

Т. А. Филановская

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века: АКАДЕМИЧЕСКАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

Реконструирован период развития профессионального хореографического образования второй половины XIX века в контексте культурной эпохи позитивизма. Определены особенные и универсальные характеристики академической образовательной модели, выявлен комплекс социокультурных факторов, формирующих и поддерживающих изменения в хореографическом образовании, а также механизмы, реализующие эти изменения.

Ключевые слова: академическая модель образования, факторы динамики, механизмы динамики, академизм.

T. Filanovskaya

CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN RUSSIA OF THE SECOND HALF OF XIX-TH CENTURY: AN ACADEMIC EDUCATIONAL MODEL

The period of the development of professional choreographic education of the second half of the XIX century is reconstructed in the context of the cultural epoch of Positivism. Special and universal characteristics of the academic educational model are defined, the complex socio-cultural factors forming and supporting the changes in choreographic education and the mechanisms fulfilling these changes are described.

Keywords: academic model of education, factors of the dynamics, mechanisms of dynamics, academism.

В ходе реконструкции динамики профессионального хореографического образования в России нами определен комплекс социокультурных факторов, под влиянием которых во второй половине XIX века сложилась академическая модель хореографического образования. Академизм определяется, как минимум, в двух значениях. Во-первых, — это «тип искусства, создаваемого в академиях (театрального, музыкального, изобразительного искусств и других)» [1, с. 16]. Академии — это не только учебные заведе-

ния, но и «учреждения, призванные хранить и развивать высшие, наиболее совершенные традиции и образцы искусства, выводя из них критерии и нормы художественного творчества и создавая на этой основе художественную школу» [1, с. 16]. В искусстве балета такими академиями были императорские театры, в художественной жизни которых во второй половине XIX века происходила академизация основ классического танца, на котором строится здание хореографического искусства. Классическим тан-

цем называют устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства. В основу школы классического танца легло разделение движений на элементы, отбор и их систематизация, строгая разработка позиций ног, рук, корпуса и головы. Все эти образцы движений, каноны исполнения и составляют фундамент национальной школы классического танца. Вместе со стилистикой исполнения складывалась и система профессионального хореографического образования, которая на практике реализовывалась как академическая модель образования в двух основных учебных заведениях: в Московском и Санкт-Петербургском театральном училищах. Академическое хореографическое образование — наиболее совершенное, образцовое, закрепляющее традиционное классическое искусство, определяющее строгий порядок и объем содержания образования, исполнительскую практику в классе и на профессиональной сцене, формы контроля, методики преподавания.

Второе значение академизма — «конкретно-историческое направление в балетном театре XIX века, проявившееся преимущественно во Франции и в России» [1, с. 16]. Законодателем академизма в русском балете справедливо называют французского балетмейстера М. Петипа (1819–1910), работавшего в России более полувека. На основе свода правил балетного академизма была развита хореографическая школа, давшая замечательных исполнителей и получившая признание во всем мире. Каковы характерные черты академической модели хореографического образования и какие факторы детерминировали в ее оформлении?

Комплекс социокультурных факторов определяет направленность, силу выраженности, характер изменений хореографического образования, а механизмы реализуют эти изменения. Фактор как условие внешней среды, как движущая сила и причина культурного изменения запускает механизмы динамики институционализации образования: инно-

вации, традиции, культурную диффузию, синтез. Историческая изменчивость хореографического образования выражается в обновлении структуры образовательной модели, форм и содержания образования, его средств, технологий. Эти изменения определяются рядом факторов, связанных с различными областями культурной активности и социального взаимодействия: пространственное размещение культурных форм, взаимодействие разных культур, социальные нормы деятельности, создание и распространение произведений искусств, управленческая активность. В указанных областях формируется совокупность условий, через которые реализуется динамика образования, выражающаяся в переходе от одной образовательной модели к другой. Внешними социокультурными факторами перехода к академической модели хореографического образования являлись структурные связи в культуре эпохи позитивизма, межкультурное взаимодействие итальянской и французской исполнительской школы на основе русской ментальности, новая эстетика и условленная техника балетного академизма, созданного М. Петипа, «школа Бурнонвиля» как теоретико-практическая система обучения академическому, классическому танцу, культурная политика Министерства императорского двора.

Культурные доминанты эпохи позитивизма (вторая половина XIX — начало XX века) детерминировали направленность динамики хореографического образования. Эпоха оказалась оппонентом романтического идеализма и утопизма во всех сферах культуры. «Позитивизм — явление общекультурное, ибо “философия” не изобрела его, а лишь теоретически сформулировала и обосновала новый тип мышления, который складывался в ходе становления научно-технической цивилизации» [5, с. 47]. Новый тип художественной концепции мира воплотился в искусстве реализма, когда явления действительности предстали во всей сложности и многогранности. Типичные характеры в

типичных обстоятельствах при полноте их индивидуальности, жизненная достоверность изображения, интерес к проблеме «личность и общество» разрабатывались в литературе, живописи, драматическом театре. Тематика и стилистика балета выбивалась из общего хора искусств. В 60–70-е годы XIX века искусство балета испытывало кризис новых идей, художественных решений. Публика потеряла интерес к дивертисментным спектаклям, техническое совершенство исполнителей не могло спасти отсутствие новой эстетики, свежих подходов к постановке спектаклей. Романтизм как стиль и направление в искусстве танца исчерпал себя. Эпоха позитивизма требовала другого стиля, отрицающего романтическую эстетику и делающего ставку на создание абсолютно нового направления, авангардистского по своей реакции на предыдущий стиль. Таким и выступил реализм, в котором романтическая чувственность сменилась трезвостью, расчетом и спокойствием новой, позитивистской эпохи. Однако балет обладает особой эстетикой пересоздания мира, свойственной только данному искусству, заложенной системой его изобразительно-выразительных средств. Балет более чем другой вид искусства чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обыденной достоверности. В то время как реализм завоевывал позиции в литературе, в театре, в живописи, искусство танца не находило адекватных форм и средств для критики социальной несправедливости русского общества. В связи с этим балет подвергался критике Н. В. Гоголем, Н. А. Некрасовым, М. Е. Салтыковым-Щедриным. Сатирик с иронией писал: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства, врываются на сцену новые люди, нарождаются новые факты, изменяется целый строй жизни, наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими само их содержание, — один балет ни о чем не слышит и не знает» [9, с. 140)]. Эстетика и

хореография балета приостановилась в своем развитии. Балетмейстеры Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. Петипа стабилизировали форму многоактного спектакля, где пантомима приобрела условный, зашифрованный характер, танец устремился к виртуозности, что отвлекло внимание исполнителей от создания художественного образа. Пышные, развлекательные балеты в Европе и России теряли содержательность и цельность, повторяли отработанные схемы и приемы, ориентировались на невзыскательные вкусы богатой публики.

Лишь во второй период творчества в России, в 80-е годы, Мариусу Петипа удалось выработать эстетику академического балета — монументального спектакля со сложными хореографическими композициями и виртуозными ансамблевыми и сольными партиями. Академические балеты Петипа в содружестве с П. И. Чайковским и А. К. Глазуновым стали вершиной классического симфонического балета и переместили центр хореографического искусства в Россию. В постановках Петипа главным стал классический танец, причем балетмейстер придавал большое значение кордебалету, танцы которого поражали зрителей красотой построений, разнообразием поз, синхронностью исполнения. Можно говорить о Петипа как о реформаторе, поскольку его стиль и техника выработывались на протяжении десятилетий. Однако он не стремился отбросить установленные каноны исполнения, наоборот, сохранял их, развивая и обогащая. Жан-Гийом Бар, современный хореограф-постановщик парижской Оперы, отмечает, что основы современного классического танца восходят к наследию Мариуса Петипа. Например, академические принципы законов построения па-де-де, разработанные балетмейстером, сохранились до сегодняшнего дня: «Сначала адажио 4–5 минут, движения в основном медленные, во время которых балерина при помощи партнера демонстрирует свою гибкость и грацию; он поднимает ее, помогает ей

сохранить равновесие и выполнить пируэты и сам принимает грациозные и красивые скульптурные позы. Затем мужская вариация, где танцовщик демонстрирует свой атлетизм, технику и артистизм, и женская вариация с той же целью. И кода, где партнеры соревнуются в виртуозности» [2, с. 355–356)]. Ясность, равновесие, симметричность стиля Петипа существуют благодаря математическому, точному расчету рисунка движений танца. Петипа создавал все балеты на основе квадрата с длиной сторон 11 метров, поэтому они сбалансированы. 59 танцовщиц кордебалета участвуют одновременно в вальсе снежинок в балете «Щелкунчик», благодаря точному расчету линий, диагоналей, пересечений и перестроений, создаются масштабные стройные сцены. Тамара Карсавина называла Петипа большим мастером: «Он великолепно расставлял кордебалет, управлялся с массами. Сложный, но всегда точный рисунок его групп разрабатывался с легкостью и в соответствии с логикой» [6, с. 141]. Петипа сделал центром спектакля балерину, женские партии выработали канон позы и движения: «Корпус держится прямо, посадка головы гордая и независимая; талия гибкая; руки обретают выразительность; техника танца на пуантах позволяет выполнять пируэты, которые до того исполнялись на полупальцах» [2, с. 355].

Академизм Петипа — это сохранение всех достоинств исполнения классического танца его великих предшественников и обогащение рисунка танца четкими, логичными линиями. Академизм Петипа — это усложнение техники исполнения классического танца до уровня итальянских виртуозов при одновременном сохранении благородства классического стиля.

На основе позиций академизма была утверждена хореографическая школа, получившая признание во всем мире. Под руководством М. Петипа, работавшего в Театральном училище с 1848 года, при активном участии Гюге, Х. Иогансона, П. А. Гердта,

П. К. Карсавина, Е. О. Вазем и других педагогов оформилась *академическая модель образования*. «С поступлением Петипа введена была новая школа танцев», — сообщает А. П. Натарова [3, с. 298]. С 1854/55 учебного года М. Петипа становится инспектором по балетному отделению, контролируя содержание и формы образования. Выпускница А. Н. Кеммерер писала: «Что же касается до обучения танцам и вообще сценическому искусству, то эта сторона дела была поставлена превосходно, тут уже не жалели ни сил, ни трудов, ни времени» [8, с. 236]. Только в эпоху Петипа о русском балете и русской школе классического танца заговорили в западноевропейских странах, справедливо называя ее «Академией балета». «С поразительной настойчивостью Петипа добивался блестящей техники от воспитанников училища. “Стальной носок”, ловкие антраша, легкие пируэты, головокружительные фуэте становились главной целью его учеников и учениц» [8, с. 260)]. За 10 лет (1869–1879) под руководством Петипа было выпущено 76 воспитанниц и 25 воспитанников: из них 14 — на роли артисток первого положения и четыре — на роли первого разряда. Учитывая ограниченный состав труппы, цифры весьма значительные.

Фактор новой эстетики балетного академизма, созданного М. Петипа, сопряжен с теоретико-практической системой обучения хореографическому искусству, упорядоченной А. Бурнонвилем (1805–1879), получившей название «школы Бурнонвиля». Она широко распространилась в западноевропейском балетном мире как система, направленная на подготовку классического танцовщика. В России школа пропагандировалась учениками Бурнонвиля, в частности, Х. Иогансоном, преподававшим в Театральном училище с 1860 года. Теоретические основы и практическое воплощение системы явилось одним из факторов, определивших главные черты академической модели хореографического образования второй по-

ловины XIX века. Взгляды на природу танцевального искусства, на классические основы балета, на методику подготовки танцовщика изложены Бурнонвилем в трехтомной книге «Моя театральная жизнь». А. Бурнонвиль не выступал реформатором ни эстетики хореографического искусства, ни системы хореографического образования, у него было другое предназначение: на основе изучения совершенных традиций и образцов искусства сформулировать критерии, принципы воспитания будущего танцора. «Бурнонвиль впитал в себя мудрость новаторов путем уроков у Вестриса, бесед с Гарделем, наставлений отца и тщательных изучений постановок Дидло, Гарделя, Доберваля, Вигано, Галеотти и Анджиолини. Работая с Марией Тальони, объезжая все города Западной Европы и встречаясь с наследниками буржуазных реформаторов балета, он слушал, записывал, систематизировал и уточнял великие идеи новаторов», — писал Ю. Слонимский [7, с. 227]. Теоретические основы системы академического хореографического образования складывались из лучших канонов исполнительского искусства, главным критерием которого Бурнонвиль называл истинную красоту, естественность, хороший вкус. Для того чтобы избежать новомодных веяний, Бурнонвиль ставит в основания академической школы фундаментальные требования: «Чувство ритма, живописная красота, драматическая выразительность — вот цели, которых должно добиваться преподавание» [7, с. 253]. Эти идеалы характеризуют уровень искусства, который Бурнонвиль, так же как и Новерр, отделял от уровня ремесла: «Не допустим никогда, чтобы ремесло проглядывало в искусстве!» [7, с. 255]. «Править ремесло», ставить технику исполнения следует начинать в подготовительной школе. «Ученик должен быть *поставлен*, т. е. он должен научиться владеть положением и движением головы, тела и рук, *отшлифовать*, т. е. получить ту гибкость бедер, колен и ступней, без которой невозможно добить-

ся апломба (равновесия), легкости и блеска исполнения» [7, с. 253]. Только после приобретения основ академической, классической грамоты Бурнонвиль предлагал вводить в обучение элементы театрального танца, который также имеет свою систему урока — экзерсис. Однако он реализуется на основе фундаментальных знаний и навыков подготовительной хореографической школы. Учебный план рассчитан на подготовленного исполнителя и подчиняется исключительно сочинениям балетмейстера, то есть текущему репертуару театра. Академическая модель хореографического образования готовит танцовщика к исполнению ролей в академических постановках, где выражено кредо истинного предназначения танца: «Танец исходит от горячего сердца, здорового возбуждения; действие его выражает радость или удовольствие. Тело становится красноречивым и высказывает даже то, чего не в силах передать слова; влияние его благотельно, дух настраивается на поэтический лад» [7, с. 258]. Особые подходы к методике обучения в «школе Бурнонвиля» сохранены его учеником Хансом Бекон, который после смерти великого педагога в конце XIX века собрал и систематизировал все элементы технологии своего учителя. «Школа Бурнонвиля» — это специальный экзерсис, составленный на неделю: есть класс для понедельника, вторника и так далее. На каждый день недели приходились свои упражнения, в понедельник нагрузка поменьше, к концу недели она возрастала, при этом тщательно прорабатывалась мелкая техника, большое внимание обращалось на развитие силы стоп, элевации, легкости прыжка и приземлений. Богатый опыт педагогической системы Бурнонвиля был использован и получил дальнейшее развитие в русской школе хореографии XX века, так как в основании лежал академизм как принцип образования, сохраняющий традиции классического искусства танца.

Фактор межкультурного взаимодействия способствовал внедрению академических

подходов к образованию в России. Лучший ученик Бурнонвиля — швед Х. Иогансон, преподавая в Театральном училище Санкт-Петербурга, воспитал не одно поколение русских мастеров танца. «Влияние Иогансона на русский танец решающее: он пересадил к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции» [3, с. 309]. А. Л. Волынский отмечает высокий профессионализм Иогансона, его абсолютный ритм и слух, безукоризненность исполнения экзерсиса. Методика его преподавания была научно обоснована: «Зная анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, он свободно распоряжался средствами своих учеников, утилизируя их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыхание» [4, с. 163]. Среди выдающихся учеников Иогансона — Н. Г. Легат, П. А. Гердт, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина и много других, составивших славу русского балета. Многие танцовщики становились педагогами и на основе академических принципов образования передавали мастерство следующему поколению.

Фактор управленческой активности, или культурной политики, проявляется как регулирование изменений в сферах культуры, как воздействие государственных чиновников на культуру с целью сохранения или изменения национальной картины мира или картины мира определенной субкультуры. Законодательное реформирование хореографического образования, с одной стороны, встраивалось в общий контекст модернизации отечественного образования. Во время Александровской либеральной образовательной реформы 60–80-х годов были приняты уставы театральных училищ 1863 и 1888 годов.

С другой стороны, подчиняясь Дирекции императорских театров, находящейся в ведении Министерства императорского двора, театральные училища как учреждения спе-

циального образования закрытого типа сохраняли относительную автономность содержательно-организационных форм образования.

Значительные инновационные процессы связаны с личностью П. С. Федорова, который составил Устав, утвержденный в 1863 году, согласно которому декларировались новые подходы к структуре специальностей, к содержанию образования, к введению ранее не преподаваемых дисциплин, новые подходы к организации учебного процесса, к формам контроля. Инновации были продуманными и настолько значительными, что многие перешли в ранг традиций и сохранились до 1917 года, а некоторые — и до сих пор, доказывая при этом фундаментальное значение академических правил образования. Впервые, согласно пункту № 6, в училище могли поступать лица всех сословий, что являлось, несомненно, данью либерализму Александра II. Устав дифференцировал виды художественной профессиональной деятельности, предусматривал прием в классы драматического искусства и оперного пения учащихся не моложе 16 лет с целью усовершенствования, а не первоначального обучения. Этот пункт свидетельствовал о начале постепенной ориентации училища исключительно на обучение балетных артистов. Прогрессивные новации в управлении были связаны с работой «конференции» — аналогом педагогического совета, который должен ежемесячно собираться для коллективного принятия решений. Впервые регламентировалось открытие библиотеки драматических пьес, партитур, либретто опер и программ балетов. Пункт № 69 также впервые вводил гимнастику, игры, прогулки, купания с целью физического развития воспитанников. Согласно пункту № 75, вводилось преподавание истории русского театра, истории драматического искусства, изучение репертуара. Специально-профессиональные движеческие дисциплины были структурированы и дошли без изменения до сегодняшнего дня: танцы

балетные (классический танец), танцы балльные (историко-бытовой танец), сохранили свое название характерные танцы, мимика (актерское мастерство), фехтование, постановка и представление на театре училища небольших балетов (композиция и постановка танца). Пункты № 103–120 устанавливали выдачу дифференцированных аттестатов на звание артиста 1-го, 2-го, 3-го разрядов в зависимости от успехов, тем самым создавая мотивацию обучения [8, с. 231]. Многие академические принципы, положенные в основу обучения, стали традиционными в хореографическом образовании.

Итак, в основу реконструкции академической модели хореографического образования положен ряд концептуальных положений:

— новая эстетика и усложненная техника балетного академизма, созданного М. Петипа, обусловила необходимость академической подготовки нового типа выпускника — **классического танцовщика**, владеющего

общекультурными, профессионально-художественными, лично-художественными компетенциями, позволяющими реалистично создавать выразительный сценический образ;

— культурный диалог с итальянской и французской исполнительской традицией к концу XIX века окончательно сформировал русскую национальную школу классического танца;

— «школа Бурнонвиля» как теоретико-практическая система обучения хореографическому искусству способствовала оформлению академической школы классического танца: строгой разработке позиций ног, рук, корпуса и головы, систематизации движений;

— принципы академического образования определили новую структуру учебного заведения и содержательно-организационные формы образования, что нашло отражение в уставах 1863, 1888 годов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
2. Балетмейстер Мариус Петипа: Сборник статей / Сост. О. А. Федорченко. Владимир: Фолиант, 2006. 386 с.
3. *Блок Л. Д.* Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
4. *Вольнский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца. Л., 1925. 296 с.
5. *Каган М. С.* Историческая типология художественной культуры. Самара, 1996, 86 с.
6. *Карсавина Т.* Театральная улица. Воспоминания. М.: ЗАО Центрполиграф, 2009. 318 с.
7. Классики хореографии / Под ред. Е. И. Чеснокова. М.; Л.: Искусство, 1937. 300 с.
8. Материалы по истории русского балета: В 2 т. // Сост. М. Борисоглебский. Л.: ЛГХУ. Т. 1. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, 1938. 380 с.
9. *Трускиновская Д.* Сто великих мастеров балета. М.: Вече, 2010. 432 с.

REFERENCES

1. Balet: enciklopedija / Gl. red. Ju. N. Grigorovich. M.: Sovetskaja enciklopedija, 1981. 624 s.
2. Baletmejster Marius Petipa: Sbornik statej / Sost.: O. A. Fedorchenko. Vladimir: Foliant, 2006. 386 s.
3. *Blok L. D.* Klassičeskij tanec: istorija i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
4. *Volynskij A. L.* Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca. L., 1925. 296 s.
5. *Kagan M. S.* Istoricheskaja tipologija hudozhestvennoj kul'tury. Samara, 1996, 86 s.
6. *Karsavina T.* Teatral'naja ulica. Vospominanija. M.: ZAO Centrpoligraf, 2009. 318 s.
7. Klassiki horeografii / Pod red. E. I. Chesnokova. M.; L.: Iskusstvo, 1937. 300 s.
8. Materialy po istorii russkogo baleta: V 2 t. // Sost. M. Borisoglebskij. L.: LGHU. T.1. Proshloe baletnogo otdelenija Peterburgskogo Teatral'nogo uchilishča, 1938. 380 s.
9. *Truskinovskaja D.* Sto velikih masterov baleta. M.: Veche, 2010. 432 s.