

<i>Половецкие пляски</i>	Загреб 1922, Белград 1925, 1927, 1929, 1937
<i>Петрушка</i>	Загреб 1923, Белград 1928, 1931
<i>Тамара</i>	Загреб 1923, Белград 1939
<i>Карнавал</i>	Загреб 1924
<i>Бабочки</i>	Белград 1927
<i>Жар птица</i>	Загреб 1928, Белград 1928
<i>Дафнис и Хлоя</i>	Белград 1931
<i>Золотой петушок</i>	Белград 1939

Список литературы

1. Барсова Л. Г. Ответь мне, зоркое светило. — СПб.: Культура плюс, 2013. — 106 с.
2. Добровольская Г. Н. Фокин. Русский период. — СПб.: Гиперион, 2004. — 496 с.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы. — Л.: Искусство, 1971. — 526 с.
4. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., доп. и испр./ Ред. Г. Н. Добровольская. — Л.: Искусство, 1981. — 510 с.
5. Marquez V. G. The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932—1952. — New York: Alfred. A. Knopf, 1990. — 344 с.

УДК 793.3+7.07-05

Набокина Анастасия Павловна

Аспирант Факультета Полонистики, Ягеллонский Университет (г. Краков, Польша),
nabokina@gmail.com

В ПОИСКАХ ТЕЛЕСНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКОГО

Рассматриваются актуальные вопросы трансляции классического наследия, проблемы пересмысления и выявления реальных идей, заложенных в танце хореографом, а также возвращение незаслуженно забытых и вычеркнутых из истории имён. Автор рассматривает творчество К. Я. Голейзовского в связи с осмыслением опыта создателей «свободного» танца в России.

К л ю ч е в ы е с л о в а: хореографическое искусство, свободный танец, телесность, Хореологическая лаборатория ГАХН, Касьян Ярославович Голейзовский.

Anastasia P. Nabokina

Doctoral candidate, Department of Polish Studies, The Jagiellonian University (Krakow, Poland), nabokina@gmail.com

SEARCH FOR BODY EXPRESSIVENESS. ATTEMPTS TO COMPREHEND CREATIVE HERITAGE OF K.YA. GOZEYZOVSKY

The article discusses relevant issues associated with the translation of the classical heritage, as well as revision and identification of actual ideas embedded in dance motion by the choreographers who staged the dance, along with return of unreasonably forgotten names back to spotlight. The author reviews creative activities of K. Ya. Goleyzovsky in the light of attempts to comprehend the expertise of the creators of “free” dance in Russia.

К е у w o r d s: choreography art, free dance, physicality, Choreography Laboratory of the State Academy of Artistic Sciences, Kasyan Ya. Goleyzovsky.

Вмешательство в хореографическое наследие имеет разные формы. Это и пренебрежение первоначальным замыслом, изменение хореографического текста, и искажение истории, а вместе с ней — роли и значения в ней того или иного хореографа. В статье о сохранении классического наследия Пётр Андреевич Гусев писал о том, что выдающиеся артисты прошлого творили, основываясь на передовых идеях времени, а сочинение танца является сложнейшим процессом, в котором выражается пластическое видение явлений жизни, личность хореографа и его чувство времени [4]. Следует отметить, что наследие, будучи фундаментом культуры, «обладает информационным потенциалом, необходимым для развития и передачи будущим поколениям» [7], оказывает влияние

на осознание своей принадлежности к определённой традиции и самоидентичность будущих артистов. Темой моего исследования является вопрос взаимной обусловленности хореографического языка К. Я. Голейзовского и поисков новых форм и возможностей изображения в искусстве начала XX века, а также связь его хореографии с происходящим в культуре того времени «поворотом к телу» [5]. Не претендуя в этой короткой статье на исчерпывающее исследование творчества мастера пластического танца, надеюсь наметить несколько проблем, требующих пристального внимания и дальнейшего рассматривания. Обращение к этому вопросу связано с новыми исследованиями на тему развития российского танцевального искусства в начале XX века.

О спектаклях и миниатюрах К. Я. Голейзовского написано немало [3], тем не менее генезис его творчества, в силу разных обстоятельств, исследован недостаточно. Необходимо подчеркнуть, что при изучении хореографического наследия неизбежно возникают две проблемы. Во-первых, это естественная оторванность исследователя от той исторической эпохи, в которой жил хореограф. Как хорошо известно, с перспективы культурологического подхода невозможно рассматривать творчество артиста, абстрагируясь от времени, в котором он жил. Обращаясь к наследию Голейзовского, необходимо отметить, что в начале своего пути он находился внутри конкретно-исторической ситуации, мыслит и выражался языком культурной эпохи, называемой Серебряным веком. Эпохи, в которой, как пишет В. В. Абашев, «танец существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, пластический оформленный в символе танца, живет как идея и как формообразующий принцип. Его смысловые вибрации наполняют многие аспекты и уровни культуры от художественного творчества и изощренной эстетико-философской рефлексии над текстами до поведенческих стереотипов и артистического быта» [1, с. 7].

Иной трудностью, с которой встречается каждый исследователь танцевального наследия, является то, что характеризующийся сиюминутностью и кинестетической восприимчивостью (кинестезия — это не только «способ регуляции собственных движений и взаимодействия с миром, но и основа понимания чужого движения» [13, с. 21]), танец предстаёт перед нами в форме визуальной репрезентации на картинах, фотографиях и фильмах. Невозможность пережить и исследовать «живой» танец обозначает зависимость исследователя от наличия и доступности фото- и киноматериалов. Исследовательнице русской культуры Николетте Мислер удалось собрать часть рассеянных по государственному и частным архивам материалов на тему развития так называемого свободного танца в России. Её исследования, опубликованные в 2011 году, посвященные малоизвестной деятельности Хореологической лаборатории при Российской Академии художественных наук (позже Государственная Академия художественных наук) и ритмопластическим экспериментам многочисленных российских студий танца в 1920-х годах [8]. В этих экспериментах танец прошёл путь «от стилизованного под античность к конструктивистскому» [12, с. 12]. Возможно, что именно эти поиски современников и повлияли на хореографический стиль и художественное видение К. Я. Голейзовского. В связи с этим следует подчеркнуть актуальность переосмысления наследия Мастера и его воздействия на последующие поколения артистов, а также значения его хореографических находок.

Много написано о том влиянии, которое на балетмейстерские работы Голейзовского оказали хореографические реформы А. А. Горского и М. М. Фокина [3; 14]. Отмечается также близость его живописных работ к мирискусническим традициям. Т. В. Портнова пишет: «Войдя в искусство в 20-е годы на волне революционных настроений и духовных исканий, он расшатал устои обязательной строгости классики, дав взамен мир танца редкий и самобытный, эмоционально насыщенный. К. Голейзовский обладал даром угадывать, постигать изменчивые перемены душевного и физического состояния человека, наделен способностью перевоплощения, тонкого восприятия красоты природы» [11, с. 149]. Всё это не подлежит сомнению. Однако нельзя не отметить кардинальных отличий в форме и лексике танцевальных произведений Голейзовского и его предшественников. Неизбежно возникает вопрос: откуда в творчестве хореографа начала XX века появляются «экстатические» орнаменты, состоящие из обнажённых человеческих тел, «причудливое кружево жестов» [3, с. 437], неистовые пляски и сложнейшие акробатические подержки, а также построение движения по вертикали («Фавн», 1922 г.)? Явный эротизм отдельных его постановок невозможно объяснить лишь «идейно-эстетическими заблуждениями» [3, с. 37]. И опять же, откуда у Голейзовского столь радикальный подход к использованию музыки в хореографии (он мечтал о том, чтобы музыку писали к уже созданному танцу), пластические выверенный, будто перенесённый с холста, рисунок танца? Откуда в его творчестве «тема свободного самовыражения человека» [3, с. 7]? Без повторного анализа первых лет творчества Голейзовского, не столько в сравнении с театральными экспериментами А. Я. Таирова и В. Э. Мейерхольда, сколько с современными ему танцевальными исследованиями, мы не сможем ответить на эти вопросы, а также понять и по-настоящему оценить заложенные в его хореографии идеи.

Как известно, по окончании в 1909 году Петербургского театрального училища Касьян Голейзовский был принят в Марининский театр. А уже в 1910 он переводится в Большой театр и приезжает в Москву, где в то время работает школа Франчески Беата и открываются курсы пластики Эллы Рабенек, на которых, объединяя дисциплину физкультуры, ритмику и свободный танец, разрабатывается теоретическая база, используемая позднее и другими русскими практиками нового танца. С 1913 по 1921 гг. одна за другой в Москве открываются студии Людмилы Алексеевой, Инны Чер-

нецкой, Веры Майя, Драматический балет, руководимый Михаилом Мордкиным (позднее — Н. Греминой и Н. Рахмановым), Институт ритмического воспитания Нины Александровой, Мастерская Николая Форегера, курсы Валерии Цветаевой, студия Николая Позднякова, Свободный балет Льва Лукина [8]. Находясь в самом центре ритмопластических экспериментов, Голейзовский в 1916 году организует собственную балетную частную школу, а в 1918 открывает Мастерскую балетного искусства (за время своего существования студия сменила несколько названий). Здесь, анализируя опыт реформ А. Дункан, А. А. Горского, М. М. Фокина, поиски смежных искусств и эксперименты школ-студий свободного танца, Голейзовский создаёт собственную эстетическую программу и проводит работу «по изысканию новой изобразительной формы в области театральной хореографии» [3, с. 52].

После закрытия в 1924 году большинства танцевальных студий многие из них оказываются под эгидой Хореологической лаборатории, организованной в 1923 году искусствоведами Александром Ларионовым и Алексеем Сидоровым. Идея создания лаборатории принадлежит, по всей видимости, Василию Кандинскому, разрабатывающему ещё перед отъездом в Германию (в 1921 г.) методы работы по синтетическому искусству, в котором танцу, как и движению вообще, отводилось исключительное значение. Художник предлагал изучать движение как в конкретных его проявлениях (ритуал, мимика, танец), так и абстрагируясь от его практического назначения. В одном из докладов Кандинский писал: «Необходимо установить связь между движением линий и движением человеческого тела в целом и в его частях, перевести линию в движение тела и движение тела в линию. Такие наблюдения должны записаться как словами, так и графически. Из этих последних записей образуется последствие, так сказать, словарь отвлечённых движений» [8, с. 46]. Здесь стоит вспомнить о том, что фактически Голейзовский именно так и работал при постановке своих балетов, «рисую» их сначала, как сам неоднократно подчёркивал, на бумаге, а хореографический текст его постановок дополнял оригинальными приёмами светового оформления.

В сущности, дисциплина, названная впоследствии «искусством движения», была предопределена предложениями Кандинского. Созданная позднее Сидоровым и Ларионовым Хореологическая лаборатория была экспериментально-исследовательским учреждением, ставившим себе задачу изучения «художественных законов движения тела, а также связанных с этим проблем, как то: экспериментальное изучение вопросов художественной конструкции в области пластики: проблема разложения позы (проблема художественного заполнения пространства; проблема музыкально-пластических соответствий и проч.) — и распространение найденных выводов на соприкасающиеся области искусствоведения, как то: области конструкций скульптурных, графическо-живописных, музыкальных и архитектурных» [8, с. 31]. Позднее круг тем расширился. В лаборатории изучались спорт, акробатика, жонглировка, классический балет, ритмическая гимнастика, историческая реконструкция танца, трудовые движения и даже движения животных. Иначе говоря, это был большой утопический проект комплексного изучения движения в каждой его форме: художественной, физкультурной и трудовой. И именно человеческое тело в его психофизической целостности было объектом этой сложной междисциплинарной рефлексии. Кроме поиска его новых выразительных возможностей теоретики и артисты занимались проблемами фиксации и графической передачи танца. Результаты исследований были показаны на четырёх выставках «Искусство движения» (1925—1928). Живописные и скульптурные изображения, фотографии, диаграммы и схемы в соответствии с разными системами танц-нотации представляли различные способы передачи и графической интерпретации движения. Деятельность лаборатории прекратилась вместе с закрытием ГАХН в 1930 году и арестом многих её членов. Хореографы-новаторы были вытеснены советской цензурой на периферию, а их проекты в области танца и движения были использованы в прикладной сфере.

Необходимо отметить, что участие Касьяна Голейзовского, как хореографа и как художника-скульптора, в выставках «Искусство движения» было очень заметным. В экспозиции были представлены его рисунки — этюды движения, высеченные им фигурки, похожие, как пишет Мислер, на «тангарские статуэтки, с той разницей, что женские фигуры Голейзовского были обнажёнными» [8, с. 203], а также фотоснимки его постановок. Сохранившиеся материалы того времени, как и позднейшие фильмы с хореографическими миниатюрами, позволяют утверждать, что именно человеческое тело, во всей его мужской и женской красоте, а также его уникальные выразительные возможности следовало бы назвать парадигмой творчества Кальяна Голейзовского. Это проявлялось в рисунках балетмейстера, в эротических и акробатических элементах его хореографии, а также в минималистических костюмах, позволявших показать кинетические возможности тела исполнителя. Всё это служило поискам новой выразительности танца. Голейзовский писал: «Обнажённое тело на сцене даст людям понять через движение всю красоту и простоту того неуловимого и недоступного, что ханжи и „мешане“ с ужасом и презрением изгоняли из жизни, изгоняли, как создание дьявола» [8, с. 95]. Раскрепощение тела, провозглашённое в начале XX века Айседоркой Дункан, осуществлялось через наготу, которая приравнивалась к красоте и истине. Эта тема была близка и другим хореографам. Излюбленным сюжетом артистов, ставшим своеобразным символом эпохи, был танец Саломеи. Мислер пишет: «„Тень“ Саломеи — экстаз в движении — простиралась на все пластические танцы того времени. В разработке эстетического элемента пластики радикальностью своих экспериментов с телом отличались три хореографа: Голейзовский,

Лукин и Румнев» [8, с. 196]. Проблеме культуры обнажённого тела в 1920-х посвящались серьёзные доклады в Хореологической лаборатории. Особенной артистической активностью в этой области отмечен 1922 год, когда состоялся «Вечера обнажённого тела Юрия Арса», «Вечера освобождённого тела Льва Лукина», а также был поставлен «Фавн» Голейзовского. Дионисийский, оргиастический элемент танца получил также своё обоснование в теории философов-символистов.

На рубеже XIX и XX столетий исключительное значение для человеческого познания и для культуры в целом приобрели визуальность и человеческая телесность. С одной стороны, научно-технический прогресс гарантировал продукцию неограниченного количества фото- и кинообразов. Не случайно Маршалл Маклюэн радикализм новой эпохи начинает с фотографии. «Фактически, — пишет он, — фиксация остановленных человеческих поз с помощью фотографии направила на физическую и психофизическую позу больше внимания, чем когда бы то ни было раньше. Век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца» [15, с. 10]. С другой стороны, после слов Фридриха Ницше о том, что человек — это не больше чем тело [10], настало время научных теорий и открытий Зигмунда Фрейда, рассматривавшего культуру сквозь призму невротического сознания индивида и влияния природных влечений человека на эволюцию общества в целом. «Вначале было тело», — писал Лев Лукин [8, с. 8]. С этим утверждением полностью согласились бы, наверное, и деятели других искусств начала XX века. В живописи (и не только) начался поиск новых возможностей видения и изображения. В отличие от логоцентризма предыдущих веков, в искусстве появилась направленность на материю вещи, физическую ткань бытия. В связи с этим на первый план выдвинулся и танец, материалом которого является человеческое тело.

Мечты о раскрепощённом теле и танцующем человечестве, эстетическая утопия пляски характерны были именно для того времени, когда «умами властвовали „философ-плясун“ Ницше и „дионисиец“ Вячеслав Иванов» [12, с. 14], а также «ваханка» Айседора Дункан. «Серебряный век, — пишет М. Воскресенская, — культура, основанная на специфическом мировидении, своеобразном восприятии мира и понимании человека, его места в мире <...> время поиска новых художественных форм, соответствующих новому мироощущению» [2, с. 121—122]. Как очень точно подмечает И. Сироткина, «„пляска“ исцеляла человека, чувствовавшего себя разделённым на разум и эмоции, дух и тело, долг и желание» [13, с. 28]. Танец как движение, обретшее новое эмоциональное значение становится символом выхода из автоматизма, старого мироощущения, обновлением «ветхого человека» [13, с. 176]. Вдохновлённые пляской Дункан, не только танцовщики, но и художники, музыканты, поэты видели в танце возможность возвращения к античному идеалу синтеза души и тела, совместной красоты тела и внутреннего мира человека — *каюкагатии*. В первых десятилетиях XX века о «музыке речи и движения» говорил Михаил Гнесин [12, с. 151], Владимир Маяковский призывал «бешеной пляской землю овить, скучную, как банка консервов» [1, с. 8], медики посвящали свои статьи физиологии движения, искусствоведы писали о роли движения на сцене и в музыке. Художники в тесном сотрудничестве с танцовщиками искали способ репрезентации движения на плоской поверхности холста. Кандинский писал: «В танце всё тело, а в новом танце и каждый палец чертит линии с особой выразительностью <...> Всё тело танцора до кончиков пальцев остаётся непрерывной линейной композицией» [13, с. 57].

Современники Дункан, искавшие новую форму для выражения своих идей, в какой-то степени воплощали в своих произведениях философию Ф. Ницше, который в «Рождении трагедии из духа музыки» писал, что «поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении» [9]. В каждой форме искусства (а наиболее Ницше ценил аттическую трагедию) аполлонические чувство меры, самоограничение и свобода от диких порывов вступают в борьбу с дионисическими самозабвением, варварскими эмоциями и блаженным восторгом. Именно в противоборстве двух противоположных художественных миров, сновидения и опьянения, из непрочного равновесия между ними и рождается искусство. Аполлоническое начало у Ницше олишетворяло прекрасную иллюзию видений, её идеальную форму, дионисическое — художественную мощь целой природы. «Существо природы должно найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов, телесная символика во всей её полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест», — писал философ [9]. С его лёгкой руки танец стал «символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и творение самого себя» [12, с. 10], а дионисийство — религией людей Серебряного века.

Эксперименты Касьяна Голейзовского созвучны были художественным поискам других практиков нового танца. Критики того времени часто сравнивали работы Голейзовского и Лукина. Целью обоих было освобождение человеческого тела от канонов балета, но игнорируя при этом значения классики в профессиональной подготовке танцовщиков. С ними постоянно сотрудничали одни и те же художники и исполнители. В развитии танцевального языка как для Лукина, так и для Голейзовского важна была музыка, объединяющая классический танец, свободную пластику и акробатику. Оба хореографа использовали произведения Скрыбина, Дебюсси, Прокофьева. В поисках новой изобразительной формы Касьян Голейзовский, как многие другие, обращался к эстраде и цирку (как известно, брал даже уроки акробатики у известного клоуна Виталия Лазаренко).

«...» нужно примириться с тем, что Новый танец отличается от старого не только своим содержанием, но и чисто формальными приёмами, сближающими его с театром, кино и цирком», — писал Александр Румнев [8, с. 287]. Поскольку в начале XX века в России, как и на Западе, развивалась мода на «этнические» (испанские) и «эксцентрические» (бальные) танцы, они также занимали значительное место в репертуаре Голейзовского.

Нельзя не отметить и влияния танца самой Дункан на хореографические методы Касьяна Голейзовского (вполне возможно, что ему даже удалось взять у неё уроки танца). В этом контексте полезно будет привести описание одного из танцев Айседоры, в котором она соединила плавными переходами несколько скульптурных поз. «Смена их, непрерывные, текущие движения танцовщицы, которая при этом почти не сходила с места, создавали подобный кинематографическому эффект ожившей статуи» [12, с. 17—18]. Интересно отметить, что это описание необыкновенно подходит также к миниатюре «Размышления» Голейзовского (фильм «Хореографическая симфония. Из работ Касьяна Голейзовского», Творческое объединение «Экран», 1917 год). Именно в этом хореографическом приёме Дункан можно усматривать истоки знаменитой голейзовской кантилены. В «Размышлениях» мы видим незаметные переходы из позы в пируэт и из арабески в прыжок, струящиеся движения рук, плавные изгибы тела, деликатные прикосновения-переплетения в подержках, почти обнажённые тела. В этом же фильме Голейзовский говорит о танце: «...возник из ничего, как цветок из воздуха, ни сюжета, ни напряжения. Форма и содержание всегда закономерно переплетаются, как корни древних деревьев, вызывая в воображении тысячи ассоциаций, рождая причудливые образы, необыкновенной красоты и мудрости. В таких представлениях и описаниях, как и в самой природе, живёт то, что бывает вечно новым, что бывает и вечно старым». Во всём этом видно влияние Айседоры, её ницшеанской приверженности природе, естественности и свободе творчества. В хореографии Голейзовского они облечены в более строгую классическую форму, но не теряют своей актуальности.

Телесная выразительность в постановках Касьяна Голейзовского — это не только форма бытия танца, но и прежде всего определённая философия, способ отношения к миру. Необходимо обратить внимание на некую двойственность его хореографических идей, на его приверженность классическому балету и одновременно — идеалам свободного танца. Голейзовский отрицал примат классического балета, приравнивая его к другим видам хореографии [14], а его эксперименты находились на границе между традицией и новаторством. Изыскание танца сочеталось у Голейзовского с эмоциональностью пляски, а тело при всей своей раскрепощённости оставалось управляемым. В 1920-е годы хореограф осуществил, казалось бы, невозможное — сделал эротизм утончённым и изысканным. «Пляска и танец противостоят друг другу как свободное проявление чувств и самоконтроль... Свободная от условностей и ограничений, пляска подчинена лишь музыке, которая сама — эмоциональная стихия» [12, с. 21]. Таким образом, следует отметить близость пластических идей Голейзовского к утопической мечте Ницше о танцующем человечестве. Анализируя работы мастера, можно сделать вывод о том, что ему удавалось в своём творчестве сохранять равновесие между «аполлоническим» и «дионисическим» началами искусства. Хорошо известен факт влияния новаторства Касьяна Голейзовского на хореографический стиль Джорджа Баланчина. Однако эксперименты Голейзовского с алогичным построением пластического рисунка танца и неустойчивостью позы, вынуждающей дальнейшее развитие жеста [14], нашли, как кажется, своё продолжение в развитии танца постмодерн. Голейзовский, как спустя полвека Мерс Каннингем и Уильям Форсайт, мечтал о новой танцевальной форме, которая «взорвет изнутри» классический танец. Поэтому вопрос значения наследия Касьяна Голейзовского остаётся открытым, а переосмысление этого наследия необходимо для определения его влияния не только на классический балет, но и на развитие современного танца в XX веке.

Список литературы

1. Абашев В. В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: материалы Третьих Дягилевских чтений/ Перм. ун-т; сост. В. В. Абашев. — Пермь, 1993. — Вып. 1. — С. 7—19.
2. Воскресенская М. А. Серебряный век: вымысел, умysel или реальность (замечания к неоконченному спору о терминах) // Вестн. Том. гос. ун-та. Вып. 295, 2007. — С. 119—122.
3. Голейзовский К. Я. Жизнь и творчество/ Сост. В. П. Васильева и Н. Ю. Чернова. — М.: Всероссийское Театральное Общество, 1984. — 575 с.
4. Гусев П. А. Сохранить шедевры прошлого// Советский балет. — 1983. — № 4.
5. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Дис. ...канд. культурологии. Екатеринбург: ГУ, 2011.
6. Луговая Е. К. Философия танца. — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. — 131 с.
7. Мастеница Е. Н. Культурное наследие и музеев. Проблемы взаимодействия// Научно-исследовательская работа в музее. — М., 2006. — С. 15.
8. Мислер Н. Вначале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. — М.: Искусство — XX век, 2011. — 448 с.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/n/nicsh_e/text_0010.shtml (дата обращения: 01.10.2015).

10. Нише Ф. Так говорил Заратустра / Пер. В. В. Рынкевича под ред. И. В. Розовой. — М.: Интербук, 1990.
11. Портнова Т. В. Осмысление «мирискуснических» традиций в творчестве К. Голейзовского //Международный журнал экспериментального образования. — 2014. — № 1.
12. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 328 с.
13. Сироткина И. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. — СПб.: Изд-во Европейского университета в С.-Петербурге, 2014. — 208 с.
14. Тейдер В. Русский балет на переломе эпох. — М.: Российский университет театрального искусства. — ГИТИС, 2014. — 270 с., илл.
15. Хренов Н. Яркая страница истории теории фотографии // Фотография: Проблемы поэтики. — М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. — С. 5—15.

УДК 377.5+793.3+7.07-05

Нарская Тамара Борисовна

Профессор кафедры педагогики хореографии Челябинской государственной академии культуры и искусств, профессор хореографии, Заслуженный работник культуры РФ (г. Челябинск, Россия) (г. Челябинск, Россия), info@chgaki.ru

ИЗУЧАТЬ ПРОШЛОЕ — ОБЕСПЕЧИВАТЬ БУДУЩЕЕ

Выпускница А. Я. Вагановой рассматривает роль выдающегося педагога в становлении системы классического танца, а также основные положения учебника «Основы классического танца». Преемственность отмечается как важное условие развития системы классического танца. К л ю ч е в ы е с л о в а: А. Я. Ваганова, система классического танца, школа, балетный театр, преемственность.

Tamara B. Narskaya

Pedagogy of Choreography Department Professor, Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, Honored Cultural Worker of the Russian Federation (Chelyabinsk, Russia), info@chgaki.ru

STUDY THE PAST — PROVIDE THE FUTURE

The Vaganova's graduate is considering the role of an outstanding teacher in the formation of the classical dance, succession as a main condition for its development, and basic statements of the book "The basics of Classical dance".

К е у в о р д с: A. Vaganova, classical dance system, school, ballet theatre, succession.

За учебником «Основы классического танца» стоит личность, наделённая творческим потенциалом, жизнь которой является для хореографов школой, позволяющей многому научиться. Важно, чтобы в среде хореографов помнили отмеченных особым даром, свершивших особые деяния. Такой личностью является Агриппина Яковлевна Ваганова (1879—1951) — выдающийся представитель русской хореографической школы. Она создала такую систему обучения, в которой ничего нельзя отнять. Она во все времена современна, может и должна обогащаться.

А. Я. Ваганова — ученица Петербургской школы училась у тех же учителей, что и другие балерины, но именно она рано увидела и поняла то, что они не замечали. По крупицам собирая ценную методику, способы и приёмы исполнения, пропуская через собственную исполнительскую практику, она постепенно формировала иное понимание классического танца. Это было началом отбора и систематизации движений на основе существующих разных школ. Впоследствии Агриппина Яковлевна создаёт авторскую, эстетически обоснованную и творчески плодотворную систему классического танца. Ваганова доказала, что, как и всякая педагогика, педагогика в области хореографии является искусством. Тонкое проникновение и мастерское раскрытие природы классического танца позволили ей научно осмыслить его толкование.

В период с 1948 по 1951 г. автор статьи была студенткой Ленинградской государственной консерватории (ЛГК) им. Н. Римского-Корсакова, отделения хореографии, где преподавала первый в СССР профессор хореографии А. Я. Ваганова. Практические занятия проводила В. С. Костровицкая, методика преподавания которой соответствовала теоретическим и методическим требованиям А. Я. Вагановой. На основе её методики исполнения выстраивалась логика мышления. От студентов требовалась осознанность всего обучения, музыкальность, выразительность рук, апломб, координация. Сама Агриппина Яковлевна на уроках добивалась самостоятельного осознания двигательного аппарата самими студентами, доброжелательно, но твердо требовала самоконтроля, дисциплины и выразительности каждого движения экзерсиса, чёткого согласования с музыкальным оформлением. Ей было присуще аналитическое умение схватывать все недостатки каждого из группы студентов. Её замечания, рекомендации безошибочно помогали обучающимся выполнить задание грамотно, вселяли в них уверенность в достижении цели [2].