музыке мелодия сливается в нарастании, чтоб потом снова разбиться на два голоса, так и в танце после совместных пируэтов герои разбегаются, чтоб вновь соединиться в поддержке, которая знаменует собой кульминацию адажио. Следующая часть географически повторяет начало адажио – та же диагональ из точки 6 в точку 2. В музыке также реприза. Но в танце новую фразу начинает не Флорина, а Голубая птица. Он выполняет парящий прыжок, а Флорина отвечает ему *pas de chat*. И в этой части, в отличие от первой, герои сразу же соединяются в пируэте. Повторив каждый свой мотив, они продолжают протанцовывать мелодию вместе. Как и в первой части адажио, диагональ заканчивается вращением, на этот раз более развернутым: пируэты из 4-ой позиции продолжаются пируэтом с бедра. Дальнейшая смена музыки с легато на стакатто моментально отражается в танце: Флорина описывает круг, двигаясь *emboite*. Вновь герои сходятся, балерина выполняет баланс в положении *a la second*. В финальном перекидном на плечо острые акценты музыки Флорина подчеркивает движением кистей. Дуэт завершается позой, в которой Флорина сидит на колене, слушая пение своего кавалера, замершего над ней в арабеске.

В малых формах танцовщик – ровня балерине и вместе с ней танцевально воплощает поэтическое содержание.

Танец принцессы Флорины отмечен особым рисунком. Героиня Принцесса – как и Аврора, что налагает на ее танец определенные манеры. Грациозные жесты рук, элегантные подходы к движениям, изящные положения должны особо подчеркиваться при репетициях. Однако Флорина отличается от Авроры. Положения Флорины более певучие, свободные, направленные на передачу состояния полета. Все эти качества наиболее полно раскрываются в ее вариации. Состоящая из трех частей, вариация не содержит прыжков или силовых элементов. Ее прелесть и в то же время трудность в другом. Начинается вариация в центре сцены. Первая часть представляет собой шесть *fouette* в различные варианты позы арабеск. Балерина прислушивается или устремляет взгляд вверх, тем самым продолжая лейтмотив арабесков адажио. Мелодия вариации прозрачная, легкая, в то же время с острыми нотками. Эта часть хореографически повторяет музыкальный рисунок. Перед исполнительницей стоит задача выполнять технически трудные *pas* настолько легко и музыкально, чтоб сохранять образ изящной невесомости героини, созданный в адажио. За первую часть балерина спустилась на авансцену, а во второй части по небольшой диагонали поднимается из правого нижнего угла к центру. Это движение выполняется скачками на пальцах с последующей фиксацией позы *attitude*. Такие *pas*, чередуясь с *echappe* и мелким *pas de bourre* на пальцах повторяют каждую нотку ритмического рисунка музыки. Героиня ногами как бы прорисовывает ритм, а верхом – мелодию. В переходе на третью часть жесты Флорины обозначают «пение», танцовщица будто повторяет песню своего кавалера. Последняя часть вариации представляет собой диагональ *tour de force*, заканчивающуюся «прислушивающейся» позой героини.

В коде *pas de deux* закрепляется основной лейтмотив переключки и стремления героев друг за другом. Женская кода представляет собой диагональ пируэтов *en de dans*, в которых Флорина образно зовет за собой возлюбленного. Это достигается движением рук. Закончив каждый свою коду, герои переключаются в поочередном *chaine*, чтобы сойтись в «до за до». Последняя диагональ, в которой Флорина, опираясь на руку Голубой птицы, выполняет с ним синхронные *pas*, имеет особое образное значение. Наконец мотивы героев слились воедино и хореографически, что выражается единством движений. Но в финале коды пара вновь разъединяется и Голубая птица «летит» вслед за убегающей Флориной. Влюбленным суждено воссоединиться лишь когда, следуя сказке, Голубая птица вновь станет прекрасным принцем.

Зрители вновь видят принцессу Флорину и Голубую птицу в финальной мазурке. Следует отметить, что в апофеозе коды Голубой птицы и Флорины поставлена на ту же музыкальную тему, что и кода главных героев. Это подчеркивает определенную схожесть поло-

жения дуэтов в финальном дивертисменте. Флорина в финальной коде выполняет *pas de basque* параллельно со своим кавалером. Поддержка, в которой Флорина вспархивает к Голубой птице на плечо, вновь оставляет за исчезнувшими в кулисе героями ощущение невесомости и полета.

А в финале балета «Спящая красавица» принцесса Флорина и Голубая птица вместе с героями других сказок от души поздравляют принцессу Аврору и принца Дезире.

Первой исполнительницей принцессы Флорины на премьере 3 января 1890 года была В. А. Никитина. А. А. Плещеев писал про нее: «Исполнение ее носит всегда художественный отпечаток и не выходит из границ изящества; она является идеалом танцовщицы, которую способна создать русская хореографическая школа, представляющая контраст с итальянской». Индивидуальность Никитиной раскрылась в отдельных, замкнутых по форме номерах. «Певучая грация ее танца выразилась в дуэте Принцессы Флорины и Голубой птицы из “Спящей красавицы”, который Петипа поставил для нее и Энрико Чекетти. Прозрачная кантилена этого дуэта, кружевной рисунок вариации нашли в ней идеальную исполнительницу». В дальнейшем судьба партии складывалась таким образом, что ее исполнительницами становились ярчайшие балерины, часто танцевавшие также принцессу Аврору. Роль Флорины в творчестве почти каждой исполнительницы оставляла заметный след. Многие впоследствии великие балерины начинали с Флорины свой творческий путь, продолжая танцевать эту роль, исполняя уже ведущие партии. В числе них М. Т. Семенова, С. Н. Головкина, Г. С. Уланова. Для Галины Сергеевны принцесса Флорина оказалась своего рода знаковой ролью. Дебют Галины Улановой в качестве профессиональной танцовщицы Мариинского театра состоялся 21 октября 1928 года. Она танцевала партию Флорины в «Спящей красавице». Впоследствии сама балерина вспоминала, насколько тяжело ей было выйти на сцену, оказаться перед огромной аудиторией, которая теперь уже будет смотреть на нее не как на ученицу, а как на профессиональную балерину. «Я вышла на сцену ни жива ни мертва. Бархат ярусов, огни прожекторов, кулисы — весь мир бешено крутился и опрокидывался... Никаких мыслей, никакого иного ощущения, кроме страха и стремления сделать все только так, как тебя учили, даже никакого удовольствия от выступления я не испытала». Несмотря на такие ощущения балерины, В. Богданов-Березовский писал о ней в роли Флорины: «Свободно и легко, как бы импровизируя, двигалась она. Музыка казалась оправой привольных и непринужденных движений, согласующихся легко и четко с изменчивыми нарастаниями и угасаниями звучности, с малейшими замедлениями или убыстрениями темпа. Уланова вкладывала в небольшую роль Флорины не только блеск отточенного технического мастерства, но и поэзию нежного чувства и настоящую грацию женственности».

7 декабря 1963 года в Большом театре состоялась премьера новой постановки «Спящей красавицы» в редакции Ю. Н. Григоровича. Партию Флорины стали исполнять такие прославленные балерины, как Е. С. Максимова, Н. И. Бессмертнова, С. Д. Адырхаева, Н. И. Сорокина, И. С. Прокофьева, Л. И. Семеняка, Н. В. Павлова, А. А. Михальченко.

В настоящее время на сцене Большого театра эту партию исполняют А. А. Антоничева, Е. А. Андриенко, М. А. Рыжкина, Н. А. Капцова, А. В. Сташкевич.

После такой плеяды великолепных мастеров балета работа над этой партией и ее исполнение – необычайно ответственная задача. Сегодня блестящие исполнительницы 20 столетия – наши педагоги в Большом театре. Не стоит говорить о том, какой это кладезь знаний и опыта, и сколь многое они могут дать нам, молодым танцовщикам. Ведь каждая из этих блистательных балерин проделала колоссальный путь в своем развитии, чтоб достигнуть кульминации своего творчества. Перенимать знания из уст таких наставниц – бесценный дар, это поистине продолжение традиций русской школы классического балета.

В качестве темы своей дипломной работы я выбрала именно эту партию не случайно. *Pas de deux* Голубой птицы и Принцессы Флорины было первым моим опытом в этой развернутой форме, так же как и в дуэтном танце. Впервые я его исполнила, будучи ученицей 1 курса МГАХ. Над Флориной со мной работали Е. А. Боброва и Л. Т. Жданов. Я очень благодарна своим педагогам за то, что они, учитывая мой технический и духовный уровень развития на тот период, помогли мне прикоснуться к этой серьезной работе. Конечно в 14 лет я не могла поставить перед собой очень многие задачи этого *pas de deux*. Но возможность поработать с крупной формой, с адажио была для меня очень важна и принесла результат. Я начала учиться определенным навыкам, необходимым впоследствии. К ним относятся, в первую очередь, дуэтный танец с партнером, умение распределять дыхание и силы на все *pas de deux*, чистота работы ног и корпуса, воспитываемая на классическом наследии.

Второй мой выход в этой роли произошел уже в качестве артистки Большого театра. Эта партия была доверена мне в новой постановке «Спящей красавицы» в редакции Ю. Н. Григоровича в ходе переноса спектакля на Историческую сцену Большого театра. Для меня было большой радостью, но и большой ответственностью исполнять Флорину наравне с ведущими балеринами. Первый мой спектакль состоялся 19 ноября 2011 года. Над первым выступлением в этой партии со мной работала Л. И. Семеняка, над последующими спектаклями – Н. Л. Семизорова. Людмила Ивановна сама очень любила партию Флорины, была блистательной ее исполнительницей. Мне посчастливилось долго и тщательно работать с ней над этой ролью. И я очень благодарна за ту неоценимую творческую помощь, которую она мне оказала.

Для меня важно было понять, какой будет моя Флорина. Мне кажется, что все персонажи дивертисмента приходят на бал к Авроре уже окончив свои сказки счастливым концом,

уже прожив свои истории. Авроре и Дезире герои рассказывают самые яркие моменты своей жизни. Для Флорины это свидания с любимым, прилетавшим к ней в образе Голубой птицы. Главными чертами Флорины для меня явились ее трогательная, юная любовь к принцу, сочувствие ему, желание улететь вслед за ним. Вместе с тем, она нежная, изысканная, романтическая героиня, вся воздух и стремление ввысь.

Pas de deux – разговор влюбленных, один герой вторит другому, что слышится в музыке, подчеркивается хореографией.

Это *pas de deux*, при отсутствии технически насыщенных вращений и прыжков, очень сложно для исполнения. В нем необычайно важна точность и красота поз, выверенность линий, грамотность и аккуратность работы ног. За небыстрым темпом очень видны любые неточности и помарки.

Людмила Ивановна очень много внимания уделяла построению поз как с партнером в адажио, так и в вариации. Она помогала мне понять стиль эпохи, ведь характер всего спектакля диктуют определенные манеры исполнения. Грациозные жесты рук, элегантные подходы к движениям, изящные положения должны особо подчеркиваться при репетициях. Однако Флорина отличается от Авроры. Положения Флорины более певучие, свободные, направленные на передачу состояния полета.

Наиболее важные позы здесь – арабески и положения у лица, когда героиня «прислушивается» или «поет». По словам Людмилы Ивановны, должно создаваться ощущение буквально видимого звука. Дуэт с партнером здесь тоже особый – без прямых взглядов. Нужно стремиться к контакту благодаря неуловимой связи, достигающейся общностью поз и акцентов. Например, в конце первой диагонали адажио Людмила Ивановна особое внимание обращала на позу *arabesque*, когда Флорина опирается на плечо Голубой птицы. Она помогла выстроить движение таким образом, чтобы выпад партнера и его рука были параллельны моей позе. Перед разбегом, по словам Людмилы Ивановны, поза *allongee* должна быть синхронной, но не акцентированной. Это сделает разбег вытекающим из первой диагонали. Еще одним важным моментом является окончание пируэта *en dehor* с положения *a la second*. Людмила Ивановна говорила перед последующим разбегом подставить рабочую ногу, оставаясь на пальцах, а руками в позе *allongee* опереться на такую же позу партнера, не смотря в это время на него, а лишь «прислушиваясь». Флорина стремится к любимому, слыша его пение, но птица неуловима и каждая поддержка заканчивается разбегом.

Адажио Голубой птицы и принцессы Флорины – образец классического наследия. Оно построено в строгой классической форме. В нем присутствуют две поддержки, которые знаменуют собой кульминационные моменты дуэта. В середине адажио присутствует подъем на плечо, в конце выполняется перекидное на плечо. Людмила Ивановна следила, чтоб техниче-

ские акцентировки баланса в арабеск и в *a la second* выполнялись музыкально, не нарушая рисунок танца демонстрацией техники. В этом адажио также присутствуют вращения с партнером из четвертой позиции, с положения *a la second* и с бедра. Особенность состоит в том, что в данной партии количество вращений не должно мешать пропеванию финальной позы балерины, которая определяет характер выполненного па.

Все технические элементы в вариации должны исполняться предельно легко и изящно, иначе вся магия этого образа будет нарушена. Людмила Ивановна требовала, чтобы перед *fouette* в первой части я не фиксировала толчок для попадания на ногу. Этого приготовления не должно быть видно. Акцент здесь только на конечную позу. Промежуточное *emboite* должно быть легким, Людмила Ивановна особенно обращала мое внимание на верх во время прыжка. Руки продолжают движение, делая точку только в *arabesque*. Те же советы относительно рук Людмила Ивановна давала мне в последней части вариации, на *tours de force*. Во второй части вариации Л. И. Семеняка помогла мне найти такое положение во время *echappe*, чтобы поза получалась ни в коем случае не манерной, а изящной и элегантной. Что касается финальной позы вариации, то Людмила Ивановна придавала ей такое смысловое значение, при котором Флорина продолжает стремление за звуком, не делая точки в конце вариации. Это не конец истории, а лишь ее часть. Когда Людмила Ивановна сама исполняла партию Флорины, то, чтобы не прерывать нить рассказа, в конце вариации убегала сразу за кулисы, а лишь потом выходила на поклон.

В первой диагонали вращений в коде *pas de deux*, по словам Людмилы Ивановны, Флорина должна «звать» своего принца. Для этого она обращала мое внимание на руку, которая закрывается в 3 позицию из позы *allonge*, а также на положение головы. В коде дуэта особое образное значение имеет последняя диагональ, где танцевальные голоса сливаются в один, но в финале снова Голубая птица «летит» вслед за убегающей Флориной. Мой первый выход в этой партии можно назвать удачным, он оставил подготовленную почву для дальнейшей работы.

Когда я снова стала готовиться к выходу в этой роли, уже с Ниной Львовной Семизоровой, в техническом плане я чувствовала себя более уверенно по сравнению с первым разом. Это дало возможность добавлять новые краски и нюансы. Нина Львовна помогла мне несколько по-другому уточнить акценты, определить фиксации. Мы работали над многочисленными арабесками, добиваясь их разнообразия – от фиксированного до пропевающего. В начале адажио в арабеске нужна точка, этот акцент подготовлен предшествующим *pas couru*. Но фиксация этой позы дается только ногами, руки же должны допеть *allonge* постепенно. Последующий сход в колено нужно стремиться сделать очень плавным, при опускании рабочей ноги, опорная должна еще оставаться на пальцах. Это был сложный момент для меня, я

его долго отработывала под руководством Нины Львовны. А в конце адажио, после пируэта с бедра, арабеск носит противоположный характер. Его нужно пропеть, чтобы получился контраст с последующим острым *emboite*. В финале *pas de deux*, в последнем арабеске перед убегом, нужно стремиться как можно дольше сохранять баланс. Нина Львовна особое внимание обращала на последний переход в бег: движение должно начаться с рабочей ноги, опорная не сходит с пальцев первой. Позу в руках нужно продолжить из арабеска в бег, не останавливая движение.

Мне кажется, что над партией Флорины можно работать всю творческую жизнь, постоянно совершенствовать ее и добавлять нечто новое. Я очень люблю эту свою партию, каждый выход в ней становится особенным. Вот и сейчас, разобрав партию, осмыслив ее с определенной точки зрения, я открыла для себя новые моменты. Мне очень хочется применить их на практике, и я надеюсь, что мне в скором времени представится такой случай.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Н.Ю. Нейман¹

РАЗЛИЧНЫЕ ФОРМЫ МАЛОГО И БОЛЬШОГО ADAGIO В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ СТАРШИХ КЛАССОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

«Адажио Вагановой неизменно превосходны по своему построению, причем движения их воздушны и даны не в плоскости (то есть не на одном месте), а в пространстве. Так у танцовщицы вырабатывается размах и широта движений, воспитывается искусство монументальных позировок, неизменно пластичных и выразительных. Та или иная поза прерывается неожиданно быстрым поворотом – новое движение, новый рисунок...

В «аллегро», которым урок обычно заканчивается, ученик подготавливает тело к полету и кругам (турам). Круги не являлись стихией Вагановой-танцовщицы. Однако ученицы Агриппины Яковлевны, как правило, в совершенстве владеют искусством самых разнообразных кругов (пируэтов, *chaines fouettes* и др.) как с партнером, так и самостоятельно» [25,227]

Каждым движением, каждой позой, каждым жестом, включенным в комбинации *adagio*, ученик постепенно и последовательно учится преодолевать серьезные трудности, которые, в конце концов, приведут его к постижению высшего уровня технического и исполнительского мастерства. И это мастерство при исполнении упражнений *adagio* состоит не только в виртуозности, но и в том, чтобы соединить воедино изящество, мягкость, плавность и живость исполнения. В результате все движения и позы должны стать необыкновенно красивыми, чувственными, в танце не должно быть никакой грубости и приземленности, так как прекрасное и возвышенное искусство балета не терпит подобного.

Построение *adagio*, как уже известно, в различных классах составляется из пройденных движений за все годы обучения балету. Позы ученик постигает уже в младших классах. Основной для всех поз является правильная постановка ног, рук, корпуса и головы. Серьезное внимание требует постановка поясницы и бедер. Например, часто нарушается форма построения *arabesques*, их нужно изучать особенно тщательно. При выполнении больших поз,

¹ Нейман Наталья Юрьевна – студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Педагогика балета». Научный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры классического танца И.Ю. Сырова.

необходимо соблюдать выворотность ног, удерживать корпус в правильном, заданном положении, со свободно раскрытыми и опущенными плечами. Движение и фиксацию рук производить отчетливо, повороты и наклоны головы строго и с aplomb сочетать с устремленностью взгляда, двигаться ритмично, чувствуя при этом взаимосвязь всех без исключения элементов, из которых сначала слагается большая поза, затем комбинация *adagio*, а затем и весь танец будущего артиста балета.

Соблюдение правильной формы в позах важно не только для самих поз, но и для успешного освоения и дальнейшего исполнения *tours* и прыжков в больших позах.

Поза классического танца отличается исключительным разнообразием приемов исполнения. Она может входить как основной элемент, так и как дополнительный в то или иное движение. Может воспроизводиться медленно и быстро, фиксироваться длительно и кратко, усиливать и ослаблять динамику движения. Поза может быть исполнена в малой или большой форме, на полу, в воздухе, без поворота и в повороте, с вращением, с заноской и с *cabriole*. Позы могут соединяться одна с другой в целую замысловатую хореографическую композицию при помощи самых разных приемов связи. Если эта композиция исполняется осмысленно, вдохновенно, музыкально и технично, то поза превращается в выразительный язык танца.

Учебные формы большого и малого *adagio* ко второму курсу обучения становятся как раз теми самыми сложными танцевальными композициями – совершенными и законченными, как и само искусство классического балета со всей его чистотой и академизмом. Сложные комбинации *adagio* – малого и большого носят силовой характер, в котором отрабатывают устойчивость и методично выполняют сложнейшие программные движения. В первую очередь, речь идет о построении малого *adagio*. В данной форме *adagio* рекомендуется использовать не более одного – двух программных движений. В предыдущей главе я привела пример составления малого *adagio* в сочетании с комбинацией движения *battements tendus*. Также, было проведено исследование актуальности сочетания в комбинированном задании движений различных разделов урока и различной сложности. В любом случае, хочется добавить, что возможно также повторения комбинации *adagio* в разных направлениях – *en dehors* и *en dedans*.

Первое *adagio* – это переходная ступень от экзерсиса у станка к упражнениям на середине зала. Как уже известно, главная задача данного учебного задания – хорошо поставить учащихся на ноги. Поэтому, построение малого *adagio* должно быть, в какой-то мере, статичным.

Большое *adagio* является развернутой формой – танцевальным этюдом, который в техническом построении сложен и подвижен, но в силовом аспекте может быть легче, чем ма-

лое *adagio*. Большая форма *adagio* требует от учеников, в первую очередь, стабильной устойчивости, выносливости, а так же музыкальности и артистизма.

Большое *adagio* – это своеобразная кульминация экзерсиса у станка и на середине зала. И оно подводит некий итог всесторонней подготовленности ученика. Поэтому так важно закрепить ряд навыков и приемов, отработать сложные движения в комбинациях, предшествующих большому *adagio*.

Как уже известно, из работы ранее, из всех разделов урока *adagio* включает в себя наибольшее количество разнородных движений и представляет особую трудность для правильного музыкально-хореографического построения. Прежде, чем приступить к сочинению комбинации большого *adagio*, педагогу необходимо подобрать совместно с концертмейстером музыкальный материал, который будет соответствовать развернутой хореографической композиции – большого *adagio*.

Музыкальная форма должна иметь экспозицию, развитие, кульминацию и финал. Составляющие части *adagio* контрастны по своему строению. Средняя часть всегда должна быть более динамична, поэтому контраст достигается темпом и ритмом, их изменениями и сменой тональности. При составлении большого *adagio* необходимо, чтобы все движения последовательно и логично соединялись между собой, образуя стройный и законченный учебный пример, а не просто случайный выбор движений. Логичность движений должна исходить из характера музыкального материала. *Adagio* необходимо строить так, чтобы полностью раскрыть индивидуальные качества учеников. Поэтому, при построении большого *adagio* необходимо исходить из возможностей данного класса. Этот фактор особенно важно соблюдать в предвыпускном и выпускном классах, чтобы класс выглядел, как хорошо и качественно подготовленный хореографический коллектив, в общем, и в частности.

В программе второго курса в большом количестве выполняют движения и комбинации, которые уже изучены ранее в предыдущих классах. Движения включают в себя сложные технические элементы и степень их усложнения идет по- нарастающей динамике.

Все формы *port de bras* с полной работой корпуса, а так же в позах с поднятием ноги на 90 градусов, всевозможные *fouettes en tournant en dehors* и *en dedans* в различные большие позы и положения относительно точек балетного класса, *renverse*, *pirouettes* во всех направлениях и позах на 45 и 90 градусов и так далее. Все эти движения, так или иначе, в полной мере должны быть включены в комбинированные задания большого *adagio* на протяжении всего года обучения.

Сильные движения, такие как *tours* в больших позах, *grand fouette*, *renverse*, различные большие прыжки как правило исполняются в кульминационные моменты *adagio*. Эти движения начинаются на сильные доли такта и служат для усиления эмоциональной окраски. Если

перечисленные движения падают на слабые доли такта, то они нарушают единство музыкально-хореографического построения. Об этом, также говорилось в работе ранее. На слабые доли должны попадать, главным образом, связующие и вспомогательные движения: *pas de bourree*, все виды *passé*, *pas tombe*, *pas coupe*, *pas balance*, *pas faille* и другие.

Комбинации малой и большой форм *adagio* на втором курсе позволяют использовать огромное количество связующих движений.

Связующие движения – это хореографическая грация. Н. Тарасов называл связующие движения «великими скитальцами», имея в виду, что трудно перечислить, с какими только *pas* они не соединяются. Именно связующие движения образуют самые тонкие и удивительные композиции, придавая основным движениям гармоничность и создавая ту среду, в которой живет танец. Наряду с основными движениями, необходимо не ослаблять внимание на качество исполнения связок. Учебная программа рекомендует различные приемы, при помощи которых в *adagio* связываются большие позы и всевозможные основные движения.

- ученик может связывать позы, стоя на одной ноге или переходить на другую ногу;

- простейший путь для перехода из позы в позу с одной ноги на другую осуществляется через исходную пятую позицию, то есть раскрытая нога опускается в пятую позицию, а опорная нога, в свою очередь, раскрывается в заданном направлении. Данный переход выполняется на месте;

- переход из позы в позу с продвижением выполняется через вторую и четвертую позиции при помощи *pas degage*, *pas tombe*;

- переход из одной позы в другую позу на той же опорной ноге может быть выполнен через исходную пятую позицию приемом *battement developpe* или *battement releve lent*; переводом ноги приемом *passé* через первую позицию, через положение *sur le cou-de-pied* у икры или у колена. Данные приемы связи можно применять также и в младших классах.

- в средних классах, кроме названных приемов позы меняются при помощи *grand battement jete* через первую позицию; *grand rond de jambe en l'air*, различных форм *grand fouette*, *flic-flac* и малого *pirouette*.

- в старших классах переходить из позы в позу можно при помощи прыжка.

В данной части работы мне хочется привести пример построения большого *adagio* в качестве анализа в контексте исследования актуальности и важности связующих движений, а так же проанализировать некоторые важные моменты после описания комбинированного задания, предложенного для примера.

Составляя учебные *adagio*, педагогу следует помнить, что устойчивость отрабатывается не только при простом и сложном, медленном или быстром переносе центра тяжести с одной ноги на другую, но главным образом при помощи связи нескольких различных движений на

одной и той же опорной ноге. Лишь достаточная длительность, напряженность и сложность работы опорной ноги, предусмотренная в построении *adagio*, способствует развитию виртуозной устойчивости. Разумеется, нагрузку на опорную ногу нужно проводить последовательно, по количеству сложности, в разумном равновесии с учебной программой предмета и возможностями учеников.

Трудность построения комбинированных заданий *adagio* в каждом классе должна соответствовать учебной программе и успеваемости учеников. Данный аспект мне довелось проанализировать в работе ранее. Не следует лишь забывать, что именно устойчивость укрепляется в процессе тяжелого труда, связанного с предельным напряжением всех физических возможностей ученика. Именно трудно, а не легко построенные комбинации различных форм *adagio* лучше всего подготавливают ученика к работе над прыжками в следующей части урока – *allegro*. Поэтому в *adagio* на втором курсе нужно вводить прыжки в качестве всевозможных связующих элементов. Например: *pas glissade, sissonne temps leve, pas faille*. А так же большие прыжки, которые как раз и вводятся в программе второго курса в небольшом количестве: *grand sissonne ouverte, grand fouette, jete enterlace, grand jete, grande jete pas de chat*.

В построении большого *adagio* в программе второго курса используются разнообразные вращения и на их сложность влияют рамки программы. Включение вращений в *adagio* крайне необходимо, так как вращения вырабатывают технику, координацию и выносливость ученика.

Техника вращения в классическом танце требует от исполнителя умения свободно и точно ориентироваться в пространстве зала или сцены, правильно перемещать центр тяжести на опорную ногу, стойко удерживать вертикальную ось тела в ровном состоянии, верно воспроизводить исполняемое движение, а так же хорошо чувствовать его ритм и динамику.

Основа, на которую опирается правильное и устойчивое вращение – это профессионально поставленные и хорошо отработанные в классе движения ног, рук, корпуса и головы, а также хорошо развитая сила мышц, выносливость, волевая выдержка и внимание ученика.

Основным из важнейших элементов классического танца является свобода исполнительства. Чем более развиты двигательные способности мышц тела ученика, тем свободнее он сможет действовать на сцене в дальнейшем своем творчестве. Физическую свободу движения надо отрабатывать не только при помощи развития силы, выносливости и подвижности мышц, но и воспитания веры в себя, в свои творческие силы, в свое талан и в свою удачу.

Исполняя *adagio*, ученик не должен ослаблять работу своих мышц, работу над которой он вместе с учителем вел в экзерсисе у станка. Ученик должен дополнять эту работу не только сложными соединениями в комбинации, а именно вникать и увлекаться сложностью и

красотой комбинированного задания, содержание которого как нельзя лучше отражено в сложных формах и танцевальных фразах *adagio*.

Значение *adagio* чрезвычайно велико: оно объединяет ряд движений в одно большое гармоничное целое – развивает и укрепляет правильную форму всех без исключения движений классического танца.

Е.В. Овчинникова¹

СОВРЕМЕННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА НАЧАЛЬНОМ УРОВНЕ ОБРАЗОВАНИЯ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩАХ

Большое значение в процессе обучения имеет овладение информацией изучаемого предмета, понимание человеческих ценностей, способов человеческой деятельности. Это называется результатом технологического обучения.

Педагогическая технология связана с внедрением в педагогику системного способа мышления, она разрабатывает определенную систему обучения и реализует идеи управления этой системой и главным образом ее основного звена – учебного процесса. Поэтому эффективность решения вышеперечисленных задач зависит именно от педагогической технологии.

Педагогическая технология проектирует и осуществляет такой учебный процесс, который гарантирует достижение запланированных результатов. Показателями данных результатов являются: четко намеченные цели, педагогически грамотное управление, принцип обратной связи.

Преподаватель сам выбирает на практике, с помощью каких операций использовать тот или иной элемент педагогической технологии. Он может усилить влияние одних элементов и ослабить влияние других, преломить реализацию каких-либо элементов, по-своему их изменить.

Если говорить о современных технологиях при обучении классическому танцу, то в данном случае, на сегодняшний день, к примеру, используют такие современные технологии, как модернизированная цифровая видеотехника. Это также является нововведением.

Известно, что в хореографических учебных заведениях формирование учащегося как будущего профессионала – артиста балета происходит при безусловном выполнении требуемой нормы, но в то же время необходимо положительное подкрепление в адрес учащегося,

¹ Овчинникова Елена Викторовна – аспирантка Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор А.Ю. Бутов.

высказывание скрытой оценки. Все эти элементы, с определенными функциями и обозначенными операциями, являются сущностью педагогической технологии. Однако только этим содержание педагогической технологии не ограничивается. Существуют дополнительные элементы, например, групповая деятельность, психологический климат, педагогическая реакция на поступок учащегося. Эти элементы могут носить как обобщающий, так и частный характер. Известно, что разучивание движений сильно отличается от процесса обучения, где учащиеся получают только теоретические знания. Если при усвоении теоретических знаний важна логика и логическое мышление, то при изучении движений у учащихся должны быть развиты дополнительные виды самоконтроля.

В современной педагогике классического танца техника и методика исполнения движений экзерсиса у станка, на середине зала, а также техника исполнения прыжков и вращений подробно разработана. Правила исполнения этих движений считаются незыблемым законом. Порядок изучения этих движений, как и цели обучения на каждом году обучения, определены программой дисциплины «Классический танец». Но невозможно научить классическому танцу только по учебникам, потому что существуют сугубо исполнительские моменты, которые невозможно описать в методических разработках.

Известно, что разучивание движений сильно отличается от процесса обучения, где учащиеся получают только теоретические знания. Если при усвоении теоретических знаний важна логика и логическое мышление, то при изучении движений у учащихся должны быть развиты дополнительные виды самоконтроля. Преподаватели классического танца тесно сотрудничают с преподавателями гимнастики. В программу обучения гимнастике тоже внесены сильные изменения. Включено большое количество движений из художественной гимнастики на развитие гибкости, подвижности тазобедренных суставов и т.д. Это вызывает большие споры, так как спортсмены-гимнасты к 21 году уже заканчивают свою карьеру, а артисты балета начинают свою карьеру в 18 лет, и опорно-двигательный аппарат артиста балета должен быть готов к работе в течение 20 лет.

Программа обучения «Классический танец» изменилась в последние годы, заметно усложнилась. Раньше учащиеся первого году обучения выполняли движения экзерсиса только на целой стопе. Сегодняшние изменения в программе обучения классическому танцу требуют исполнения ряда движений экзерсиса у станка на полупальцах уже на первом году обучения. Выполнение программы требует от учащихся дополнительных усилий, следовательно, от преподавателей выполнение программы требует введения новых педагогических технологий в учебный процесс.

Особенно важно совершенствование педагогических технологий в аспекте врачебно-педагогического сопровождения обучения. Современным преподавателям классического

танца следует быть более внимательными к успехам учеников в области развития гибкости спины, подвижности суставов и т.д. Возрастные особенности физиологии опорно-двигательного аппарата детей 10-11 лет заключаются в том, что в костях и скелетных мышцах у детей много органических веществ и воды, но мало минеральных веществ. Гибкие кости могут легко изгибаться при неправильных позах и неравномерных нагрузках. Легкая растяжимость мышечно-связочного аппарата обеспечивает ребенку хорошо выраженную гибкость, но не может создать прочного «мышечного корсета» для сохранения нормального расположения костей. В результате возможны деформации скелета, развитие ассиметричности тела и конечностей, возникновение плоскостопия. Это требует особого внимания к организации использования физических нагрузок. Кроме того, преподаватель должен знать, что именно в возрасте 9-11 лет, то есть в возрасте учащихся младших классов детям трудно длительное время сохранять вертикальную позу при стоянии по причине того, что тонус мышц-сгибателей превышает тонус мышц-разгибателей. А при современных «спортивных требованиях» к классическому танцу организм детей терпит еще более тяжелые нагрузки, что может неблагоприятно сказаться не только на осанке, но и на функциональных возможностях опорно-двигательного аппарата учащихся в будущем. Только преподаватель знает, что именно важно оценить на том или ином этапе обучения, в конкретном занятии. Врач же, уяснив поставленную задачу, должен выбрать такую форму организации врачебно-педагогических наблюдений и такие методы исследования, которые позволят наилучшим образом ее решить.

В настоящее время врачебно-педагогические наблюдения ограничиваются только лишь измерениями роста, веса учащихся, а также обязательными прививками. Но изучать условия, в которых проводятся занятия, необходимо, потому что неблагоприятная обстановка может быть иногда причиной отрицательного воздействия на состояние здоровья, в частности, причиной профессионального травматизма. Таким образом, можно сделать вывод, что на сегодняшний день необходимо создание новых педагогических моделей преподавания классического танца на начальном этапе, также необходимо развитие и внедрение современных педагогических технологий, соответствующим изменениям и требованиям сегодняшней системы образования.

ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «СЦЕНИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР» НА ОСНОВЕ АКМЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА

Акмеологический подход в настоящее время является одним из прогрессивных и перспективных для обучения и воспитания учащихся, подготовки ребенка к успешной социализации, осознанному выбору профессии. Проблема профессионального роста человека, его успешность являются центральной для акмеологии. "Сущность акмеологического подхода заключается в осуществлении комплексного исследования и восстановления целостности субъекта, проходящего ступень зрелости, когда его индивидуальные, личностные и субъектно-деятельностные характеристики изучаются в единстве, во всех взаимосвязях и опосредованиях, для того чтобы содействовать его достижению высших уровней, на которые может подняться каждый" [1].

В современной системе педагогического образования цель акмеологического подхода состоит в том, чтобы обеспечить усиление профессиональной мотивации, стимулировать творческий потенциал, выявить и плодотворно использовать личностные ресурсы для достижения успеха в профессиональной деятельности.

Основной задачей акмеологического подхода является формирование и закрепление в самосознании человека необходимости в саморазвитии и самореализации, позволяющих специальными приемами и техниками самоактуализировать личностное и профессиональное Я.

Необходимость акмеологического подхода в сфере хореографического образования заключается в том, чтобы выпускники балетной школы на момент поступления на работу в театр являлись самостоятельно мыслящими личностями, стремящимися к успеху и умеющими самостоятельно строить индивидуальную траекторию личностного развития и профессиональной деятельности. Ведь именно на работу в театре направлено обучение во всех хореографических заведениях, в которых одной из главных профилирующих дисциплин является «Сценический репертуар».

Главной задачей этой дисциплины является формирование целостной картины будущей творческой деятельности артиста балета. Роль педагога в профессиональной практике (сценическом репертуаре) очень значительна. Под его руководством происходит формирование и раскрытие индивидуальных возможностей учащихся, повышение исполнительского уровня и

¹ Сизова Мария Сергеевна – аспирантка Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор С.М. Оленев.

освоение стилевых особенностей исполняемого репертуара, формирование исполнительской манеры, эстетической и нравственной культуры танцовщика; продуктивное взаимодействие с хореографами, балетмейстерами, дирижерами, артистами.

Преподаватель дисциплины «Сценический репертуар» должен уметь не только видеть и корректировать технические, стилевые ошибки обучающихся, но и раскрывать перед учащимися смысл, образность и музыкальность хореографических композиций. В связи с этим очень важен показ педагога, как отдельных технических фрагментов, так и эпизодов, насыщенных актерской смысловой задачей, который должен быть профессионально грамотным, правдивым и органичным, доступным и понятным объяснением изучаемого материала.

Педагог сценического репертуара должен быть как режиссер, способный выстроить внутреннюю линию роли и объяснить ее высокие художественные задачи учащимся. Педагог должен рассказать ученикам обо всех приемах и принципах сценического пространства. Сценический репертуар в младших и средних классах – это участие в спектаклях на сценах театров; в старших классах – это задачи, связанные со всей спецификой отношений сольного парного танца, а также массовых сцен и танцев для работы в кордебалете театров. Умение распределять сценическую площадку влияет на широту исполняемых движений, что является, в свою очередь, одним из средств выразительности и художественных задач хореографии. Педагог должен ставить перед учениками задачи осмысления каждого мгновения роли, научить «анализировать ситуацию на сцене и свое поведение на ней, найти интересное решение пусть маленькой, но роли». Важно, чтобы учащийся осмысленно работал над поставленными перед ним сценическими задачами, был бы способен к внутреннему художественному постижению сущности хореографического произведения и его воплощению в движении, хореографическом тексте, жесте, ритме, динамике, а также умел каждое движение наделять своей индивидуальной окраской и личной интонацией. Умение действовать на сцене и выразить это действие осмысленным жестом и движением – главная задача в воспитании современного артиста. Огромное значение имеет и работа над музыкальностью исполнителя. Преподаватель должен объяснить, что хореографический и музыкальный образы – это неразделимые понятия.

В выборе репертуара и выстраивании индивидуально-ориентированных стратегий обучения и воспитания преподаватель должен опираться на возрастные особенности проявления творческой индивидуальности и уметь оценивать потенциальные возможности обучающихся. Также преподаватель должен использовать знания о биомеханике, анатомии, физиологии, основах медицинской профилактики травматизма, охраны труда в хореографии, а также владеть методами контроля и дозирования специфической физической нагрузки во время репетиционных занятий.

Также преподавателю в процессе обучения сценическому репертуару необходимо использовать видеозаписи для просмотров учащимися спектаклей, фильмов-балетов, международных конкурсов, репетиций концертов учебной и производственной сценической практики и совместно с учащимися анализировать увиденное. Важно, чтобы учащийся, имея перед глазами лучшие исполнительские образы хореографического искусства, не подражал бы им, слепо копируя предшественников, а самостоятельно анализировал бы свои творческие удачи и неудачи, искал бы свое решение роли.

«Изучая репертуар, созданный великими мастерами прошлого и настоящего, учащиеся обогащают собственный исполнительский опыт, развивают хореографическую память и, самое главное, приобретают уважение к шедеврам хореографии, высокую культуру и развитый эстетический вкус. Учащийся должен быть способен к осознанному пониманию того, что хореографическое искусство, через какие бы дисциплины оно не изучалось, взаимосвязано, взаимодействует и соотносится с музыкой, драматическим театром, изобразительным искусством, кинематографом, и другими гуманитарными, социальными и естественными науками» [2], потому что искусство и культура – это духовная основа развития общества, только сохраняя и развивая культурные ценности, общество сможет активно прогрессировать в экономическом, политическом и других направлениях.

Литература

1. Деркач А.А. Акмеология: личностное и профессиональное развитие человека. В 5 книгах. – М.: РАГС, 1999-2002.
2. Рабочая программа дисциплины «Педагогическая практика». – М.: МГАХ, 2011.
3. «Классический балет XXI века. Проблемы профессиональной подготовки кадров» / Сб. статей. – М., 2003.

Г.К. Гусев¹

МЕТОД ВАРИАТИВНОСТИ ИЛИ ВАРИАТИВНОГО ПОДХОДА В СВЯЗКАХ И ПЕРЕХОДАХ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

В прошлых своих выступлениях я подробно рассказывал о методе вариативного подхода, на примере простых поддержек в простых движениях и позах. Хотелось бы напомнить, что метод вариативного подхода включает в себя многовариантность исполнения одних и тех же поддержек, связок, переходов: сначала простых, а затем сложных, руководствуясь

¹ Гусев Георгий Константинович – аспирант Московской государственной академии хореографии, доцент кафедры дуэтно-классического танца. Научный руководитель – доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор С.М. Оленев.

принципом от простого к сложному. Сегодня хотелось бы указать на целую группу более сложных движений в дуэтно-классическом танце, наиболее часто встречающихся при обучении. Мы их называем связками или переходами из одного движения или позы в другую и которые сами по себе являются отличным обучающим материалом. Но если к некоторым из них применить метод вариативного подхода, то пользы будет значительно больше. Что бы более подробно это объяснить, надо напомнить, что из себя представляют связки и переходы в дуэтно-классическом танце. Так как определения на сегодняшний день до сих пор еще не закреплены, вынужден напомнить о собственной терминологии.

Поддержка – это, когда партнерша стоит, движется, вращается и т.д. в различных позах и положениях, а партнер при этом ее поддерживает.

Хват – это, когда партнер поддерживает партнершу за различные части тела с целью качественного исполнения определенных движений, поз, положений в пространстве. Очень часто приемы поддержки состоят из нескольких хватов, например поддержка за талию может исполняться хватами сзади, спереди, сбоку и т.д.

Поза – это все позы классического танца, рекомендуемые программой классического танца. Положения – это позы вне программы классического танца.

Связкой в дуэтном танце назовем переход из одной поддержки в другую, когда партнерша находится на полу.

СВЯЗКА: *PETITE TOURS* С 4 ПОЗИЦИИ *EN FACE* В ПОЗУ *A LA SECONDE EN FACE*; ДАЛЕЕ ЧЕРЕЗ *PASSE* ПОЗА *ATTITUDE CROISE* ВПЕРЕД; ДАЛЕЕ *DEMI RONDE* ДО *A LA SECONDE*; ДАЛЕЕ *PETITE TOURS* С ОКОНЧАНИЕМ В ПОЗУ *ATTITUDE* НАЗАД. 1) Партнерша стоит в 4 позиции *en face*. Партнер находится сзади Партнерши и ноги его в условной 4 позиции. Правая кисть Партнера на правой тазовой косточке Партнерши, а левая смещена назад к спине по талии. 2) Партнерша выполняет *petite tours* команде Партнера. Во время вращения Партнер переводит свои руки на талию Партнерши в самое узкое место приемом «рюмочка-стаканчик». 3) По окончании вращения Партнерша открывает ногу в сторону, принимая позу *a la seconde en face*. Партнер стоит на двух ногах сзади. 4) Партнерша с помощью партнера через *passé* принимает позу *attitude croise* вперед. Партнер в это время переносит центр тяжести своего тела на левую ногу для устойчивости и переводит правую кисть на правую тазовую косточку Партнерши, а левую кисть по талии немного назад к спине. 5) Партнерша с помощью партнера открывает ногу приемом *demi ronde* до позы *a la seconde* и делает *petite tours*. Партнер мягко, но мощно дает форс Партнерше по часовой стрелке. 7) Во время вращения кисти партнера находятся на талии партнерши на самом узком месте, поддерживая приемом «рюмочка-стаканчик». 8) Заканчивает Партнерша вращение в позу *attitude croise* назад. Партнер в это время шагает правой ногой влево и оказывается с бо-

ку от Партнерши с опорой на правой ноге, а левая вытянута в сторону. Примечание: 1. Во время исполнения связки все команды отдает Партнер. 2. Прием «рюмочка-стаканчик» – это когда Партнерша исполняет *petite tours*, а Партнер держит кисти на ее талии таким образом, где большой палец правой руки открыт назад, а на левой кисти большой палец параллелен другим пальцам, чтобы не мешать вращению Партнерши и не получить травму.

Переходом назовем путь из одной поддержки в другую, когда: 1) переход осуществляется в воздухе; 2) переход выполняется с поддержки на воздухе в поддержку на полу; 3) переход происходит с поддержки на земле в поддержку на воздухе.

Вариативность подходов в связках или переходах из одной и той же позы или положения в другую значительно сокращает время на усвоение многих связок или переходов. Для наглядности, обратимся к описанию известного перехода из положения «рыбки» на левом бедре партнера в «рыбку» на правое бедро партнера.

ПЕРЕХОД ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ «РЫБКИ» В «РЫБКУ» ЧЕРЕЗ ПЛЕЧО ПАРТНЕРА С ПОВОРОТОМ НА 180°

1) Исходное положение. Партнер держит партнершу в положении «рыбка», где правая рука партнера охватывает талию партнерши снизу, по линии от нижнего правого ребра к ее тазовой косточке так, чтобы сгиб правого локтя партнера был на ее нижнем правом ребре, а кисть этой же руки – на левой тазовой косточке партнерши. Левая рука партнера охватывает левое бедро партнерши так, чтобы его кисть оказалась снизу по- середине бедра и пальцы были направлены вдоль линии ноги партнерши. 2) Партнер слегка подбрасывает Партнершу к себе на правое плечо, поворачиваясь 180° через точку 5, при этом быстро меняет положение своих рук: левой руку переводит на талию, где кисть оказывается на правой тазовой косточке партнерши, а правую руку – за правое бедро Партнерши. Партнерша удерживается на правом плече партнера прогнутой спиной, пока он не поменяет руки.

3) По завершении поворота на 180° через точку 5 Партнерша оказывается в положении *рыбка* с другой ноги.

ПЕРЕХОД ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ «РЫБКИ» В «РЫБКУ» ЧЕРЕЗ ГРУДЬ ПАРТНЕРА С ПОВОРОТОМ НА 180°

1) Партнер держит Партнершу в положении «рыбка» с «правой ноги», где его левая нога согнута в *demi plie*, а правая нога вытянута в сторону точки № 3. 2) Партнер слегка подбрасывает Партнершу к себе на грудь, одновременно поворачиваясь на 180° градусов лицом через точку № 5. 3) В высшей точке подъема он быстро меняет положение своих рук, где его левая рука переводится в хват за талию, а правая рука в хват за бедро. Партнерша во время поворота на 180°, подхватывая темп партнера, поднимает обе ноги на 90° (примечание: можно поднять и одну ногу на 90°), а прямой спиной опирается на его грудь, пока Партнер не

поменяет руки. 4) После поворота на 180° Партнерша оказывается в положении «рыбка» с другой ноги.

ПЕРЕХОД ИЗ ПОЛОЖЕНИЯ «РЫБКА» В «РЫБКУ» ЧЕРЕЗ ПОЛОЖЕНИЕ «СВЕЧКА».

1) Партнер держит Партнершу в положении «рыбка» с «правой ноги» лицом к точке 3, правой рукой хватом за талию, а левой рукой хватом за бедро, где его левая нога в *demi plie*, а правая нога вытянута в точку № 3. 2) Партнер подбрасывает Партнершу вверх в положение «свечка» *en fase* лицом к зрителю. 3) В высшей точке подъема Партнер быстро меняет руки, где его левая рука переводится на талию Партнерши, а правая рука на правое бедро Партнерши. Подбросить Партнершу надо так, чтобы ее тазовая часть тела оказалась не ниже на уровня груди Партнера. 4) После перемены рук Партнером Партнерша оказывается в положении «рыбка» с другой ноги.

Из описанных примеров видно, что разнообразие или вариативность путей перехода из «рыбки» в «рыбку» помогает росту мастерства у партнеров.

В дуэтно-классическом танце бесконечное множество связок и переходов, где можно применить метод вариативного подхода. Наша задача их описать и донести метод вариативности до следующих поколений профессионалов и любителей дуэтно-классического танца.

Литература

1. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце. – Л.: Искусство, 1969.
2. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце. – 2-е изд. – Л.: Искусство, 1979.
3. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце. – 3-е изд. – Л.: Искусство, 1985.
4. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. – Л.: Искусство, 1976.
5. Захаров Р.В. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1983.
6. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – Л.-М.: Искусство, 1925.
7. Ваганова А.Я. Основы классического танца. – 3-е изд. Л.-М.: Искусство, 1948.
8. Пестов П.А. Уроки классического танца. – М.: Вся Россия, 1999.
9. Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. – М.: Искусство, 1989.
10. Бахрушин Ю.А. История русского балета. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1977.
11. Базарова Н.Б. Классический танец. – Л.: Искусство, 1975.
12. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – М.: Искусство, 1971.
13. Программы по дисциплине «Дуэтно-классический танец». – М.; РГАЛИ; Ф 683; Опись №3; Д.№78, 1939; Д.№ 124, 1946; Д.№368, 1958; Д.458, 1961; Д.№531, 1963; Д.№556, 1964.
14. Программы по дисциплине «Дуэтно-классический танец». – М.; МГАХ; 1975, 1985, 1995, 2004.

Ю.А. Пархоменко¹

ТАНЦЫ ДАВИДСБЮНДЛЕРОВ ОР.6 (1837) РОБЕРТА ШУМАНА

В мировом музыкальном искусстве Р. Шуман – фигура достаточно яркая. Творчество Роберта Шумана – это отражение типичных тенденций немецкой культуры. 20 – 40-х годов XIX столетия. Во многом влияние на его творчество оказала литература. Его излюбленные авторы – Жан Поль и Э. Т. А. Гофман. Неразрывная связь литературных и музыкальных образов (что отвечает синтезу искусств как одной из основ романтизма) привела к тому, что Шуман в своих фортепианных произведениях выступает как новеллист. «Новеллистический» характер его фортепианных пьес определил своеобразие и их музыкальной формы, где проявились творческая одаренность и композиторский талант художника.

Нужно заметить, что одним из завоеваний романтического музыкального искусства является расцвет миниатюры и образование крупных форм посредством объединения нескольких таких пьес в циклы. Поэтому тяготение к миниатюре, а именно, к циклам миниатюр, так ярко проявляется в творчестве Шумана и выделяется как главная форма его высказываний.

Внимание привлекает одно из сочинений Р. Шумана – «Танцы давидсбюндлеров» ор.6 (1837). Это произведение представляет собой цикл из 18 разнохарактерных пьес. В литературе об этом сочинении некоторые музыканты говорят, что «сочинение не цельное, не оформленное» [Цит. по: 3, с. 68], указывают на отсутствие тематической связи между номерами. О цикле пишут как об «альбоме художественных эскизов, характеристических набросков» [Там же].

Однако такая критика требует переосмысления.

Для интерпретатора исполнительская задача состоит в постижении всей глубины и богатства шумановского образного мира, который запечатлен в «Танцах давидсбюндлеров». Основная проблема заключается в том, что необходимо найти в этом калейдоскопе образов единый внутренний смысловой стержень, который скрепляет все части в монолитное целое. Иначе произведение будет выглядеть клочковатым и раздробленным.

¹ Пархоменко Юнна Александровна – студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Инструментальное исполнительство. Фортепиано». Научный руководитель – профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Д.В. Чефанов.

Возможно, в чрезвычайной трудности этой проблемы и коренится, на наш взгляд, одна из причин сравнительно редкого обращения пианистов к этому сочинению.

В поисках разрешения поставленной задачи проанализируем, что для Шумана оказалось толчком к созданию произведения.

На создание повлияли события личной, внутренней жизни. Данный цикл навеян любовными переживаниями Шумана. Эта музыка имеет внутреннее посвящение Кларе Вик, его возлюбленной. За право жениться на ней Шуман в течение 4 лет боролся с ее отцом Ф. Виком. В своих письмах композитор пишет, что он не расставался с мыслью о Кларе, сочиняя «Танцы давидсбюндлеров». По словам автора, в «Танцах» «много свадебных мыслей» [4, с. 334], сочинение представляет собой «вечеринку накануне свадьбы» [4, с. 330].

При более углубленном изучении выявляется, что все пьесы объединены единой лирико-психологической нитью. Это своеобразная последовательность контрастных портретов-настроений, которые отражают двойственность натуры самого автора. «Скрывает» он ее за образами импульсивного Флорестана и мечтательного Эвсебия. Это прототипы характера Шумана. Причем, эти образы нигде более не представлены с такой ясностью и полнотой, как в цикле «Танцы давидсбюндлеров», по сравнению с другими подобными сочинениями Шумана («Бабочки» op.2 (1829-1831), «Карнавал» op.9 (1834-1835), «Крейслериана» op.16 (1838)).

Заложенная в основе философско-эстетическая идея сочинения говорит о смене контрастных начал жизни. Автор выразил ее словами старинной немецкой пословицы в эпиграфе к произведению: «Всегда, во все времена чередовались горе и радости. Будьте смиренны в веселье и бодры в страданьи!» [1, с. 154].

Важно отметить, что в «Танцах давидсбюндлеров» танцевальность взята лишь как обнаружение действенного начала и как объединяющий момент, а не как моторно-физическое движение. Танцевальные ритмы скрыты, преобразованы в разнообразные типы движения – плавные, парящие у Эвсебия, импульсивные у Флорестана. Соответственно жанровая природа этих пьес очень выразительна и многопланова. Так, Флорестана характеризуют различного вида скерцо, танцы, марши, юморески (то веселые, то мрачно-иронические), эпическая балладность, бурная порывистая речь монологов. Черты монолога-импровизации, песни, романса, речитатива, элегии, ноктюрна, совершенно особого вальса (в духе лирической реплики) характеризуют Эвсебия. Именно Эвсебию принадлежит лирическое послесловие, тихое и сокровенное. Новаторский прием по своей психологической функции. Все это подчеркивается своеобразными авторскими ремарками: «несколько задорно», «петушась», «нетерпеливо», «углубившись в себя», «неукротимо (дико) и весело», «бодро», «свежо», «в высшей степени выразительно».

Особое внимание заслуживает то, что в основе всего цикла лежит отрывок из «Мазурки» (№ 5, ор. 6, 1836) Клары Вик. Он является образным и композиционным звеном сочинения. Шуман цитирует его в начале своего сочинения, помечает как «Motto von C. W.» и последовательно развивает на протяжении большого произведения. Интонационная, ритмическая и фактурная формула этого отрывка используется почти во всех пьесах цикла. Выступает в роли темы и талантливо варьируется композитором. Это тематическое звено является также и воплощением философско-эстетической идеи сочинения, о которой говорилось ранее. Думается, Шуман мог бы сказать о своем сочинении словами автора повествования гофмановской новеллы «Песочный человек»: «...В эту минуту образ Клары так живо представляется моему воображению, что я не могу отвести от него глаз» [2, с. 92].

Усложнение психологического содержания, особая многогранность оттенков душевной жизни, их драматическая конфликтность сказались в характере музыкального языка, во многих находках фактурного, гармонического плана сочинения, в уходе от непосредственной жанровой первоосновы. Подчеркнутое стремление к самобытности, к оригинальности, обусловленное мировоззрением, очень характерно для Шумана и его творчества.

Для исполнителя «постижение и воссоздание исполнителем интерпретируемого произведения в его целостности – это не самоцель. Прежде всего, это средство глубокого проникновения в содержание сочинения, это способ наиболее ясного и доходчивого донесения до слушателя своих мыслей и чувств, своего взгляда на мир, это, наконец, путь бесконечных наблюдений и поисков, шлифовки своих замыслов, оттачивания приемов выразительности, совершенствования исполнительского мастерства» [3, с. 90].

Литература

1. Геника Р. Шуман и его фортепианное творчество. – СПб: Издание редакции "Русской Музыкальной Газеты", 1907.
2. Гофман Э. Т. А. Новеллы. – М.: 1983.
3. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). – М.: Музыка, 1991.
4. Шуман Р. Письма. Т. 1 – М.: 1970.

ПОДДЕРЖКА ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ В СФЕРЕ ИСКУССТВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ.

Хотелось бы начать наш разговор с понимания о понятии Одаренность.

Несколько веков назад английский психолог Френсис Гальтон сформулировал понятие одаренности, как уровень развития каких-либо способностей человека, связанных с их развитием, но, тем не менее, от них независимый. Но, раздумывая об этом понятии простыми словами, можно сказать, что одаренный – значит исключительный, одаренный чем-то особенным свыше. Нельзя разграничивать учеников на одаренных и нет. Во-первых, нет определенного критерия, который докажет, что тот или иной человек бесталанный, неспособный на обучение, а во-вторых каждый человек одарен по-своему.

Не следует забывать, что каждого ребенка можно считать одаренным в большей или меньшей степени. Здесь главная задача в педагоге, который должен являться примером для подражания, стимулятором для достижения творческих целей, а также становиться неотъемлемой частью жизни учеников, формируя их представление об искусстве.

Но в нашем современном обществе не всегда все зависит от стремления педагогов передать свои знания и навыки, в настоящее время немаловажно состояние нашего культурного пласта, который требует постоянной государственной поддержки и значительного финансирования.

К примеру, структурный дефицит бюджета России в 2013 г. составит 521,415 млрд рублей, или 0,8% ВВП. Нижняя палата парламента одобрила федеральный бюджет на 2013 год и плановый период 2014-2015 годов. Объем бюджетных ассигнований федерального бюджета на реализацию расходных обязательств в сфере культуры и кинематографии составит в 2013 году 88,6 млрд. рублей, в 2014 году – 87,5 млрд. рублей, в 2015 году – 90,8 млрд. рублей. Также поддерживается предложение Минкультуры России о предоставлении в 2013–2015 годах за счет ассигнований из федерального бюджета государственной поддержки в сфере культуры и искусства. Общий размер грантов – 2,211 млрд. рублей в год.

Также в стране сформирована и действует определенная система поддержки и развития талантливых детей и молодежи. Большое значение имеет подпрограмма «Одаренные дети» Федеральной целевой программы «Дети России». В ее рамках создана и успешно функционирует система всероссийских массовых мероприятий (от начального уровня образователь-

¹ Кондратьева Анастасия Михайловна – аспирантка Московской академии образования Натальи Нестеровой. Научный руководитель – заслуженный артист России, профессор А.А. Борзов.

ного учреждения до федерального уровня), направленных на выявление, развитие и поддержку одаренных детей. Итогом реализации подпрограммы должно стать: создание государственной системы выявления развития и поддержки одаренных детей с охватом к концу 2013 до 50 % детского населения школьного возраста; формирование информационной базы данных о талантливых и одаренных детях; увеличение к концу 2013 (по сравнению с 2011) на 10 процентов количества одаренных детей школьного возраста, занявших призовые места на всероссийских соревнованиях и иных конкурсных мероприятиях.

Для нашей страны играет огромную роль поддержка коммерческих и частных фондов, которые способствуют развитию нашей культуры.

Спектр деятельности **регионального общественного фонда поддержки детского творчества «Культура и дети»** – поддержка конкретных одаренных детей и детских коллективов, организация конкурсов, выставок и культурных акций для детей, образовательные проекты.

Также существует перечень фондов, которые поддерживают сферу искусства, в частности, такие как **Фонд «Русское исполнительское искусство»**, который создан по инициативе известных музыкантов, деятелей культуры и крупнейших представителей деловых кругов России с целью сохранения и развития традиций исполнительского искусства как части национального культурного наследия и мировой культуры.

Фонд Юрия Башмета – некоммерческая организация, был учрежден в 1994 году с целью сохранения духовных и художественных ценностей мировой и отечественной культуры, а также содействия укреплению и развитию международных контактов в области искусства.

Фонд содействия развитию хореографического искусства имени Мариса Лиены, Фонд Галины Улановой, Фонд поддержки будущего и мн.др.

Хотелось бы остановиться на зарубежном опыте в поднятой теме. В данном случае, я хочу рассказать о том, как в Германии поддерживают молодые таланты. В первую очередь, хотелось бы сказать, что структурный дефицит бюджета Германии в 2013 году составит 8,8 млрд. евро, или 0,34 % ВВП, что правительство страны определяет как сбалансированный бюджет. Несмотря на то, что Германия приняла решение о сокращении государственных расходов в 2013 году, парламентарии договорились об увеличении затрат на ряд отдельных сфер деятельности, например, расходы на культуру будут на 100 млн. евро больше ранее планировавшихся.

В стране немало организаций, готовых оказать финансовое содействие молодежи, проявившей себя в различных областях искусства.

Германия активно поддерживает юные дарования – музыкантов и художников, танцоров и поэтов. При этом система различных организаций и благотворительных фондов, этим занимающихся, сложная и многоуровневая.

Во-первых, это многочисленные государственные организации как федерального уровня – Фонд поддержки современного изобразительного искусства (Stiftung Kunstfonds) и Федеральный культурный фонд (Bundeskulturstiftung), – так и регионального: в каждой федеральной земле существуют свои культурные фонды (Kulturstiftung der Länder).

Ведущей организацией является Фонд поддержки современного изобразительного искусства, созданный в 1980 году по решению бундестага. Из средств фонда выплачиваются стипендии молодым художникам и финансируются проекты в сфере изобразительного искусства.

Правительства федеральных земель также выделяют немалые средства на поддержку талантливой молодежи. Активную деятельность, к примеру, осуществляет фонд "Искусство и культура" в Северном Рейне-Вестфалии. Помимо прочего, фонд ориентирован на развитие международных связей в художественной среде и дает возможность молодым художникам обменяться опытом со своими сверстниками за рубежом.

С другой стороны, существует огромное количество частных и общественных фондов. Поддержка осуществляется, как правило, в форме стипендий, а также премий и призов за удачное выступление на различных конкурсах. В поддержке юных талантов активно участвуют банки. Самый верный способ получить финансовую поддержку от банков - участие в многочисленных конкурсах, проводимых ими. Разнообразные программы поощрения талантливой молодежи предлагает, например, Deutsche Bank. Так, по итогам завершившегося в феврале конкурса "Молодежь интерпретирует искусство", организованного этим банком, самые одаренные школьники были отмечены премиями в размере до 5 тысяч евро. Еще один банк – НуроVereinsbank – поддерживает молодые дарования в рамках проекта "Jugend kulturell". В этом году банк объявил конкурс музыки а-капелла "Jugend kulturell Förderpreis 2007" с призовым фондом 15 тысяч евро.

В век засилья музыкальных шоу-проектов "Суперстар" банк ищет молодых людей, которые демонстрируют искусство вокала без инструментального сопровождения. В конкурсе могут участвовать песенные ансамбли самых разных музыкальных стилей, будь то джаз или поп, современная музыка или ренессанс. Главное условие: средний возраст участников не должен превышать 35 лет.

Помимо индивидуальной поддержки молодым людям, проявившим себя в отдельных областях искусства, в Германии стремятся содействовать и раннему эстетическому развитию детей. Этой цели служит целый ряд проектов, в частности недавно начавшаяся программа

поддержки начального музыкального образования в Рурской области под названием "Каждому ребенку по музыкальному инструменту".

Это одна из самых масштабных инициатив в области культурного образования в стране: в течение следующих четырех лет на нее будет выделено 20 миллионов евро из средств правительства земли Северный Рейн-Вестфалия и Федерального культурного фонда Германии.

В распоряжение всех учащихся начальных школ Рурской области – а это 212 тысяч человек – будет предоставлено по музыкальному инструменту на выбор и обеспечено преподавание игры на нем.

В настоящее время, в связи с финансовым расслоением современного общества, у большинства российских семей с одаренными детьми нет возможности оплачивать дополнительное образование в сфере искусства. И мы не должны забывать, что дети – это наше будущее, о котором мы должны задумываться сейчас, и что их культурное и социальное воспитание, которое мы можем им дать в настоящее время, делает их одаренными и талантливыми. Необходим поиск новых методов работы. К примеру, очень важно издать учебный материал, но также нужно задумываться и об его распространении среди культурной среды. Я считаю, что трудности есть, но и возможностей стало больше. Надо только уметь найти путь их решения, ведь развитие культуры и экономики – взаимосвязаны. Чем выше культура – тем успешнее люди способны развивать экономику, которая даст рост нашей культурной среде.

Г.Д. Волкова¹

**С.В. РАХМАНИНОВ. РАПСОДИЯ НА ТЕМУ ПАГАНИНИ, ОР. 43.
К ПРОБЛЕМЕ НОВОГО ПРОЧТЕНИЯ ЖАНРА В КОНТЕКСТЕ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Музыкальная культура первой половины XX века – важнейшая часть мирового композиторского творчества. Это период коренного перелома музыкального мышления, глубинной перестройки классической музыкальной системы в современную, изменившую весь круг выразительных средств и принципы их организации. Уже с 90-х гг. XIX века в европейской музыке наблюдается рост основных стилистических тенденций раннего XX века. Импрессионизм процветает в иллюзорно-колористическом творчестве Дебюсси и Равеля, экспрессио-

¹ Волкова Галина Дмитриевна – студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Инструментальное исполнительство. Фортепиано». Научный руководитель – профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Д.В. Чефанов.

низм Шенберга представляет собой одно из основных течений новой музыки, о себе заявляют Барток и Стравинский, пропагандирующие мировые музыкальные перемены – раскрепощение тонально-гармонического, ритмического, тембрального мышления, появление новых форм и идей музыкальной фактуры. Наряду со смелыми новаторскими идеями, начало XX века, также, время «цветения» романтических стилей, наиболее ярко представленное в области фортепианного творчества русских композиторов.

Среди продолжателей лучших романтических традиций выделяется фигура Сергея Васильевича Рахманинова, творчество которого формировалось в переломный период рубежа веков. Будучи выдающимся дирижером, величайшим пианистом, прекрасным композитором, Рахманинов занимает одно из ведущих мест в культурной жизни не только России, но и всего мира. В богатом наследии композитора значительное место занимает именно фортепианная музыка. Его сочинения звучат в концертных залах и в стенах учебных заведений чаще, чем когда-либо. За многие годы музыкантами разных поколений накоплен огромный опыт в освоении музыки Рахманинова – опыт ее исполнения, осмысления и преподавания.

Творческий путь С. В. Рахманинова охватывает более полувека. Композитор прожил две жизни, совершенно разных по своей атмосфере, и многие исследователи хронологически причисляют фортепианные сочинения и пианизм Рахманинова в основном XX веку, при этом признавая, что лучшие сочинения композитором были созданы в России. Его особый стиль и музыкальный язык формировались под воздействием уникального синтеза специфических особенностей позднеромантической эпохи (1870–1890-х годов) с некоторыми тенденциями «новейшего времени». Пережив тяжелейший перелом в своей жизни – отъезд из России в 1917 году, Рахманинов не смог в полную силу своего таланта работать за рубежом, и за четверть века, прожитую за границей, он написал значительно меньше, чем за годы, проведенные в России. Возможно, что одна из причин столь редкого обращения к композиторской деятельности за рубежом заключается в распространенной моде на модернистическое искусство, которая уже успела плотно закрепиться в музыкальной культуре Европы и США. Формируясь в период больших социальных и творческих перемен в мировой культуре, Рахманинов был убежденным противником модернистических течений в музыке, ставших столь популярными в то время. В этот период Сергей Васильевич много времени посвятил концертным выступлениям. Если же основная стилистическая направленность музыки начала XX века была, в основном, поддержана новаторским настроением, то в качестве концертных выступлений так называемая «большая» публика предпочитала именитых исполнителей, программы которых состояли, в основном, из произведений с народно-реалистическими традициями. Именно здесь Рахманинов и занял прочную высоту первого пианиста мира и защищал свои реалистические творческие позиции. Несмотря на непростые обстоятельства, с которыми Рахманинов

столкнулся после отъезда из России, он не переставал думать о сочинении музыки. «Сочинять музыку для меня такая же потребность, как дышать или есть: это одна из необходимых функций жизни. Постоянное желание писать музыку – это существующая внутри меня жажда выразить свои чувства при помощи звуков, подобно тому как я говорю, чтобы высказать свои мысли», – пишет Рахманинов в 1941 году, оглянувшись на всю прожитую в эмиграции жизнь [4, с. 86].

Высшим достижением Рахманинова зарубежных лет является «Рапсодия на тему Паганини», которая представляет собой крупное произведение для фортепиано с оркестром. В рахманиновском наследии концерты занимают особое место. Рахманинов является прямым наследником и продолжателем традиций, заложенных Рубинштейном и воспетых в творчестве Чайковского. Лучшие концерты Рахманинова соединили в себе черты симфонизма с вокально-речевой выразительностью тематизма, их можно назвать своего рода симфониями для фортепиано с оркестром.

Являясь пятым фортепианным концертом, «Рапсодию на тему Паганини» можно считать безусловной вершиной как с точки зрения композиторского мастерства, так и с точки зрения эволюции стиля автора. Сопоставление, столкновение, противоборство привычного, но уходящего – с новым, но чуждым, а подчас и враждебным – этот конфликт рядом с уже «обычным» противопоставлением Добра и Зла составляет основное содержание Рапсодии.

Написанное в 1934 году, это последнее крупное фортепианное сочинение автора. Первоначально сочинение получило название «Симфонические вариации на тему Паганини», автор так же в частной переписке называет его «Фантазией», наблюдаются черты жанра симфонической поэмы. Почему же Рахманинов не дал этому сочинению традиционного названия «концерт»? Жанр инструментальной «рапсодии» приобрел большую популярность в творчестве Листа и Брамса. Широкое распространение подобный инструментальный жанр получил в творчестве композиторов XIX-XX веков в сочинениях для оркестра (для примера достаточно упомянуть «Славянскую рапсодию» Дворжака, «Испанскую рапсодию» Равеля), и для солирующих инструментов с оркестром, ярчайшим примером является не только интересующая нас Рапсодия Рахманинова, а так же «Рапсодия в блюзовых тонах» Гершвина. Нельзя исключать факт, что

Рахманинов избрал столь свободный жанр и под влиянием времени, в которое творил, в популярности свободы трактовки некоторых жанров инструментальной музыки, к которой тяготели многие композиторы переломной эпохи. Но и для самого Рахманинова пятый фортепианный концерт был не слишком характерен. Он отошел от собственного национального духа, композитор обратился к западноевропейской музыкальной культуре – темой послужила мелодия популярного «Каприса» a-moll итальянского скрипача Н. Паганини, которая неодно-

кратно использовалась многими композиторами в своих сочинениях (Ф. Лист, Р. Шуман, Брамс, Беркович, Лютославский). Рахманинов развивает тему Паганини при сохранении своего творческого облика, в характерных для него мужественных тонах, в богатстве упругих ритмов, в динамических контрастах, однако, наблюдаются и изменения в манере фортепианного письма, возможно, сформировавшихся под влиянием эпохи.

Рахманинов использует столкновение двух противоположных образных сфер. Борьба противоположных тем становится характерной для позднего Рахманинова. Важно отметить, что в «Рапсодии на тему Паганини» наблюдается крайний антагонизм образных сфер. Обращаясь к поистине вечным темам жизни и смерти, автор здесь придал глубоко личным фактам биографии характер громадного общечеловеческого обобщения. Это образы лирико-драматические и мрачно-стихийные, фантастического и даже в чем-то бездушно-механического характера, темы имеют облик зловещих сил. В их воплощении главная роль принадлежит сложным и напряженным гармониям, ритмам, тембровым и фактурным средствам. В «Рапсодии» почти отсутствуют обычные для рахманиновских произведений плотные и сочные созвучия с щедрым применением педали, а больше преобладают «колючие» прозрачные звучания, скупая педализация, на первый план выступают четкие и острые аккордовые *staccato* и *martellato*. В противовес легкой «скрипичной» теме Паганини Рахманинов вводит не раз привлекавший его и ранее средневековый обрядовый напев «*Dies Irae*» («День гнева») – это своеобразная «тема Судьбы» или «тема Смерти». Обращение к сатаническим или демоническим образам не редкость для романтической эпохи. Композиторы, как и поэты, уделяли дьяволу немало внимания, только одних музыкальных разработок на тему «Фауста» Гете можно насчитать более десятка (среди которых сочинения Листа, Берлиоза, достаточно вспомнить сочинения Скрябина). В музыке Рахманинова это, прежде всего, Первая фортепианная соната, эта проблема слышна и во всех трех симфониях, симфонической поэме «Колокола», в «Симфонических танцах», прелюдиях, некоторых этюдах-картинах *op.33* и весь *op. 39*, все четыре концерта и, наконец, «Рапсодия на тему Паганини», где рядом шагают образ «...фантастического существа (Паганини), смычком метавшего дьявольские искры, от которых сердца воспламенялись жутким восторгом...» [1, с. 120] и «мотив смерти» *Dies Irae*. Сам Рахманинов характеризовал вариации от седьмой до десятой «Рапсодии на тему Паганини» как появление и развитие нечистой силы. Знаменитый пианист А. Рубинштейн называл музыку этой рапсодии дьявольской.

Сам Сергей Васильевич не оставил каких-либо глубоких философских размышлений, но неоднократно повторял, что все сказано в его музыке. Неоднократное цитирование мотива *Dies Irae* из реквиема дает возможность предположить, что в своей музыке Рахманинов пытался представить тайну человеческого бытия. Из воспоминаний современников композито-

ра известно, что уже в Америке Рахманинов завел разговор о мотиве *Dies Irae* с Иосифом Самуиловичем Яссером. Знаменитый музыковед был хорошо знаком со строением и историей напева *Dies Irae*, составляющего, как известно, часть католического Реквиема. Рахманинова интересовала вся история средневекового напева, полный текст стихов и другие подробности, что заставляло Яссера думать о значительных композиционных намерениях композитора в связи с этим мотивом. Популярность эта католическая мелодия приобрела в произведениях Берлиоза, Листа, Сен-Санса, Чайковского, Мусоргского, Глазунова и многих других. Для Рахманинова этот «лейтмотив смерти» имел глубоко символическое значение, отвечавшее его думам особенно в последние годы жизни. Возможно, он ощущал и внемузыкальное воздействие данного мотива. Конечно, его сдержанная натура не могла исповедовать мистические идеи, подобно Скрябину, однако, исключать отношение композитора к «неким “зовам” из нездешнего мира» [3, Т. 2, с. 329] нельзя. Получив полную информацию о мотиве *Dies Irae*, собранную Яссером, через три года свет увидела «Рапсодия на тему Паганини», где, по словам самого Сергея Васильевича, все вариации с *Dies Irae* – «это нечистая сила».

Несмотря на то, что сочинение имеет более конкретное название, нежели просто концерт для фортепиано с оркестром, утверждать об абсолютной программности нельзя. Как уже упоминалось, основным выразительным принципом Рапсодии является контраст в самых разнообразных проявлениях. Разумеется, для воплощения цельного образного замысла требуется и соответствующая форма произведения. Написанная в форме вариаций, «Рапсодия» гораздо сложнее и богаче простого вариационного цикла и требует объединения вариаций в определенные группы, что позволяет создать некую подвариационную структуру, отвечающую логике развития драматургии цикла. Столкновение тем-образов, тем-персонажей, их трансформации и образное варьирование способствует воплощению принципа «скрытой программности». Выбор темы, а зачастую, и неожиданность придаваемого ей звучания, и отбор фактурных и гармонических средств, и общий эмоциональный тон произведения, способ претворения его формы говорят о наличии глубокого замысла. В его основе – конфликт глубоко гуманистического внутреннего мира автора и чуждого, а иногда и враждебного окружения, обостренный сознанием близости смерти. Избрав нейтральную, но глубоко человеческую тему, Рахманинов тем самым предreshает слушательскую реакцию на трагическую развязку.

Говоря о «Рапсодии на тему Паганини» нельзя не затронуть вопрос о постановке балета на эту музыку, осуществленную М. Фокиным, а позже воплощенную и в хореографии Л. Лавровского.

Рахманинов не был «балетным» композитором. Проработав длительное время дирижером не только в частной опере Мамонтова, но и в Большом театре, Рахманинов создал лишь две оперы и не написал ни одного балета. Есть сведения, что композитор однажды пытался

обратиться к новому для себя жанру и начал писать музыку к балетному сценарию известного русского хореографа К. Голейзовского «Скифы», однако, попытка не увенчалась успехом. Возможно, поэтому Рахманинов был чрезвычайно заинтересован идеей сценического воплощения «Рапсодии». Нельзя упустить тот факт, что в письмах Рахманинова к Фокину, композитор сам предлагает оживить легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе. Из переписки Рахманинова с Фокиным: «Хотел сказать Вам о Рапсодии, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову. Даю только главные очертания, детали у меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?»[7, с. 404]. Далее он приводит возможное развитие сюжета по отдельным эпизодам «Рапсодии». Приведенные цитаты дают возможность предположить, что музыка родилась под влиянием образа великого скрипача и несет в себе некоторые черты «скрытой программности», на что может указывать и имитация виртуозной скрипичной игры на фортепиано, представленная в некоторых вариациях, а также ощущение образности музыки с введением контрастной темы «Dies Irae». Конечно, нельзя утверждать о конкретном программном содержании «Рапсодии».

Важно отметить, что постановка балетов на небалетную музыку – также одна из тенденций начала XX века. Новым этапом в развитии танца были постановки Фокина и Нижинского – рождение балета на симфоническую музыку, для танца не предназначенную. Развивается жанр танцсимфонии. От сюжетных балетов танцсимфония отличается законченной музыкальной драматургией и формой, которая должна перейти в хореографические образы и структуры, в то время как в сюжетных балетах музыка следует за развитием сценария и дает основание для сценарно-хореографической драматургии. Тенденция постановки балетов на инструментальную и симфоническую музыку, заложенная в начале XX века, широко используется и сейчас. Спектакли на музыку Рахманинова, Гранадоса идут на сцене ГАБТ.

Таким образом, подводя итоги, можно сказать, что «Рапсодия на тему Паганини» является одним из тех произведений, которые дают в традициях русского искусства новую обогащенную жизнь образам, вышедшим из западноевропейской культуры. Сохраняя свой неповторимый композиторский стиль и резко выступая против модернизма, Рахманинов все же испытал некоторые влияния основных тенденций начала XX века. Рассмотрев в данной статье «Рапсодию на тему Паганини» как высшее достижение зарубежных лет, можно отметить следующее влияния:

- избрание жанра «рапсодии»;
- попытка раскрыть старинные темы в современном преломлении;
- прием коллажа, характерный для XX вв. (избрание и развитие двух разнохарактерных

тем);

- обращение к мистическим темам, характерное для декадентского искусства;
- усложнение музыкальной речи, использование более острых гармоний, отсутствие глубоких аккордов, обильной педализации, появление отголосков джазовых гармоний;
- постановка балета на «небалетную» музыку.

Отображение перечисленных принципов в «Рапсодии на тему Паганини» может говорить о новом прочтении жанра фортепианного концерта в творчестве Рахманинова, рождении нового синтетического жанра рапсодии-концерта, где воплощены новые идеи, характерные для переломной эпохи рубежа веков, но при этом сохранены лучшие традиции русской фортепианной музыки.

Литература

1. Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М.: Советская Россия, 1962.
2. Ванслов В. О музыке и о балете. – М.: Памятники исторической мысли, 2007.
3. Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. / Под ред. А. Апетян. – М.: Музгиз, 1988.
4. Рахманинов С. Письма. – М.: Музгиз, 1955.
5. Соловцов А. Фортепианные концерты Рахманинова. - М. - Л.: Музгиз, 1951.
6. Фокин М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981.

Ю.П. Шошина¹

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ АРТИСТОВ ТРУПЫ МИМАНСА ГАБТ

Известный балетный критик нашего времени Н.М. Садовская недавно сказала: «Эпидемия лиц равнодушных или озабоченных рекордом техницизма, пластическими выкрутасами пришла на балетную сцену. И где теперь открытый эмоциям лик актера, внутренняя значительность образа?!». Сегодня можно ответить, что открытый артистизм, подлинный в своих эмоциях, пластических выразительных средствах представлен в полной мере в коллективе миманса Большого театра.

Артисты миманса – это, несомненно, профессиональные артисты балета высшей категории, танцующие в строго определенных театром ракурсе и жанре. Танцевальные картины в

¹ Шошина Юлия Павловна – студентка 1 курса магистратуры Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор С.М. Оленев.

оперных спектаклях «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Хованщина», «Набукко», «Турандот», «Золотой петушок», может, и не очень сложны технически, но поставлены совершенно и в строгом порядке, с соблюдением незыблемой стилистики классического танца. Исполнение танцев в этих и других спектаклях требует от танцовщиков владения школой классического балета, знаний методики хореографии, физической выносливости. В любом случае, нужно помнить, что соединение чистоты классического танца, строгости и безупречности школы с духовной содержательностью и глубиной любого сценического образа в любом танцующем коллективе рождает ощущение подлинной красоты и высокого профессионализма.

Для артиста миманса как для любого балетного танцовщика, основным в искусстве является правдивое отображение жизни. Для того чтобы у актера могли возникнуть творческие и художественно-правдивые представления, необходимо его научить творчески мыслить и это первое, и главное условие грамотного формирования сознания будущего танцовщика. Но без широкой общей культуры это условие недостижимо. Поэтому, здесь нужно упомянуть о важности воспитания всестороннего музыкального образования ученика. Если мы говорим о школе, то она, в широком понимании этого слова, должна быть неизмеримо шире и глубже, чем она таковой является, например, сегодня. Школа должна развивать ряд таких творческих факторов, как художественный вкус, грация, умение одно и то же движение подать максимально выразительно.

Для развития этих моментов необходимо помимо большой общей культуры совершенное знание лучших образцов искусства. Как говорил величайший педагог прошлого столетия В.Д. Тихомиров: «...Нет такой не только искусствоведческой, но и научной дисциплины, которую не нужно было бы знать балетному артисту. В балете артист часто сталкивается с так называемыми «монументальными позами». Тут ему окажет несомненную услугу знание скульптуры и архитектуры. Даже такая наука, как математика, должна изучаться балетной молодежью. Знание математики помогает развитию чувства ритма и, кроме того, играет существенную роль еще в одном обстоятельстве. Балетному артисту приходится иметь дело с пластическим материалом, прежде всего своим собственным телом и пространством, в котором надлежит это свое тело ритмически в определенной стройности распределить. Знание же математики помогает артисту развить в себе ощущение пространства. Кроме того, культура помогает артисту овладеть той художественной простотой, которая отличает настоящего художника от человека, только умеющего хорошо танцевать».

Прекрасный пример, приведенный Тихомировым, показывает, сколько необходимо усилий приложить педагогам, для формирования личности танцующего артиста, как ему необходимы все те знания, которые он приобретает в школе. Но хочется обратить внимание

на то, что школа не всегда прививает своим учащимся внутреннюю культуру, не всегда воспитывает в них подлинный интерес к изучению «смежных» искусств. В сегодняшнем мире, мире высоких технологий и быстрых скоростей, когда подлинная культура, кажется, отошла на задний план мы очень редко встречаем у молодых артистов ту «духовную индивидуальность», о которой когда-то говорил К.С. Станиславский. Строго говоря, вопросы этики, которая тоже формирует учебные принципы преподавания стоят в наше время очень остро и сложно. Можно упрекать современное поколение артистов балета в снижении художественной взыскательности, в забвении высоких этических принципов, но педагогика не должна забывать о необходимости создания условий для утверждения и расцвета этих формирующих наше искусство принципов. Роль наставника любой величины и значимости очень важна в построении системы преподавания и воспитания.

Главная задача в воспитании художника, проявляется не только в уровне профессиональной подготовки, не воспитании специалиста вообще, прекрасного виртуоза, мастера, покоряющего своим искусством зрителей, а главным образом в том, чтобы поднять общий уровень его культуры, сформировать художника – яркого представителя культурной России.

Большой театр – это живое воплощение богатства жанров, в особенности сегодня, в наши дни. И это необходимо современному музыкальному театру, обладающему великолепными артистическими силами. Театр требует от профессиональной хореографической школы основательно готовить лучшие балетные кадры актёров-танцовщиков. Школа дает действительно выдержанные профессионально и выверенные временем исполнительские основы, то есть такой фундамент, который осознан и скреплён единством воспитания детского, отроческого и юношеского возраста. Театр продолжает совершенствовать мастерство молодого танцовщика в зависимости от требований времени, репертуара и индивидуальных способностей творческого и технического порядка. Качественно подготовленный артист – это личное достижение грамотного наставника, личное достижение самого молодого танцовщика и признание его способностей коллегами и благодарными зрителями, которые являются последней инстанцией творческого процесса. Таким образом, именно эта цель и является неотъемлемой и завершающей частью учебного и репетиционного процесса в академическом театре.

СЕМЕЙНОЕ ВОСПИТАНИЕ

Семье принадлежит основная роль в формировании нравственных начал, жизненных принципов ребенка.

Семья создает личность или разрушает ее, во власти семьи укрепить или подорвать психическое здоровье ее членов. Семья поощряет одни личные впечатления, одновременно препятствуя другим, удовлетворяет или пресекает личные потребности. Семья структурирует возможности достижения безопасности, удовольствия и самореализации. Она способствует появлению у личности образа своего «я».

От того, как строятся отношения в семье, какие ценности, интересы выдвигаются у ее старших представителей на первый план, зависит, какими вырастут дети. Климат семьи оказывает воздействие на моральный климат и здоровье всего общества. Ребенок очень чутко реагирует на поведение взрослых и быстро усваивает уроки, полученные в процессе семейного воспитания. Перевоспитать ребенка из проблемной семьи практически невозможно. Ребенок усвоил определенные правила, и общество будет расплачиваться за подобные проблемы в воспитании. Семья подготавливает ребенка к жизни, является его первым и самым глубоким источником социальных идеалов, закладывает основы гражданского поведения.

Родители – первые воспитатели – имеют самое сильное влияние на детей. Еще Ж.Ж. Руссо утверждал, что каждый последующий воспитатель оказывает на ребенка меньше влияния, чем предыдущий. Родители являются предыдущими по отношению ко всем остальным; воспитателю детского сада, учителю начальных классов и учителям-предметникам. Им самой природой отдано преимущество в воспитании детей. Обеспечение семейного воспитания, его содержательные и организационные аспекты являются вечной и очень ответственной задачей человечества.

Глубокие контакты с родителями создают у детей устойчивое жизненное состояние, ощущение уверенности и надежности, а родителям приносят радостное чувство удовлетворения.

В здоровых семьях родители и дети связаны естественными повседневными контактами. Это такое тесное общение между ними, в результате которого возникает душевное единение, согласованность основных жизненных устремлений и действий. Природную основу

¹ Середкина Екатерина Владимировна – студентка II курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии. Научный руководитель – заслуженный работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, профессор и заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Н.П. Яценко.

таких отношений составляют родственные связи, чувства материнства и отцовства, которые проявляются в родительской любви и заботливой привязанности детей и родителей.

К сожалению, ускоренный темп современной жизни, ее урбанизация наряду с постоянно повышающейся ответственностью и жесткостью социально ролевых предписаний, неблагоприятными тенденциями в социально-психологической динамике развития семьи, недостаток нравственно-этических начал в отношениях взрослых, низкая социально-психологическая культура общения приводит к нарушению семейных отношений. Все это отрицательно влияет на воспитание детей и формирование их личности.

Огромный вклад в изучение семейных отношений внес А.С. Макаренко, который разработал важнейшие вопросы семейного воспитания. В «Книге для родителей» Макаренко показывает, что семья является первичным коллективом, где все являются полноправными членами со своими функциями и обязанностями, в том числе и ребенок.

В целом, можно сказать, что проблемы семейного воспитания изучаются многими учеными, которые освещают данную проблематику с разных аспектов.

Семья, с позиции социологов, представляет собой малую социальную группу, основанную на брачном союзе и кровном родстве, члены которой связаны общностью быта, взаимной помощью, моральной ответственностью. Этот древнейший институт человеческого общества прошел сложный путь развития: от родоплеменных форм общежития до современных форм семейных отношений.

Брак как устойчивый союз между мужчиной и женщиной возник в родовом обществе. Основа брачных отношений порождает права и обязанности.

Семейный союз может быть зарегистрированным и незарегистрированным. Брачные отношения, регистрируемые государственными учреждениями (в ЗАГСсах, Дворцах бракосочетания), называются гражданскими; освещенные религией – церковными. Брак – явление историческое, он прошел определенные стадии своего развития – от полигамии к единобрачию.

Урбанизация изменила уклад и ритм жизни, что повлекло за собой изменение и семейных отношений. Городская семья, не обремененная ведением большого хозяйства, ориентированная на самостоятельность и независимость, перешла в следующую фазу своего развития. На смену патриархальной семье пришла супружеская. Такую семью принято называть нуклеарной, в ее состав входят супруги и их дети.

Слабая социальная защищенность, материальные трудности, испытываемые семьей сегодня, привели к сокращению рождаемости в России и формированию нового типа семьи – бездетной.

По типу проживания семья подразделяется на патрилокальную, матрилокальную, неолокальную и унилокальную.

Матрилокальный тип характеризуется проживанием семьи в доме жены. Патрилокальный тип характеризуется проживанием семьи в доме мужа.

Нуклеарный тип брачных отношений находит отражение в стремлении молодоженов жить самостоятельно, отдельно от родителей и других родственников. Такой тип семьи называют неолокальным.

Для современной городской семьи характерным типом отношений можно считать унилокальный тип, при котором супруги проживают там, где есть возможность, в том числе, снимая квартиру в наем.

Жизнь семьи характеризуется многосторонними отношениями: социально-биологическими, нравственными, психологическими. Каждый этап в развитии семьи связан с утратой одних и возникновением других функций, с изменением масштабов и характера социальной деятельности ее членов. Семья выполняет важные общественно значимые функции по отношению к человеку.

Основными функциями по отношению к обществу являются:

1. Физическое воспроизводство населения. Для смены поколений необходимо соответствующее число детей в рамках одного государства.
2. Воспитательная функция – передача знаний, умений, норм, навыков, ценностей.
3. Производственно-хозяйственная – приготовление пищи, уборка, стирка и т. д.
4. Организация досуга, т.к. значительная часть времени используется для общения с семьей.

Функции семьи по отношению к человеку: супружеская функция, родительская функция, организация быта.

Основной функцией семьи является репродуктивное, биологическое воспроизводство населения. Это основная, но кроме этой существует целый ряд социальных функции семьи:

- Воспитательная – социализация молодого поколения;
- Хозяйственно-бытовая – поддержание физического состояния семьи, уход за детьми и престарелыми;
- Экономическая – получение материальных средств одних членов семьи для других, материальная поддержка несовершеннолетних и престарелых;
- Социальный контроль – ответственность старших членов семьи за поведение младших членов в обществе;
- Духовное общение – духовное обогащение каждого члена семьи;
- Социально-статусная – семья занимает определенное положение в обществе;

- Досуговая – организация рационального досуга, развитие взаимного обогащения интересов каждого члена семьи;
- Эмоциональная – осуществление психологической защиты каждого члена семьи.

В каждой семье объективно складывается определенная, далеко не всегда осознанная система воспитания. Здесь имеется в виду и понимание целей воспитания и приемов воспитания, и учет того, что можно и чего нельзя допустить в отношении ребенка. Могут быть выделены четыре тактики воспитания в семье и отвечающие им четыре типа семейных отношений, являющиеся предпосылкой и результатом их возникновения: диктат, опека, «невмешательство» и сотрудничество.

Диктат в семье проявляется в систематическом подавлении родителями инициативы и чувства собственного достоинства у детей. Разумеется, родители могут и должны предъявлять требования своему ребенку, исходя из целей воспитания, норм морали, конкретных ситуаций, в которых необходимо принимать педагогически и нравственно оправданные решения.

Опека в семье – система отношений, при которой родители, обеспечивая своим трудом удовлетворение всех потребностей ребенка, ограждают его от забот, усилий и трудностей, принимая их на себя. Вопрос об активном формировании личности отходит на второй план. Родители, по сути, блокируют процесс серьезной подготовки их детей к реальности за порогом родного дома. Такая чрезмерная забота о ребенке, чрезмерный контроль за всей его жизнью, основанный на тесном эмоциональном контакте, называется гиперопекой. Она приводит к пассивности, несамостоятельности, трудностям в общении. Существует также противоположное понятие – гипоопека, подразумевающее под собой сочетание безразличного родительского отношения с полным отсутствием контроля. Дети могут делать все, что им вздумается. В результате, повзрослев, они становятся эгоистичными, циничными людьми, которые не в состоянии никого уважать, сами не заслуживают уважения, но при всем этом по-прежнему требуют выполнения всех своих прихотей.

Система межличностных отношений в семье, строящаяся на признании возможности и даже целесообразности независимого существования взрослых от детей, может порождаться тактикой «невмешательства». При этом предполагается, что могут сосуществовать два мира: взрослые и дети, и ни тем, ни другим не следует переходить намеченную таким образом линию. Чаще всего в основе этого типа взаимоотношений лежит пассивность родителей как воспитателей.

Существует три стиля семейного воспитания – авторитарный, демократический и попустительский.

При авторитарном стиле желание родителя – закон для ребенка. Такие родители подавляют своих детей. Они требуют от ребенка беспрекословного подчинения и не считают нужным объяснять ему причины своих указаний и запретов. Они жестко контролируют все сферы жизни ребенка, причем делают это не всегда корректно. Дети в таких семьях обычно замыкаются, их общение с родителями нарушается. Часть детей идет на конфликт, но чаще дети, растущие в подобной семье, приспосабливаются к стилю семейных отношений и становятся неуверенными в себе, менее самостоятельными.

Демократический стиль семейных отношений является самым оптимальным для воспитания. Демократичные родители ценят в поведении своего ребенка и самостоятельность, и дисциплину. Они сами предоставляют ему право быть самостоятельным в каких-то областях его жизни; не ущемляя прав, одновременно требуют выполнения обязанностей; они уважают его мнение и советуются с ним. Контроль, основанный на теплых чувствах и разумной заботе, обычно не слишком раздражает детей, и они часто прислушиваются к объяснениям, почему не стоит делать одного и стоит сделать другое. Формирование личности при таких обстоятельствах происходит без особых переживаний и конфликтов.

При попустительском стиле родители почти не обращают внимания на своих детей, ни в чем их не ограничивают, ничего не запрещают. Дети из таких семей в период взросления часто попадают под плохое влияние и в дальнейшем могут поднять руку на своих родителей, у них почти нет никаких ценностей.

Насчет особенностей воспитания единственного ребенка в семье существует две наиболее распространенные точки зрения. Первая: единственный ребенок оказывается более эмоционально устойчив, нежели другие дети, потому что он не знает волнений, связанных с соперничеством братьев. Вторая: единственному ребенку приходится преодолевать больше трудностей, чем обычно, дабы приобрести психическое равновесие, потому что ему не достает брата или сестры. Что бы там ни говорили психологи, жизнь одного-единственного ребенка в семье нередко складывается так, что подтверждает именно эту, вторую, точку зрения. Трудности, однако, не являются абсолютно неизбежными, и, тем не менее, встречаются настолько часто, что было бы глупо их не замечать.

Бесспорно, родители, имеющие единственного ребенка, обычно уделяют ему чрезмерное внимание. Они слишком заботятся о нем только потому, что он у них один, тогда как на самом деле он всего лишь первый.

Некоторые помехи психическому развитию детей имеют совершенно определенное название – тепличные условия, когда ребенка холят, ласкают, нежат, балуют – одним словом, носят на руках. Из-за столь чрезмерного внимания психическое развитие его неизбежно замедляется. В результате чрезмерной снисходительности, которой мы окружаем его, он

неприменно столкнется с очень серьезными трудностями и разочарованием, когда окажется за пределами домашнего круга, поскольку и от других людей будет ожидать внимания, к какому привык в доме родителей. По этой же причине он слишком серьезно станет относиться и к самому себе. Именно потому, что его собственный кругозор слишком мал, многие мелочи покажутся ему слишком большими и значительными. Ему никогда не приходилось делить с братьями или сестрами родительскую любовь, не говоря уже об играх, своей комнате и одежде, и ему трудно найти общий язык с другими детьми и свое место в ребячьем сообществе. Единственный ребенок очень скоро становится центром семьи. Заботы отца и матери, сосредоточенные на этом ребенке, обыкновенно превышают полезную норму. Любовь родительская в таком случае отличается известной нервозностью. Болезнь этого ребенка или смерть переносится такой семьей очень тяжело, и страх такого несчастья всегда стоит перед родителями и лишает их необходимого спокойствия.

Очень часто единственный ребенок привыкает к своему исключительному положению и становится настоящим деспотом в семье. Для родителей очень трудно бывает затормозить свою любовь к нему и свои заботы, и волей-неволей они воспитывают эгоиста.

Для развития психики каждый ребенок требует душевного пространства, в котором он смог бы свободно передвигаться. Ему нужна внутренняя и внешняя свобода, свободный диалог с окружающим миром, чтобы его не поддерживала постоянно рука родителей.

Но этого может и не быть, так как в поведении с единственными детьми есть основополагающие правила. Они все могут быть сформированы в одном предложении, которое должно стать законом для каждой семьи, где растет один ребенок: только никакой исключительности!

Воспитательный потенциал многодетной семьи имеет свои положительные и отрицательные характеристики, а процесс социализации детей – свои трудности, проблемы. С одной стороны, здесь, как правило, воспитываются разумные потребности и умение считаться с нуждами других; ни у кого из них нет привилегированного положения, а значит, нет почвы для формирования эгоизма, больше возможностей для общения, заботы о младших, усвоение нравственных и социальных норм и правил общежития; успешнее могут формироваться такие нравственные качества, как чуткость, человечность, ответственность, уважение к людям, а также качества социального порядка — способность к общению, адаптации, толерантность. Дети из таких семей оказываются более подготовленными к супружеской жизни, они легче преодолевают ролевые конфликты, связанные с завышенными требованиями одного из супругов к другому и заниженными требованиями к себе.

Однако процесс воспитания в многодетной семье не менее противоречив и сложен. Во-первых, в таких семьях взрослые довольно часто утрачивают чувство справедливости в отношении

детей, проявляют к ним не одинаковую привязанность и внимание. Обиженный ребенок всегда остро ощущает дефицит тепла и внимания к нему, по-своему реагируя на это: в одних случаях сопутствующим психологическим состоянием для него становится тревожность, чувство ущербности и неуверенность в себе, в других – повышенная агрессивность, неадекватная реакция на жизненные ситуации. Для старших детей в многодетной семье характерна категоричность в суждениях, стремление к лидерству, руководству даже в тех случаях, когда для этого нет оснований. Все это естественно, затрудняет процесс социализации детей. Во-вторых, в многодетных семьях резко увеличивается физическая и психическая нагрузка на родителей, особенно, на мать. Она имеет меньше свободного времени и возможности для развития детей и общения с ними, для проявления внимания к их интересам.

Многодетная семья имеет меньше возможностей для удовлетворения потребностей и интересов ребенка, которому и так уделяется значительно меньше времени, чем в однодетной, что, естественно, не может не сказаться на его развитии. В этом контексте уровень материальной обеспеченности многодетной семьи имеет весьма существенное значение. Мониторинг социально-экономического потенциала семей показал, что большинство многодетных семей живет ниже порога бедности.

Ребенок всегда глубоко страдает, если рушится семейный очаг. Разделение семьи или развод, даже когда все происходит в высшей степени вежливо и учтиво, неизменно вызывает у детей психический надлом и сильные переживания. Конечно, можно помочь ребенку справиться с трудностями роста и в раздельной семье, но это потребует очень больших усилий от того родителя, с которым останется ребенок.

Разделению семьи или разводу супругов нередко предшествуют многие месяцы разногласий и семейных ссор, которые трудно скрыть от ребенка и которые сильно волнуют его. Мало того, родители, занятые своими ссорами, с ним тоже обращаются плохо, даже если полны благих намерений уберечь его от разрешения собственных проблем.

Необходимо рекомендовать тем родителям, которые почему-либо оставляют один другого, чтобы в своей ссоре, в своем расхождении они больше думали о детях. Какие угодно несогласия можно разрешить более деликатно. Можно скрыть от детей и свою неприязнь, и свою ненависть к бывшему супругу. Трудно, разумеется, мужу, оставившему семью, как-нибудь продолжать воспитание детей. И если он уже не может благотворно влиять на свою старую семью, то уже лучше постараться, чтобы она совсем его забыла, это будет более честно. Хотя, разумеется, свои материальные обязательства по отношению к покинутым детям он должен нести по-прежнему.

Если родители по-настоящему любят своих детей и хотят их воспитывать как можно лучше, они будут стараться и свои взаимные несогласия не доводить до разрыва и тем не ставить детей в самое трудное положение.

Среди различных социальных факторов, влияющих на становление личности, одним из важнейших является семья. Традиционная семья – главный институт воспитания. То, что человек приобретает в семье, он сохраняет в течение всей последующей жизни. Важность семьи обусловлена тем, что в ней человек находится в течение значительной части своей жизни. В семье закладываются основы личности.

В процессе близких отношений с матерью, отцом, сестрами, дедушками, бабушками и другими родственниками у ребенка с первых дней жизни начинает формироваться структура личности.

В жизни каждого человека родители играют большую роль. Они дают ребенку новые образцы поведения, с их помощью он познает окружающий мир, им он подражает во всех своих действиях. Эта тенденция все более усиливается благодаря позитивным эмоциональным связям ребенка с родителями и его стремлению быть похожим на мать и отца. Когда родители осознают эту закономерность и понимают, что от них во многом зависит формирование личности ребенка, то они ведут себя так, что все их поступки и поведение в целом способствуют формированию у ребенка тех качеств и такого понимания человеческих ценностей, которые они хотят ему передать. Такой процесс воспитания можно считать вполне сознательным, т.к. постоянный контроль за своим поведением, за отношением к другим людям, внимание к организации семейной жизни позволяет воспитывать детей в наиболее благоприятных условиях, способствующих их всестороннему и гармоничному развитию.

Семья имеет огромное значение для развития личности. Дети, лишенные возможности непосредственно и постоянно участвовать в жизни малой группы, состоящей из родных и близких им людей, многое теряют. Особенно это заметно у маленьких детей, живущих вне семьи – в детдомах и других учреждениях этого типа. Развитие личности этих детей нередко протекает иным путем, чем у детей, воспитывающихся в семье. Умственное и социальное развитие этих детей порой запаздывает, а эмоциональное – затормаживается. То же самое может происходить с взрослым человеком, т.к. недостаток постоянных личных контактов является сутью одиночества, становится источником многих отрицательных явлений и служит причиной серьезных личностных нарушений.

Известно, что на поведение многих людей влияет присутствие других лиц. Многие индивиды ведут себя в присутствии других лиц иначе, чем тогда, когда остаются одни. Причем, если человек ощущает благожелательное, доброе отношение присутствующих, то у него чаще всего появляется определенный стимул к таким действиям, которые вызовут одобрение

окружающих его людей и помогут ему предстать в лучшем свете. Если же человек ощущает недоброжелательное отношение, то у него появляется сопротивление, проявляющееся самыми разными способами. Хорошо воспитанный человек преодолевает этот протест осознанным усилием.

Семья имеет свою структуру, определенную социальными ролями ее членов: мужа и жены, отца и матери, сына и дочери, сестры и брата, бабушки и дедушки. На основе этих ролей складываются межличностные отношения в семье. Степень участия человека в жизни семьи может быть самой разнообразной, и в зависимости от этого семья может оказывать на человека большее или меньшее влияние.

Семья играет колоссальную роль в жизни и деятельности общества. Функции семьи можно рассматривать как с позиции реализации целей общества, так и с позиции выполнения своих обязанностей по отношению к обществу. Семья как микроструктура удовлетворяет важные социальные потребности и выполняет важные социальные функции.

К сожалению, семьи не всегда выполняют свои функции. В таких случаях возникает проблема асоциальной роли семьи. Не выполняют своих функций семьи, которые не в состоянии обеспечить своим членам безопасность, необходимые условия быта и взаимопомощь, если в семье неправильно преподнесены некоторые ценности. Кроме того, когда семья воспитывает эмоционально незрелых людей с ослабленным чувством опасности, с человеческими качествами, далекими от общественных норм, она наносит вред своему народу.

Рассматривая роль семьи в жизни каждого человека, необходимо также отметить ее психологическую функцию, т.к. именно в семье формируются все те качества личности, которые представляют ценность для общества.

Каждый человек на протяжении своей жизни, как правило, является членом двух семей: родительской, из которой он происходит, и семьи, которую он создает сам. На жизнь в семье родителей приходится период приблизительно до юношеского возраста. В период возмужания человек постепенно обретает самостоятельность. Чем дальше, тем больше жизненного, профессионального и социального опыта накапливает человек, и все большую роль для него начинает играть семья.

Для развития семьи очень важным этапом является вступление мужчины и женщины в супружеский союз. Рождение первенца открывает родительский этап, а после обретения детьми самостоятельности можно говорить о фазе вторичной супружеской жизни. Отдельным периодам в жизни семьи соответствуют разные потребности. Определение продолжительности периодов жизни семьи затрудняется из-за различных сроков вступления партнеров в брак. В связи с этим бывает весьма сложно увязать развитие семьи с периодами развития личности, однако согласование семейного и жизненного циклов необходимо.

После создания семьи начинается процесс взаимного приспособления друг к другу. И здесь большое значение имеет умение людей идти на компромиссы, проявлять терпимость и сдерживать себя в конфликтных ситуациях. Трудности, возникающие в семейной жизни, очень часто становятся причиной кризиса брака, и в некоторых случаях желательна помощь психолога, но в большинстве случаев молодые люди справляются сами.

Характер эмоционального отношения родителей к ребенку можно назвать родительской позицией. Это один из важнейших факторов, формирующих личность ребенка. Существует несколько вариаций этого фактора, от доминирования до полного безразличия. И постоянное навязывание контактов, и полное их отсутствие вредно ребенку. Очень важно наладить контакт с ребенком, чтобы впоследствии можно было говорить об отдаче со стороны ребенка. К ребенку, прежде всего, нужно подходить без преувеличенной сосредоточенности внимания, но и без чрезмерной эмоциональной дистанции, т.е. необходим контакт свободный, а не напряженный или слишком слабый и случайный. Речь идет о таком подходе, который можно охарактеризовать как уравновешенный, свободный, направленный к уму и сердцу ребенка опорой и авторитетом, а не властным, командным приказом или уступчивой, пассивной просьбой. Нарушения контакта с ребенком проявляются в нескольких характерных формах, например, излишней агрессивности или стремлении корректировать поведение ребенка.

С самого раннего возраста правильный процесс развития ребенка осуществляется, в первую очередь, благодаря заботам родителей. Маленький ребенок учится у своих родителей мыслить, говорить, понимать и контролировать свои реакции.

Семья готовит ребенка к будущей самостоятельной жизни в обществе, передает ему духовные ценности, моральные нормы, образцы поведения, традиции, культуру своего общества. Направляющие, согласованные воспитательные методы родителей учат ребенка раскованности, в то же время он учится управлять своими действиями и поступками согласно нравственным нормам. У ребенка формируется мир ценностей. В этом многостороннем развитии родители своим поведением и собственным примером оказывают ребенку большую помощь. Однако некоторые родители могут затруднять, тормозить, даже нарушать поведение своих детей, способствуя проявлению у него патологических черт личности.

Поведение ребенка во многом зависит от воспитания в семье. Дошкольники, например, часто видят себя глазами взрослых. Таким образом, положительное или отрицательное к нему отношение со стороны взрослых формирует его самооценку. Дети, у которых занижена самооценка, недовольны собой. Это происходит в семьях, где родители часто ругают ребенка или ставят перед ним завышенные задачи. Кроме того, ребенок, видящий, что родители не ладят, часто обвиняет в этом себя, и в результате самооценка опять-таки занижается. Такой ребенок чувствует, что не соответствует желаниям родителей. Существует и другая край-

ность – завышенная самооценка. Обычно это происходит в семьях, где ребенка поощряют по мелочам, а система наказаний очень мягкая.

Само собой, что дети с неадекватной самооценкой впоследствии создают проблемы и себе, и своим близким. Поэтому с самого начала родители должны стараться формировать у своего ребенка адекватную самооценку. Здесь нужна гибкая система наказания и похвалы. Исключается восхищение и похвала при ребенке, редко дарятся подарки за поступки, не используются крайне жесткие наказания.

Роль семьи в обществе не сравнима по своей силе ни с какими другими социальными институтами, т.к. именно в семье формируется и развивается личность человека. Семья выступает как первый воспитательный институт, связь с которым человек ощущает на протяжении всей своей жизни.

Именно в семье закладываются основы нравственности человека, формируются нормы поведения, раскрывается внутренний мир ребенка и его индивидуальные качества.

Человек приобретает ценность для общества только тогда, когда он становится личностью, и становление ее требует целенаправленного, систематического воздействия. Именно семья с ее постоянным и естественным характером воздействия призвана формировать черты характера, убеждения, взгляды, мировоззрение ребенка. Поэтому выделение воспитательной функции семьи как основной имеет общественный смысл.

Существуют экономическая, хозяйственно-бытовая, рекреативная (или психологическая), репродуктивная, воспитательная функции. Для каждого человека семья выполняет эмоциональную и рекреативную функции, защищающие человека от стрессовых и экстремальных ситуаций. Сущность и содержание экономической функции состоит в ведении не только общего хозяйства, но и в экономической поддержке детей и других членов семьи в период их нетрудоспособности. Социологи считают репродуктивную функцию семьи главной общественной функцией, в основе которой лежит инстинктивное стремление человека к продолжению своего рода. Также семья является ответственной за физическое, интеллектуальное и психическое развитие ребенка.

Учитывая все выше описанные функции, стили, тактики, структуры и психологические механизмы воздействия, не нужно забывать, что воспитание детей требует самого серьезного отношения, но, в то же время, самого простого и искреннего.

Литература

1. Василькова Ю.В. Социальная педагогика. – М.: Издательский Центр «Академия», 1999.
2. Зюбин А.М. Растить человека. – Л.: Лениздат, 1988.
3. Лебедев П.А. Семейное воспитание. Хрестоматия. – М., 2001.
4. Педагогика / Под ред. В.А. Сластенина. – М.: Школьная пресса, 2002.

С.И. Радченко¹

ИМАЖИЗМ

Английская поэзия в начале XX века переживала непростые времена. Усилия поэтов были направлены на то, чтобы преодолеть застой, ощущавшийся не только в поэзии, но во всех сферах жизни поздневикторианской Англии. У истоков перемен стояли две литературные группы — георгианцы и имажисты.

Но если георгианцы в своем творчестве ориентировались на традиции романтической «озерной школы», то имажисты выступили подлинными реформаторами английской поэзии. Вспоминая их деятельность, один из активных имажистов Р. Олдингтон пишет: «Мы хотели выбросить на свалку устаревшие формы, избитые штампы и передать как можно естественнее собственное видение и отношение к миру. Мы были молоды и совершенно всерьез готовы были голодать и терпеть лишения ради поэзии, которую надеялись создать. Союз наш был добровольен, сложился в результате случайных встреч и держался на симпатии друг к другу». Имажистскую группу представляли англичане: Фрэнсис Флинт, Томас Эрнест Хьюм, Ричард Олдингтон и американцы: Эзра Паунд, Хильда Дулитл, Эми Лоуэлл, Джон Гулд Флетчер, Уильям Карлос Уильямс. На страницах имажистских антологий печатались Джеймс Джойс и Дэвид Герберт Лоуренс, которого «своим» считали и георгианцы. С имажистами сотрудничали Томас Стернз Элиот и Герберт Рид. В развитии имажизма выделяются три этапа.

В 1908 году Т. Э. Хьюм основал «Клуб поэтов», куда из будущих имажистов вскоре вошел Ф. Флинт — профессиональный журналист, знаток и ценитель поэзии. В следующем году к ним присоединяется Э. Паунд, прибывший из США. Собрания не пользовались широкой известностью, но проходили неизменно шумно и весело — в спорах о новых формах искусства, в чтении и обсуждении стихов; увлекались японскими танка и хокку, символистами, трубадурами. Регулярные встречи длились более года, затем энтузиазм стал ослабевать, и группа прекратила свое существование.

Второй этап (1912 — 1914) связан с деятельностью Паунда как организатора и теоретика движения, он проходит под знаком разработки «доктрины образа» и попыток ее реализа-

¹ Радченко Святослав Игоревич – студент II курса исполнительского факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «Хореографическое исполнительство». Научный руководитель – кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Е.Б. Куракина.

ции на практике. Поначалу группа состояла всего из трех человек: Р. Олдингтона, Х. Дулитл и Э. Паунда. Крайняя малочисленность не смущала лидера группы. Пользуясь покровительством Г. Монро — издательницы чикагского журнала «Поэтри», Паунд в ноябре 1912 года опубликовал на его страницах стихи начинающего Р. Олдингтона и Х. Дулитл, представив их как имажистов. В марте следующего года в «Поэтри» появилась статья Флинта «Имажизм», в которой говорилось о движении в целом, о его платформе, но ни один из участников не был назван. Статью Флинта сопровождали «заповеди» Паунда — «Несколько предостережений имажиста», которые были восприняты как поэтический манифест группы. Создавалась иллюзия широкого поэтического движения. Усилиями Эзры Паунда была собрана первая имажистская антология. Ее выход в начале 1914 года совпал с уходом Паунда из группы. Разрыв назревал исподволь: ученики то и дело нарушали заповеди мэтра. Паунд уличал Флинта в импрессионизме, других — в чрезмерном увлечении верлибром, а всех вместе — в пренебрежении к образу. Представления Олдингтона и Дулитл о характере поэтического образа существенно отличались от паундовских. Принципиальное несогласие с программой Паунда выразил Флетчер, уже летом 1913 года отказавшийся именоваться имажистом: «С паундовской “школой” имажизма я в величайшем несогласии... Я информировал Паунда, что не намерен стеснять себя его техникой и его don'ts (заповедями)». Но с уходом Паунда имажизм не прекратил свое существование.

Последний, американский, этап его истории (1915 — 1918) связан с именем Эми Лоуэлл, поэтессы из видной бостонской семьи, подготовившей одну за другой три имажистские антологии. Помимо сборников, имажисты в это время получают еще одну литературную трибуну — журнал «Эгоист», главным редактором которого стал Р. Олдингтон. В 1917 году после его ухода на фронт руководство журналом перешло к Т. С. Элиоту. Еще в первые годы войны к движению присоединились многие молодые поэты, как английские, так и американские. Среди них — йоркширец Герберт Рид, сын фермера, офицер британской армии, а затем — известный искусствовед и литературный критик; Джон Гулд Флетчер, чья книга «Излучения» (1915) стала классикой имажизма. Паунд же, недолголюбивавший Эми Лоуэлл, окрестил движение «эмижизмом» и вовсе к нему охладел. Третий этап связан в основном с ритмико-метрическими экспериментами, начатыми ранее, и с борьбой за свободный стих. Имажизм разделил участь большинства литературных течений той поры: будучи недолговечным, он быстро сошел со сцены и превратился в факт литературной истории, однако факт немаловажный для понимания современной поэзии.

Имажисты оживили интерес к поэтической теории. Большинство из них активно сотрудничали в художественных журналах, где регулярно появлялись их статьи, обзоры современной поэзии, рецензии, переводы. Они изменили подход к поэтическому слову, сделав его

предметом анализа и эксперимента. Их «интеллектуальный подход» способствовал преодолению расплывчатости стиха; требования точного, конкретного выражения встали на пути напыщенности, сентиментальных и романтических пережитков в поэзии.

У истоков теоретических и эстетических исканий имажистов стоят Т. Э. Хьюм и Э. Паунд. Ни тот, ни другой не создали цельной поэтической теории.

Эстетические идеи Хьюма, изложенные в ряде статей, а также в виде фрагментов, приобрели известность в конце 20-х годов, после посмертной публикации его «Размышлений» (Хьюм погиб на фронте в 1917 году). Немалую роль в их популяризации сыграл Т. С. Элиот. Имажистам взгляды Хьюма были хорошо известны, хотя далеко не все разделяли их. Олдингтон, к примеру, утверждал, что его «долг Хьюму равен нулю».

Последователей Хьюма увлекала его мысль о том, что каждой эпохе должна соответствовать своя форма выражения. Хьюм утверждал, что новый этап в развитии поэзии будет связан с победой «неоклассического» стиля: «Пророчествую — на смену романтическому упадку грядет эпоха сухой, точной классической поэзии». Противопоставив классицизм романтизму, Хьюм поддержал тенденцию, наметившуюся первоначально во Франции и связанную с деятельностью литераторов, объединившихся вокруг организации «Аксьон франсез». Они проповедовали возврат к абсолютизму и классицизму, движимые заботой о здоровье и порядке как в обществе, так и в искусстве.

Идеи порядка, дисциплины увлекали Хьюма. Беспорядки в современном мире, прежде всего революции, Хьюм связывал с кризисом гуманизма. Он звал отречься от гуманизма, а вместе с ним и от искусства романтиков, которые чрезмерно возвысили человека, в то время как он, согласно версии Хьюма — «крайне ограниченное и несовершенное создание». «Человек по своей сути плох, — писал Хьюм, — он может достигнуть чего-либо лишь с помощью дисциплины». Из этого положения берут начало знаменитые требования Элиота «роялизма в политике, католицизма в религии, классицизма в литературе» и рассуждения Паунда о необходимости тоталитарного ограничения свободы личности, ибо в этой свободе Паунд вслед за Хьюмом видел главную причину кризиса буржуазного мира.

Однако большинство имажистов остались равнодушны к рассуждениям Хьюма о несовершенстве человека, о необходимости традиции. Их влекли его мысли о сущности поэзии, о природе творчества, о поэтическом языке и образе.

Интерес Хьюма к образу и вера в его пластическую природу были всепоглощающими. Он считал, что «новый стих напоминает более скульптуру, нежели музыку, и вызывает к зрению в большей степени, чем к слуху». Хьюм подтолкнул имажистов на путь ритмико-метрического эксперимента, неоднократно повторяя, что «правильные метрические построения для современной манеры поэтического видения — все равно что латы на младенце».

Хьюм потребовал вообще отказаться от метра. Имажисты усмотрели в этом требовании стремление разрушить ритмико-интонационную монотонию, однообразие поздневикторианского стиха, увидели в нем намерение «расшатать каноническую рифму». Они считали это тенденциями времени.

Имажисты откликнулись на требование Хьюма создавать конкретный, зримый поэтический образ как неперемное условие современной поэзии. «Образы в стихе не просто декорация, но самая суть интуитивного языка». Задача поэта — искать новые, неожиданные образы, только такая поэзия может «остановить вас прямо на улице». «Литература — это способ неожиданной аранжировки общих мест. Внезапность, необычность ракурса заставляет нас позабыть, не видеть обычности».

«Доктрина образа», вокруг которой кипели страсти, до конца осталась не разработанной. Из всех имажистов лишь Паунд проявил к ней настойчивый интерес. Он не разделял пренебрежения Хьюма к звуковому строю поэзии, к принципу музыкальности. Он был уверен, что поэты, не интересующиеся музыкой, плохи, что разъединенные музыка и поэзия «впадают в маразм». Паунд разошелся с Хьюмом и во взглядах на соотношение поэтического и прозаического слова. Не противопоставляя, а, наоборот, сближая их, он выражал наметившуюся в литературе тенденцию размывания традиционных границ поэзии и прозы.

Хьюм считал, что «идея в произведении — ничто», Паунд настаивал на том, что образ — это союз мысли и чувства. К 1917 году у Паунда сложилось представление о поэзии как об искусстве трех видов, обозначенных им как «фанопэзия» — поэзия зрительного образа, «мелопэзия» — поэзия мелодического типа и «логопэзия» — интеллектуальная поэзия. Паунд отдавал предпочтение «фанопэзии».

Что касается остальных имажистов, то дальше повторения хьюмовских требований точного, конкретного образа большинство из них не пошло, да и представление о его сущности было весьма смутным. «У нас была доктрина образа, но никто ничего не знал о ней, — признавался впоследствии Флинт, — до сего дня я не знаю, что собой представляла эта доктрина, хотя я был имажистом».

Следует признать, что «доктрина образа», пусть незавершенная и полная противоречий, сыграла свою роль, поскольку помогла стиху освободиться от фальшивой риторики, от избыточных поэтических клише.

Поэты-имажисты заложили традиции английского белого стиха и верлибра. Они верили, что индивидуальность поэта получит наиболее полное выражение в свободном стихе, нежели в традиционных формах. Переход к свободному стиху, который наблюдался почти повсеместно на Западе, был связан не только с «исчерпанностью» традиционных поэтических форм, но и с тем, что «свободный стих с его широким ритмическим диапазоном, многообразным варьиро-

ванием размера строфы и строки» давал немало возможностей для выражения как огромных событий и процессов, совершающихся в мире и ставших прямо или косвенно объектом поэзии, так и внутреннего мира поэта во всей его сложности. Для имажистов верлибр служил, прежде всего, способом выражения субъективных переживаний. Одновременно он служил и показателем современности их поэзии.

Наиболее ревностной поборницей верлибра была Э. Лоуэлл, ей принадлежит попытка теоретически обосновать природу английского свободного стиха. Она считала, что свободный стих основывается на «органическом ритме», регулируется дыханием говорящего, его потребностью в передышке. Она утверждала, что «ритм есть наиважнейшее свойство имажистской техники». То есть даже при отсутствии метра как правильной акцентной системы ритм продолжает играть главную конструктивную роль в стихе. «Единство верлибра основано на строфе, которая может являться и целым стихотворением или лишь частью его. Каждая строфа есть замкнутый, завершённый цикл». Имажистская строфа, сохраняя лишь один из признаков единства — ритмико-интонационную замкнутость, утратив другие признаки, в частности рифму, приближалась к абзацу художественной прозы.

Опыты имажистов вызывали насмешки. «Это проза, а не поэзия, причем раскромсанная проза!», – был приговор критики. Имажизм воспринимался как мода, завезенная «ужасными иностранцами». Имажисты же обвиняли общественное мнение в косности. В предисловии к антологии 1915 года Олдингтон и Флинт поясняли, что свободный стих для них не самоцель, имажисты борются за него как за принцип свободы. Паунд также отказывался признавать монополию верлибра, говоря, что обращаться к нему следует лишь по необходимости.

Поэзия имажистов не имела мощного социального звучания. Было бы несправедливо утверждать, что имажисты совершенно пренебрегали содержанием, смыслом. Они стремились достичь определенной симметрии между звуком и смыслом, формой и сущностью, хотя это не всегда удавалось.

Имажисты устремлялись к красоте, но не находили ее в современности. Мысль о гибели красоты, утрате великих духовных ценностей пронизывает многие их произведения. Имажисты первыми в английской поэзии заговорили о разобщенности, об опустошенности своих современников. Но они только фиксировали эти явления, не называя их причин.

В пренебрежении к интересам большого мира и человеческого коллектива заключается главная слабость имажизма. Это понимали некоторые участники движения. Так, Флетчер, отойдя от имажизма, писал: «Недостатком имажизма было то, что посвященным никогда не разрешалось делать выводы о жизни. Поэта побуждали лишь констатировать, но ни в коем случае не анализировать, что приводило к бесплодному эстетизму, который был и остается

лишенным содержания... Поэзия просто изображающая, хотя и живо, недолго удовлетворяла меня, ей не хватало человеческого отношения, человеческой оценки».

Но, вместе с тем, имажисты внесли большой вклад в дело обновления поэтического языка. Они обогатили литературу новыми поэтическими формами, с широким ритмическим диапазоном, многообразием размеров строфы и строки, неожиданными образами.

В поэзии англоязычных стран полтора десятилетия начала XX века прошли под знаком имажизма. Стихи имажистов подготовили почву для восприятия поэзии модернистов 20-х годов. Имажисты существенно повлияли и на русскую культуру. Поэт Вадим Шершеневич основал литературную группировку имажинистов, куда входили такие поэты, как Анатолий Мариенгоф и Сергей Есенин. Идеи имажинистов во многом основывались на творческих поисках поэтов-имажистов.

Споры вокруг имажизма имели определенные последствия для развития современной эстетической мысли и теории стиха, они положили начало развернутому пересмотру проблем поэзии, который произошел в 20–30-е годы.

Литература

1. Антология имажизма / Сост. А. Кудрявицкий. Перевод с англ. – М.: Прогресс, 2001.
2. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2003.
3. Ионкис Г.Э. Английская поэзия 20 века. – М., 1980.

Н.А. Бодрова¹

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Любое хореографическое искусство тесно связано с музыкальной составляющей той культуры, в которой оно родилось. Чаще именно совокупность ритмических особенностей и музыкального сопровождения определяет построение жанровой специфики танца.

¹*Бодрова Наталья Алексеевна* – аспирантка Московского государственного университета дизайна и технологии, Института социальной инженерии. Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор А.Ю. Бутов.

В данной статье автор рассматривает специфику музыкальной культуры Испании с точки зрения этнопсихологической динамики развития народного жанра и объективных законов, влияющих на характерные черты музыки фламенко.

Музыка фламенко сама по себе специфична, там присутствует глубинное «гортанное пение» (*cante jondo*), четко структурированный ритмический рисунок, определенные музыкальные акценты, минимальное количество музыкальных инструментов при исполнении. Акцентуация исполнительского искусства смещается от технического мастерства в сторону искренности и естественности переживания музыкального произведения.

Говоря об этнопсихологических особенностях испанской музыкальной культуры, следует выявить существующие определенные закономерности в музыкальных предпочтениях, они связаны с психологией этнокультуры, в которой рождается свой народный стиль.

Исходя из принципа соответствия частоты звуковых волн и вибраций биологических, следует, что человек склонен выбирать ту музыку, которая соответствует его физиологическому ритму, ритму жизни, а, следовательно, и темпераменту. Если говорить о специфике психологических особенностей испанского народа, то этой нации соответствуют проявления темперамента, среди прочих введенных древнегреческим врачом Гиппократом: холерического и сангвинического.

Холерики в своем проявлении часто нетерпеливы, суетливы и вспыльчивы, они обладают резкими, порывистыми движениями и страстной речью со сбивчивыми интонациями. Они склонны к резким переменам настроения и прямолинейны в отношениях с людьми. Они любят риск и находчивы в споре. Все эти качества ярко выражены в музыке фламенко, испанской гитары и других музыкальных стилевых направлениях испанской культуры.

Сангвиники веселы, жизнерадостны и общительны. Они – душа любого общества, весельчаки, легко переживают неудачи и неприятности. Они отзывчивы и не чувствуют скованности в общении с новыми людьми. Они могут быть выносливыми и работоспособными, если дело, которым они занимаются, им интересно. Однако однообразная и кропотливая работа их утомляет и быстро наскучивает. Их речь быстрая и громкая, с живыми жестами и выразительной мимикой.

Эти психологические характеристики следует дополнить понятиями, введенными немецким психологом К. Юнгом, интроверсия и экстраверсия.

Интроверты склонны в своих переживаниях обращаться больше в свой внутренний мир, к своим собственным чувствам и эмоциям. Они ведут преимущественно уединенный и замкнутый образ жизни. Шумным компаниям они предпочитают свой собственное общество, предпочитая общение с книгой, природой или искусством.

Экстраверты общительны, шумны, любят большие компании и грандиозные события и празднества. Они не терпят скуки и монотонности, не могут долго сидеть на одном месте, им необходимы сильные, яркие впечатления. Предпочитают работать в группе.

Если говорить об испанской этнопсихологической структуре, то холерики и сангвиники соотносятся с экстравертным проявлением личности.

Проанализировав специфику ментальности населения Испании, учитывая исторический аспект, мы можем сделать вывод, что средством выражения эмоций и чувств становится творчество. На протяжении многих веков в рамках тяжелого сельского существования, в период сложной политической обстановки единственным способом проявления своего мнения, мыслей, состояния, а порой даже средством общения становятся музыка, пение, танец.

Таким образом, становится очевидной необходимость испанского народа в создании своей личной культуры, характеризующейся спецификой этнопсихологических особенностей.

Как и в любой другой культуре, творчество, корнями уходящее в народный жанр, тесно переплетено с наиболее значимыми аспектами жизни людей и природными явлениями. Поэтому необходимо выявить особенности испанской музыкальной культуры, отличные от других народов. Музыка, оказывающей благотворное воздействие на душу человека (ее развитие, мир, гармонию, освобождение), является истинная народная музыка. Этническая музыка помогает расслабиться и успокоиться. Возвращая человека к его историческим корням, народная музыка способствует открытию энергетических центров и нормализации жизненных потоков.

Очень многие стилистические направления фламенко включают в себя элементы звуковых форм, отражающие быт народа, такие как, например, сегиррия (segirria), левиана (leviana), мартинета (martineta), тона (tona), дебла (debla), караколес (caracolrs), хабанера (jabanera), ронденья (rondena), солеа (solea) и др. В них текст песни отражает проблематику трудовых будней сельского народа Испании, мотив и тема тождественны переживаниям и важным для этих людей чувствам, а в музыку вплетаются звуки молотов, бьющих о наковальню, колоколов, порой даже звуки природы: крики петуха, звуки дождя и т. п.

Отметим, что процесс возникновения того или иного музыкального стиля прямо пропорционален тем эмоциям, которые переживает человек, и, наоборот, слушая ту или иную музыку, происходит процесс формирования эмоций, настроения и даже темпа жизни.

Музыкальные звуки имеют свои характеристики, воздействующие на организм через вызываемые ими вибрации. Посредством восприятия нервной системой музыкального произведения происходит воздействие на гипоталамус, что вызывает у человека эмоции.

Этот процесс может протекать двумя путями: внутренним и внешним. Внутренний: человек вспоминает какую-либо музыку, и в результате этого у него возникают эмоции. Также он может, услышав знакомую музыку, вспомнить события своей жизни, порождающие в нем эмоциональные переживания. Внешний: человек слушает музыку в конкретный момент времени, и в нем образуются эмоциональные переживания. Внешнее воздействие музыки происходит вне коры головного мозга. Звуковой сигнал принимается ушными раковинами, затем преобразуется в нервный импульс и по нервным путям проходит в гипоталамус. Гипоталамус воспринимает этот импульс и преобразует в эмоциональные переживания.

Кора головного мозга получает импульсы от гипоталамуса, информирующие ее о возникновении эмоциональных состояний. Так же от затылочных участков мозга она получает информацию об уловленном органами слуха звуковом сигнале. Корой головного мозга эта информация объединяется в ассоциации.

Исследования, проведенные психофизиологами в области музыкального творчества, показали зависимость состояния здоровья (физического и психического) человека от музыки, которую он слушает.

Отметим, что человек склонен выбирать для прослушивания ту музыку, вибрации которой резонируют с его внутренним состоянием, переживаниями, чувствами, как частоты звуковых волн. Учеными доказано, что многие биоритмы человека имеют аналогичную музыке структуру, то есть музыкальные волновые колебания, похожие на биоритмические.

Любая музыка снимает мышечное напряжение и повышает подвижность, способствует более четкому и конкретному восприятию информации. Влияние музыки на психику человека было отмечено многие века назад. В древности выделяли три направления влияния музыки на человеческий организм:

- 1) на духовную сущность человека;
- 2) на интеллект;
- 3) на физическое тело.

Музыка Испании, в частности, фламенко, характеризуется использованием струнных инструментов (гитара), ударных (кахон, пальмас, питос). Струнные инструменты воздействуют на духовном уровне на психический план и позволяют проявлять эмоции, воображение, пробуждают чувства радости, счастья, удовольствия, боли, грусти, тоски и сожаления. Ударные инструменты, ритм действуют на физиологическую сферу организма и пробуждают у слушателей желание действовать: маршировать, танцевать, стучать ногами в ритм.

Соответственно, на интеллектуальном уровне воздействие происходит посредством текста песен, сюжета музыкальной композиции. Таким образом, их следует отделять от соб-

ственно музыки. Текст музыкального произведения воздействует прямо, на сознание человека, в то время, как музыкальная структура влияет на подсознательные процессы организма.

Воздействие ритмов на человека можно рассматривать как наиболее глубинное. Исследования показали, что посредством звуковых колебаний волн музыку способен воспринимать даже глухой человек. Выделяют три генетических исходных ритма человека: ритм дыхания, сердечных сокращений и биотоки мозга. Музыкальные ритмы способны влиять на большие массы людей. Характер и степень влияния музыкальных ритмов зависит от качества и специфики музыки.

Из вышесказанного следует, что формирование этнопсихологических особенностей испанской культуры имеет основание исторически сложившихся обстоятельств страны, которые породили определенный склад и способ выражения своих чувств и эмоций, дозволенный в рамках политической системы, основанный на творчестве. Мы видим, как общее состояние нации привело к возникновению нового жанра в музыке – фламенко, основанного на научно доказанных психофизиологами исследованиях. В свою очередь, музыкальная культура, рожденная в данном обществе, стала формировать психологические особенности личности и влиять на состояние здоровья, ментальность и темперамент испанцев.

Актуальность данного исследования заключается в том, что, понимая глубинную систему взаимодействия внешних раздражителей, таких как музыкальные вибрации и этнические специфики народа, мы имеем возможность глубинного понимания как музыкальной культуры нации, так и вытекающей из нее хореографической формы проявления творчества Испании. На сегодняшний день подобного рода исследования, включающие совокупность рассматриваемых наук – истории, психологии, музыки и хореографии, не проводились и являются новым словом в истории искусства.

Литература

1. Альфонсо Пуиг Клараунт, Флора Альбайсин. El arte del baile Flamenco («Искусство танца фламенко») / Пер. Н. Ванханен. – 1984.
2. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. – 4-е изд., расширенное. – М.: АСТ МОСКВА; СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009.
3. Грекова Т.Н. Психология творчества. Учебное пособие. – М.: РИО МГУДТ, 2011.
4. Петрушин В.И. Практическая психотерапия в большом городе: Учебное пособие для психологов, психотерапевтов и социальных работников, а также для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальностям «Психология». – М.: АПКИППРО, 2010.
5. Эль Монте Анди. Фламенко: тайны забытых легенд. – 2003.

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕХНОЛОГИИ ПРОДЮСИРОВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

Изменения в российском искусстве, связанные с переходом к рыночной экономике, привели к стремительному росту количества фестивальных мероприятий, продемонстрировавшему необходимость и востребованность подобных проектов. В настоящее время по всей России существуют уже сотни больших и маленьких фестивалей, функционирующих по законам рынка. В рамках данной работы рассматриваются и исследуются фестивали хореографического искусства, поэтому далее под термином «фестиваль» будет пониматься именно эта разновидность фестивальной деятельности.

В области организации и продвижения фестивальных проектов есть ряд проблем, связанных с его эффективностью, творческой состоятельностью и выживанием в современных условиях. Организация фестиваля – комплексная и многоплановая управленческая деятельность, требующая определенной профессиональной подготовки, знаний и соответствующих навыков не только в области хореографического искусства, но и в сфере экономики, предпринимательства, и управления. В условиях отсутствия подготовленных профессионалов, продюсерами фестивалей становились предприимчивые творческие люди, чьей сферой деятельности являлось искусство, но не менеджмент и маркетинг. Отсутствие теории по экономике и управлению фестивальными проектами сильно снижает эффективность функционирования фестивальной сферы, оставляя ее маловыгодной для продюсерства, замедляя развитие хореографического движения и ограничивая его художественные возможности.

Однако до сих пор тема организации и продвижения фестивальных проектов остается практически совсем не исследованной не только в нашей стране, но и за рубежом.

Возникает необходимость обращения при продюсировании хореографических фестивальных мероприятий к маркетинговым технологиям, которые, как показывается в работе, могут помочь фестивалям не только выживать в условиях рыночной конкуренции, но и эффективно достигать своих коммерческих и некоммерческих целей.

С одной стороны, потребность в организации новых фестивалей и их положительного влияния на культурную и духовную жизнь страны бесспорна, а с другой стороны, нет науч-

¹ Порошина Екатерина Александровна – студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «История и теория хореографического искусства», квалификация «Менеджер исполнительских искусств». Научный руководитель – доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Л.Н. Гребешева.

ной теоретической базы, объясняющей механизмы функционирования подобных проектов, их организации и управления.

Таким образом, *актуальность моего исследования продиктована тем, что, несмотря на существование фестивалей и фестивального продюсерства, до сих пор отсутствует научная теоретическая база, осмысливающая организационно-экономические аспекты этих явлений в условиях рыночной экономики.*

Слово «фестиваль» имеет латинское происхождение, в переводе «*festivus*» означает «праздничный», «празднество», и в основе любого фестиваля заложено понятие праздника. В русский язык это слово в его современном значении пришло из французского, где так называли не просто любые праздники, но именно конкурсы, соревнования и смотры. Однако термины «фестиваль» и «праздник» отнюдь не тождественны. Праздник – гораздо более широкое явление, включающее фестиваль лишь как частный случай. Хотя изучение феномена праздника предпринималось в различных гуманитарных науках, серьезного внимания ему практически не было уделено – не существует четких определений и признаков, дифференцирующих данное явление. Ни в одном из энциклопедических изданий или монографических исследований в области исполнительских искусств нет развернутого определения фестиваля как организационно-художественной формы театральной или музыкальной деятельности. Единственное определение этого термина дает словарь русского языка С.И. Ожегова: «Фестиваль – широкая общественная, праздничная встреча, сопровождаемая смотром достижений каких-нибудь видов искусств».

Главное в фестивале — это праздник, который он дарит всем своим участникам и посетителям. Праздник для посетителей, который делается руками режиссеров и артистов. Фестиваль – это всегда мероприятие, акция, действие, которое, как правило, имеет свой особый ритуал. Он состоит из церемоний открытия и закрытия, награждения, выступлений организаторов и партнеров фестиваля, различных PR-мероприятий. Каждый фестиваль имеет свой особый порядок проведения, который подробно фиксируется в регламенте, его главном правовом документе. В последние годы наблюдается тенденция расширения термина «фестиваль», который в традиционном понимании связывался только с каким-либо видом искусства.

Основные признаки фестиваля как события социально-культурной жизни:

1. праздничная форма;
2. ритуальный характер, то есть заранее заданные правила проведения фестиваля;
3. соревновательность, то есть наличие конкурсов, демонстраций, шоу-показов.

Наличие данных признаков может определить статус мероприятия как фестиваль. Большинство современных фестивальных событий, отличает праздничное проведение и

наличие на них показов, смотров, проходящих, как правило, в рамках конкурса, однако иногда и без него. Кроме того, фестиваль, как организованный и управляемый проект, всегда характеризуется наличием определенного порядка и правил, регламентирующих процесс и последовательность его проведения. Иными словами, фестиваль проводится по хорошо сконструированному сценарию и установленному ритуалу.

Фестиваль, как мероприятие, суть которого – представление некоторых предметов или явлений, объединенных по сходному признаку, организованное в стилистике праздника и по определенному сценарию. Основной миссией фестиваля как социального явления является привлечение внимания общества или определенной группы людей к демонстрируемым объектам.

В последние годы наблюдается тенденция расширения содержания термина «фестиваль», в традиционном понимании связываемого только с каким-либо видом искусства. Сегодня существует большое количество самых разнообразных празднеств, которые называют себя фестивалями. Это не только театральные, музыкальные или кинематографические, но и фестивали культур разных стран, моды, пива, колокольных звонов, скидок, чая, и т.п. Многие организации, используя событийный характер фестивального мероприятия, привлекающий к нему внимание общественности, организуют рекламные акции своей продукции в форме фестивалей.

В теории маркетинга организация таких акций получила название event-marketing или маркетинг события. Отличие между подобными фестивалями и фестивалями искусства заключается в различных типах демонстрируемых объектов, в качестве которых в одном случае выступают товары и услуги для удовлетворения материальных потребностей, а в другом – предметы культуры и искусства, предназначенные для удовлетворения потребностей духовных.

Но главное отличие между этими фестивалями лежит в разнице целей. Если фестивали промышленной продукции организуются исключительно в коммерческих целях, заключающихся в рекламе этой продукции, увеличении продаж, повышении прибыли, то для фестивалей искусства характерно преобладание целей некоммерческого характера, и главным является достижение определенного социального эффекта. При этом социальный эффект – это результат деятельности субъекта рынка, не связанный с получением прибыли и направленный на благо общества в целом или отдельных групп населения, что влечет за собой наличие в маркетинге фестивалей искусства такой важной составляющей, как некоммерческий маркетинг.

Важно отметить, что фестивали – рекламные акции, деятельность которых нацелена, в первую очередь, на продвижение продукта и получение прибыли, так же, как и фестивали ис-

куства, могут продуцировать социальный эффект. Например, он может выражаться в улучшении качества товара, что повысит уровень жизни населения. Но при этом главной целью деятельности этих так называемых фестивалей остается реклама товара, увеличение сбыта и получение прибыли.

Различия между традиционными фестивалями искусств и рекламными акциями, организованными в форме фестиваля, заключаются в объектах демонстрации, целях, источниках финансирования и, вследствие этого, разном содержании маркетинга.

Характеристики каждого фестиваля определяют его статус в ряду других событий культурной жизни города, региона, страны проведения, взаимодействие с региональной и местной экономикой и культурной инфраструктурой, объемы и источники финансирования, численность постоянно действующей дирекции и уровень административных расходов т. п. Можно определить два основных тематических направления проведения фестивалей – показы произведений различных видов искусства и мероприятия, связанные с другой областью.

По своим **масштабам и географии** фестивали бывают: всемирные, международные, республиканские, областные (краевые), районные, региональные.

По **продолжительности проведения** фестивали можно разделить на краткосрочные (от нескольких дней до двух недель), среднесрочные (от двух недель до одного месяца) и долгосрочные (от одного месяца до года).

По **жанровой принадлежности** фестивали бывают:

- Музыкальные фестивали могут варьироваться по жанру музыки
- Фестивали театрального искусства
- Хореографические фестивали
- Кинофестивали
- Телевизионные фестивали,
- Фестивали циркового искусства и др.

По **тематике** фестивали можно разделить:

- культурологические
- персональные
- -праздничные
- -событийные
- -культурологические
- политические и др.

В рамках моей дипломной работы исследуются фестивали, объектом которых является искусство; причем имеются в виду только фестивали хореографического искусства, хо-

тя маркетинговые технологии, рассматриваемые в работе, применимы к фестивалям и другой тематики.

Хореографический фестиваль – это смотр, творческое соревнование танцевальных произведений хореографического искусства: классического наследия, народно-сценического, современного и др.

Хореографический фестиваль является формой подведения итогов в хореографическом искусстве за определенный период. Фестивали способствуют обмену опытом и выявлению значительных творческих работ хореографии за определенный период, дают хореографии новые импульсы, новое развитие. Кроме того, фестиваль, конечно же, выступает инструментом продвижения и рекламы танцевального искусства.

С точки зрения маркетинга, фестиваль является стартовой площадкой для дальнейшего продвижения хореографического продукта. Балетная постановка, балетный спектакль или танец, награжденный фестивальным призом, оцененный и одобренный профессионалами, фактически получает марку подтверждения качества, и поэтому может быть продан гораздо эффективнее, имея дополнительные преимущества по сравнению с неучаствовавшими в фестивале. Коллективы-победители или лауреаты чаще приглашаются на гастроли или на концерты, исполнителей с удовольствием берут в штат ведущие театры страны и мира, балетмейстеры доверяют им исполнение ведущих партий, хореографов чаще приглашают для постановок в различные театры внутри страны и за рубежом, на телевидение и т.д. Однако фестиваль – это не только внутрицеховое явление, его значение гораздо шире, он играет большую социальную и культурную роль в жизни общества.

С точки зрения менеджмента, *фестивальное мероприятие представляет собой проект, зачастую некоммерческий, целью деятельности которого является производство определенных социально-культурных услуг.* В основе фестивального проекта лежит «... плодотворная идея, основанная на использовании определенных духовных ценностей и традиций, а также предполагающая конкретный финансовый или творческий результат».

В литературе по управлению проектами можно найти совершенно разные определения понятия «проект». Ф. Бэбьюли попытался соединить воедино все многочисленные определения этого термина: «Проект – это последовательность взаимосвязанных событий, которые происходят в течение установленного ограниченного периода времени и направлены на достижение неповторимого, но в то же время определенного результата». Этот же автор выделяет 5 основных характеристик проекта:

1. Проекты имеют разовый характер;
2. Каждый проект по-своему неповторим;
3. Проекты ограничены четкими временными рамками;

4. Все проекты сопряжены с изменениями;
5. Проекты дают определенные результаты.

Фестивальное мероприятие отвечает всем этим характеристикам. Вместе с тем фестиваль – это специфический проект, осуществляемый в рамках сферы культуры и искусства.

М. Драгичевич-Шешич в работе «Распространение культуры и менеджмент культурных проектов» говорит о том, что все проекты в сфере культуры, независимо от их концепции, обладают следующими основными характеристиками: *ориентированность на определенную цель, системность, наличие временных рамок, уникальность и специфичность, важность в равной мере процесса и результата, придание равного значения результативности и экономичности как основным итогам проекта.*

Наиболее важным отличием проекта в сфере культуры от других проектов является то, что в культурных проектах, как правило, процесс сам по себе является результатом. Факт проведения фестиваля уже является результатом, несмотря на то, что организация фестиваля преследует определенные цели, четко установленные заранее и зафиксированные в фестивальной концепции.

Конкретное фестивальное мероприятие является проектом и, следовательно, к нему применимы законы, принципы и другие основы проектного менеджмента и маркетинга. При этом необходимо учитывать, что фестиваль – это проект в сфере культуры и искусства, являющийся специфической и неоднозначной с точки зрения управления. И еще одна особенность фестивального проекта обуславливается тем, что результатом деятельности фестивальной организации выступают услуги, а не материальные объекты.

Как отмечалось выше, все фестивали можно разделить на два больших сегмента – фестивали искусств и прочие фестивали, не связанные с культурой и искусством. Среди фестивалей первого типа можно выделить различные направления в соответствии с тем или иным видом искусства – театральные, музыкальные, хореографические, цирковые, кинематографические и прочие.

В свою очередь, фестивали, связанные с хореографическим искусством также имеют свои формы и виды. В настоящее время, к сожалению, в литературе нет достаточно четкой информации о видах и формах хореографических фестивалей, поэтому мною предпринята попытка классификации хореографических фестивалей.

По видам, прежде всего, необходимо выделить международные, национальные и региональные фестивали. Различия между ними, на первый взгляд, могут носить достаточно условный характер, поскольку в любом из перечисленных выше фестивалей может принимать участие интернациональный состав исполнителей. Различия будут наблюдаться в уровне престижа фестиваля в сознании публики, профессиональных исполнителей и их ме-

неджеров, его значении в системе приоритетов международного театрального и концертного рынка, источниках субсидирования его деятельности и финансовых возможностях оплачивать участие известных исполнителей.

Кроме того, фестивали бывают конкурсными и неконкурсными.

По продолжительности проведения фестивали можно разделить на краткосрочные (от нескольких дней до двух недель), среднесрочные (от двух недель до одного месяца) и долгосрочные (от одного месяца до года).

Фестивали могут быть многожанровыми и одножанровыми. Многожанровые фестивали – это фестивали, которые охватывают различные жанры культуры и искусства, в которых хореографическое искусство является одним из жанров искусства.

Одним из самых известных многожанровых фестивалей являются театральные фестивали. Самым известным театральным фестивалем в России является «Золотая Маска». «Золотая Маска» является российским театральным фестивалем, который весной каждого года представляет в Москве наиболее значительные спектакли из разных городов России. Победителям фестиваля вручается национальная театральная Премия «Золотая Маска», которая была учреждена Союзом театральных деятелей Российской Федерации в 1994 году. Она вручается спектаклям всех жанров театрального искусства: опера, балет, оперетта, драма, современный танец, мюзикл, кукольный театр.

Большой популярностью пользуются такие фестивали, как международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, который существует с 1992 г., фестиваль нового европейского театра «NET» (существует с 1998 г.), открытый фестиваль искусств «Черешневый лес» (существует с 2002 г.) и международные театральные фестивали, проходящие за рубежом: Festival d'Avignon (Авиньонский театральный фестиваль), Edinburgh Fringe Festival (Театральный Фестиваль Фриндж в Эдинбурге), Dublin International Theatre Festival (Международный театральный фестиваль в Дублине) и др.

Музыкальные фестивали – это фестивали классической, старинной и народной музыки. Основной задачей таких фестивалей является популяризация музыкального искусства. Балетные и танцевальные постановки носят на таких фестивалях чаще всего внеконкурсный или вспомогательный характер, но тенденция включения балетных и танцевальных номеров и даже целых спектаклей усиливается.

Один из самых известных музыкальных фестивалей – Salzburger Festspiele (Зальцбургский фестиваль) – ежегодный летний музыкальный фестиваль в австрийском Зальцбурге. С 1877 в Зальцбурге нерегулярно проходили музыкальные фестивали. Новая эпоха в истории фестиваля началась в 1920 г. Первоначально в репертуаре были сочинения преимущественно австро-немецких композиторов (Моцарта, Глюка, Р. Штрауса и других). В последующие го-

ды в программу были включены сочинения других авторов, осуществлены многие мировые премьеры.

Maggio Musicale Fiorentino (Флорентийский музыкальный май) — оперный фестиваль, проходящий во Флоренции начиная с 1933 г. Фестиваль открылся ранней оперой Джузеппе Верди «Набукко» и первоначально был задуман для представления не слишком известных и популярных произведений. В дальнейшем рамки фестиваля расширились, и к его основе — трем-четырем оперным постановкам — прибавилась обширная программа, включающая симфонические концерты, балет и др.

Среди российских музыкальных фестивалей известен фестиваль искусств «Русская зима». Это фестиваль-долгожитель, в нем участвовало не одно поколение музыкантов, он пережил в нашей стране несколько эпох. В 49-м фестивале принял участие Государственный академический ансамбль народного танца им. Игоря Моисеева.

Фестивали народного творчества проводятся в целях сохранения и развития национальных народных культур, поддержки народного творчества; популяризации традиционных форм самодеятельного творчества, повышения профессионального мастерства творческих коллективов, приобщения к художественному творчеству широких масс населения независимо от их национальной принадлежности, политических убеждений и верований, воспитания музыкального вкуса на примере культурных традиций народов разных стран. Проведение таких фестивалей способствует укреплению дружеских связей между народами, гармонизации межэтнического и межнационального общения, взаимообогащению культур.

О.Е. Дробот¹

ЗОЛОТЫЕ СТРАНИЦЫ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ МУЗЫКИ

Качественно новый этап в развитии балетного искусства ознаменован творчеством П.И. Чайковского, принципом творчества которого было образное наполнение, принципы симфонического развития и конфликтной драматургии. Созданные им спектакли способствовали значительному обогащению танцевальной лексики и драматургии. В сокровищницу мировой классики вошли: «Лебединое озеро» (1877), «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892). Последние два балета были созданы композитором в тесном содружестве с балетмейстерами Л.И. Ивановым и М.И. Петипа.

¹ Дробот Ольга Евдокимовна – соискатель РАО, музыковед ДШИ им. М.А. Балакирева. Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор А.Ю. Бутов.

Союз французского хореографа М. Петипа и русского композитора П. Чайковского в балете «Спящая красавица» был союзом двух гениев. Здесь счастливо соединились симфоническое и мелодическое богатство музыки, великолепия, изобретательность, законченность танцев, разнообразие танцевальных образных характеристик. «Спящая красавица» и «Щелкунчик» положили начало новому явлению в музыкально-хореографическом искусстве, которое стали называть **балетный театр Чайковского**. Балеты Чайковского составляют репертуарную основу музыкальных театров мира.

Традиции музыки Чайковского были продолжены А.К. Глазуновым в «Раймонде» (1898) и «Временах года» (1900) и И.Ф. Стравинским – «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913).

Всеобщий подъем русского искусства приходится на рубеж 19-20 веков. Это время названо историками Серебряным веком. Преобразования в истории требовали иных лозунгов и тем в искусстве. Художники стремились передать брожение умов посредством ментальных символов.

Для развития русской балетной музыки велико значение «Русских сезонов», организованных Сергеем Павловичем Дягилевым (1872-1929). Оглушительный успех в Париже произвели балеты, написанные И.Ф. Стравинским и С.С. Прокофьевым.

Игорь Федорович Стравинский (1882-1971) – легендарная фигура в музыке XX века. Достижения современной авангардной музыки использовались им в сочетании с русской народной музыкой, богатство ее ритмико-мелодической структуры. Стравинский утверждал, что его музыка словно развивается сама по себе, но все же и в ней содержатся идеи, доступные всеобщему восприятию. Музыкальная основа «Весны священной» (1913 г.) – необычные ритмы, оригинальные инструментальные эффекты, фольклорный дух языческой Руси. Стремясь передать «варварский» дух далекой древности, автор применил неслыханно дерзкие созвучия, буйные оркестровые краски. «Весна священная» положила начало новому этапу в развитии балетной музыки. В 2013 году постановке этого балета исполняется сто лет.

Этапными для развития балета явились произведения С.С. Прокофьева (1891-1953), определившие дальнейшее утверждение в балетной музыке принципов симфонизации и конфликтной драматургии. Его хореографическая драма «Ромео и Джульетта» (1938) – одна из вершин мирового музыкального искусства. В этом спектакле на первое место выступает симфоническое развитие образов, обрисованных с высочайшим мастерством. Эта тенденция продолжена им в «Золушке» (1945) и «Сказе о каменном цветке» (1954).

Тематический и жанровый диапазон балетных спектаклей был расширен композиторами советской эпохи, среди которых Б.В. Асафьев, Р.М. Глиэр, Р.К. Щедрин, К. Караев, А.И. Хачатурян, Т.Н. Хренников и др. Среди первых советских балетов – «Красный

мак» Р. Глиэра (1927, с 1957 – «Красный цветок»), «Золотой век» Д. Шостаковича (1930). Большая роль в создании балетного репертуара 30-40 гг. принадлежит Б.В. Асафьеву – автору балетов «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934). Значительно обогатили советскую балетную музыку произведения, основанные на национальном фольклоре, – «Гаянэ» А. Хачатуряна (1942), «Семь красавиц» К. Караева (1952).

Выдающимся достижением советской балетной музыки стал балет «Спартак» А. Хачатуряна (1956). Среди балетов конца 50-х начала 80-х гг. стоит отметить такие спектакли, как: «Тропюю грома» К. Караева (1958), «Легенда о любви» А. Меликова (1961), «Асель» В.А. Власова (1967), «Икар» С. Слонимского, «Сотворение мира» А. Петрова (оба – 1971), «Ангара» А. Эшпая (1976), «Любовью за любовь» (1976) и «Гусарская баллада» (1979) Т. Хренникова, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова (1979).

Новаторские поиски отражены в балетах Р.К. Щедрина – «Конек-горбунок» (1960), «Кармен-сюита» (по мотивам и музыкальному материалу оперы «Кармен» Ж. Бизе, 1967), «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980), «Дама с собачкой» (1985); Б.И. Тищенко – «Ярославна» (1974); А.Г. Шнитке – «Эскизы» (1984) и др.

Балет «Конек-Горбунок» был создан Р.К. Щедриным по заказу Большого театра. Черты его творческой природы, выявленные в первом крупном произведении двадцатилетнего композитора, остались свойственными Щедрину и в дальнейшем: яркие, рельефные интонации, особая выразительность отдельных музыкальных фраз, близких к речевым интонациям, изобразительность музыки, подчеркивающей определенный жест, мимику, пластику движения, которое, в свою очередь, выражает движение души.

Большой вклад в развитие балета внесли советские балетмейстеры, в т.ч. К.Я. Голейзовский, Ю.Н. Григорович, Р.В. Захаров, Л.М. Лавровский, Ф.В. Лопухов, В.М. Чабукиани, Л.В. Якобсон, Д.А. Брянцев.

Развитие музыки происходит по своим законам, и ключевую роль в этом развитии играют первооткрыватели, которые оказали принципиальное влияние на прогресс в этом виде искусства, явились создателями новых направлений, обобщили накопленный определенный опыт своих предшественников.

Литература

1. Сомин Д.К. Сто великих композиторов. – М., 2013.
2. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2-х томах. – М., 2005.
3. Русский балет и его звезды / Под ред. Е.Я. Суриц – М., 1998.

ББК 85.335.42

IV Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» (29 апреля 2013 г., Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докл. – М.: МГАХ, 2013. – 92 с.

Издатель:

федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального 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

Печатается по плану издания литературы на 2013 год.

Научное редактирование, подготовка оригинал-макета:

П.В. Евтеева

Компьютерная верстка:

Формат 60x84/8. Объем 11,5 п.л. Тираж 100 экз.

Подписано в печать .11.2013 г. Заказ №

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии ООО «Фальком-Р»

117545 Москва, Днепропетровский пр., д.7.