Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Институт искусств и культуры
Кафедра культурологии, теории и истории культуры

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Руководитель ООП
канд. ист. наук, доцент
_____Т.А. Ефимова
«16» 06 2021 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

АКТУАЛЬНОСТЬ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА

по направлению подготовки 51.03.01 Культурология

направленность (профиль) «Культурология»

Овчинникова Екатерина Михайловна

Руководитель ВКР
канд. ист. наук, доцент
_____Т.А. Ефимова
«16» 06 2021 г.

Автор работы
студентка группы №1671
_____Е.М. Овчинникова
«16» 06 2021 г.

Томск - 2021

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Институт искусств и культуры
Кафедра культурологии, теории и истории культуры

УТВЕРЖДАЮ
Руководитель ООП
канд. ист. наук, доцент
_____Т.А. Ефимова
«__» _____ 2021 г.

ЗАДАНИЕ

по выполнению выпускной квалификационной работы бакалавра обучающемуся
Овчинниковой Екатерине Михайловне
по направлению подготовки 51.03.01 Культурология

1 Тема выпускной квалификационной работы
Актуальность классического искусства в современной культуре на примере балета
2 Срок сдачи обучающимся выполненной выпускной квалификационной работы:

а) в учебный офис / деканат – 16 июня 2021 б) в ГЭК – 18 июня 2021

3 Исходные данные к работе:

Объект исследования – балет как вид искусства

Предмет исследования – процесс взаимодействия классической традиции и современности в балете

Цель исследования – выявить особенности развития и трансформации классического балета в современной культуре

Задачи:

1) Проанализировать особенности классического искусства и классической эстетики
2) Охарактеризовать «классику» в искусстве балета
3) Проанализировать трансформацию классического балета в современности

Методы исследования: описательный, сравнительный анализ, структурный анализ, системный, исторический.

Организация или отрасль, по тематике которой выполняется работа – культурология.

Краткое содержание работы:

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения. В первой главе проводится анализ понятия «классика» в искусстве, выделяются особенности классического искусства и классической эстетики. Затем аналогичный анализ проводится в плоскости искусства балета: выявляются

особенности классического балета в следующих аспектах: эстетика, сюжетная основа, техника, каноничность, структура произведения, герои. Вторая глава посвящена рассмотрению современной практики в области балета, а именно: рассмотрению неклассической (постмодернистской) эстетки, анализу трансформации классической хореографии и способов ее интерпретации современными хореографами-постановщиками с опорой на конкретные произведения.

Руководитель выпускной квалификационной работы

Канд. ист. наук, доцент НИ ТГУ _____ /Т.А. Ефимова

Задание приняла к исполнению

Студентка группы 1671 _____ / Е.М. Овчинникова

АННОТАЦИЯ

Тема данного исследования – «Актуальность классического искусства в современной культуре на примере балета». Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что современная культура тесно взаимодействует с художественной культурой прошлого, опираясь на ее достижения, идеи, образы, произведения, ставшие классикой, и переосмысляет ее, наделяя новым значением. Так, классические сюжеты, не утратившие своей художественной и эмоциональной ценности для современного зрителя, продолжают вдохновлять авторов на создание произведений. Постмодернистская парадигма подразумевает представление о художественной культуре как совокупности текстов, которые находятся в свободном взаимодействии, где один из них отсылает к другому, и такое явление названо *интертекстуальностью*. Культура постмодернизма тяготеет к цитатности, вбирая в себя опыт прошлого, и рождая принципиально новое его осмысление. Данный процесс рассматривается на примере искусства балета, поскольку это та сфера художественной культуры, в которой классическая традиция особо значима и актуальна, и современные практики в области балета во многом на нее опираются. Исследование ограничено балетным искусством Европы и Америки, а рассматриваемый период в данной работе – от середины XIX до XXI столетий.

Каким бы академичным искусством ни казался балет современному зрителю, в нем точно также происходят процессы, созвучные общему контексту эпохи – а именно, опора на традиции прошлого с целью актуализировать смыслы и идеи, представить их по-новому, поместив в сегодняшний контекст. Объектом исследования в данной работе выступает балет как вид искусства. Предметом является процесс взаимодействия классической традиции и современности в балете.

Цель работы: выявить особенности развития и трансформации классического балета в современной культуре. Для достижения поставленной цели сформулированы следующие задачи:

1) Проанализировать особенности классического искусства и классической эстетики
2) Охарактеризовать «классику» в искусстве балета
3) Проанализировать трансформацию классического балета в современной культуре (с точки зрения интерпретации)

В работе были сделаны следующие выводы:

1) Развитие балета (его техническое усложнение, эволюция костюма, постепенное складывание национальных школ классического танца) неразрывно связано и с его трансформацией. Балет – это искусство, отражающее свое время, поэтому со

сменой исторических эпох его язык неизбежно изменяется, так как изменяется и мировоззренческие, эстетические, идеологические установки, транслируемые через данный вид искусства.

2) Основная тенденция в современном балете (к этому понятию следует относить творчество хореографов периода последних 60-ти лет, так как танец постмодерн начал складываться в 1960-е). Главные идеи: отказ от сюжетности, свобода и естественность движения, особое внимание к физическому усилию тела и телесной эстетике, раскрытие танца как художественной формы, а также мотив игры, использование исторических и культурных отсылок в постановках, обращение к проблемам повседневности, приоритет процесса над результатом, формирование новой модели взаимоотношения зрителя и художника/автора, размытие границ между стилями (внедрение разных стилей танца в единый хореографический язык).
3) Выделены следующие направления, по которым осуществляется трансформация классического балетного произведения: работа с партитурой (изменение порядка частей, сокращение партитуры, компиляция с другими произведениями), работа с либретто (смена места действия, эпохи, изменение состава персонажей, главной идеи сюжета, смещение драматургического акцента на роли иных персонажей), а также работа с хореографией (избавление от свойственной классическим драматическим балетам пантомимы, тяготение к естественным эмоциям, боле глубокое раскрытие персонажей посредством совершенствования танцевальной лексики, следование оригиналу, либо полное обновление хореографии, ее стилизация).
4) Классическая традиция в искусстве балета не теряет своей актуальности, во-первых, в силу того, что любая хореографическая лексика строится на позициях классического танца, затем видоизмененных, но необходимых для танцора как профессионала, а во-вторых, потому, что классические сюжеты находят отклик у зрителя любой эпохи, поскольку пробуждают поиск ответов на вечные вопросы, которым еще не найдено ответа, ставят универсальные проблемы (человек, любовь и т.д.), а также классическое искусство, основанное на категориях классической эстетики, в числе которых прекрасное и возвышенное, дарит зрителю столь необходимое чувство причастности чему-то вневременному, величественному и вечному.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 3

1 Анализ специфики классического балета ... 8

1.1 Теоретическое осмысление понятия «классическое искусство» ... 8

1.2 «Классика» в искусстве балета: характерные черты ... 19

2 Балет в пространстве современной культуры ... 31

2.1 Анализ отличительных особенностей современного балета с позиций неклассической эстетики ... 31

2.2 Опыт интерпретации классического наследия в практике современного балета ... 43

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 51

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ ... 54

ПРИЛОЖЕНИЕ А ... 58

ПРИЛОЖЕНИЕ Б ... 59

ПРИЛОЖЕНИЕ В ... 60

ПРИЛОЖЕНИЕ Г ... 62

ВВЕДЕНИЕ

Балет как вид искусства прошел длительный период своего становления и развития. За столетия его существования сформировались целые культурные институты: это крупнейшие балетные школы и театры, театральная критика, сценография и создание костюмов как отдельные направления художественного творчества в сфере театральной деятельности. Сегодня, в условиях современной культуры, предлагающей массу культурной продукции, этот вид искусства, продолжает находить аудиторию и разеваться в соответствии с контекстом эпохи. Этот сложный феномен интересен для изучения по многим причинам, не только благодаря своей высокой эстетической ценности, но также и потому, что, как и любой другой вид искусства, он выступает отражением специфики культурно-исторических эпох, включает в себя мировоззренческий, идеологический, социальный, эстетический аспекты. В каждую отдельную эпоху этот вид искусства по-разному воплощает представления об эстетике, о природе творчества, об отношении к телу в культуре, в целом о восприятии процесса творчества.

Если классический балет уже достаточно хорошо изучен, и мы имеем возможность обращаться к массе источников о его истории, специфике, наиболее значимых фигурах, внесших вклад в его развитие, то практики современного балета требуют более пристального внимания, так как эти процессы еще не получили достаточно полной рефлексии и научного осмысления. В числе особо актуальных проблем современного балета могут быть проблемы сохранения классического наследия, его актуальности в контексте современной массовой культуры, а также подходы к интерпретации классического наследия современными хореографами. Именно эти процессы представляют основной интерес для настоящего исследования.

Актуальность темы обусловлена тем, что в настоящее время, в эпоху расцвета массовой культуры, классические сюжеты продолжают пользоваться интересом зрителей и получать новые прочтения, а произведения не утратили своей художественной и эмоциональной ценности. Во многих театрах мира ставятся классические балетные постановки, многие из которых стали со временем атрибутом национальной культуры (как, например, балет «Лебединое озеро» в Московских и Петербургских театрах). Этот неугасающий интерес неслучаен, потому как произведение классического искусства, в данном случае балета, неизменно дарит зрителю чувство причастности возвышенному, сильное эстетическое переживание, которое становится редким в реалиях современной культуры, но по-прежнему необходимо для человека. В то же время, давно известные классические сюжеты продолжают вдохновлять хореографов на создание новых версий и

интерпретаций. Современного зрителя привлекает узнавание образа, сюжета, помещенного в другие реалии, в новый контекст, изложенного языком современности. По этой причине классическое искусство в процессе интерпретаций и новых прочтений продолжает существовать в современной культуре.

Проблема исследования состоит в определении степени взаимодействия современной культуры с классическим наследием в балете.

Цель: выявить особенности развития и трансформации классического балета в современной культуре (с точки зрения способов интерпретации классического наследия, особенностей современного хореографического языка).

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд **задач**:

1) Проанализировать особенности классического искусства и классической эстетики
2) Охарактеризовать «классику» в искусстве балета
3) Проанализировать трансформацию классического балета в современности

Объектом исследования выступает балет как вид искусства. **Предмет** исследования – процесс взаимодействия классической традиции и современности в балете.

Степень изученности данной темы:

Существует масса литературных источников, в которых изложена самая разносторонняя информация о балете как виде искусства: это историко-теоретические работы о становлении балета и классического танца в Европе и России, это многочисленные биографии и интервью известных танцоров и хореографов, анализы либретто балетных постановок, а также множество работ, посвященных осмыслению природы танца, танцующего тела, эстетики балета. Закономерно, что работ, посвященных истории и развитию классического балета, классического танца, существует значительно больше, в сравнении с работами, посвященными современному балету. Из них многие принадлежат зарубежным исследователям, и лишь немногие издания переведены на русский язык, и описывают преимущественно западный опыт.

Обратимся к общетеоретическим источникам по истории классического балета. Среди наиболее значимых трудов стоит назвать работы Красовской В.М., в числе которых «Статьи о балете», «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVI в.», «История русского балета». Работа «История русского балета» кратко излагает основные этапы и закономерности развития русского балета от зарождения начала

XX века. Здесь установлены основные характеристики балета как вида искусства, изложена национальная специфика русского балета, история становления двух крупнейших балетных школ - московской и петербургской. Данное издание позволяет получить детальное представление о специфике русского балета как явления культуры в контексте каждого отдельного культурно-исторического этапа. Следующий исследователь, без имени которого не обойтись в изучении истории балета – Блок Л.Д. В известной работе «Классический танец: История и современность» содержится история профессионального танца еще до возникновения балета, а также детально изложена история и закономерности развития классического танца во Франции и России. Также среди российских исследователей значимы работы Тереньевой Н.А. (например, «Исторический обзор генезиса классического танца: в поисках начала истории балета», а также статьи, анализирующие искусство балета в контексте современной культуры). Работа Никитина В.Ю. «Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры» посвящена трем основным путям развития танца — профессиональному хореографическому искусству, любительскому искусству и социальному танцу. Рассматривается история развития этих направлений танца в России и за рубежом, и дается определение понятия «современный танец». Автор анализирует различия в эстетической парадигме, социальную и культурную значимость этих направлений танца. Классифицированы танцевальные системы в профессиональном хореографическом искусстве и сделан краткий обзор взаимовлияния их на современном этапе развития танца как вида искусства. Истории танца постмодерн посвящена работа Бейнс С. «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн».

Так как в данной работе рассматривается понятие «классика» в искусстве балета, необходимы общетеоретические источники, раскрывающие особенности классического искусства. Этой теме посвящена масса работа Лосева А.Ф. («Высокая классика», «Античность как тип культуры»), работа Веймарна Б.В. «Всеобщая история искусств в шести томах». В процессе анализа балета как вида искусства нельзя обойти эстетический аспект, поскольку данный вид искусства отражает главные эстетические представления. Проблемам эстетики каждой культурно-исторической эпохи посвящена масса работ, среди которых наиболее значима работа Бычкова В.В «Эстетика», показывающая представления об эстетических категориях на протяжении столетий, включая и современность, а также работа «Эстетический лик бытия». К этой же теме можно отнести массу работ Лосева А.Ф., Шестакова В.П. Отдельное внимание при рассмотрении современного балета уделяется эстетике постмодернизма, чему посвящены работы Маньковской Н.Б. («Эстетика постмодернизма»), Дионовой В.М. («Постмодернистская философия искусства»).

Помимо общетеоретической литературы в работе использованы источники, раскрывающие отдельные аспекты темы. Среди них можно назвать Петренко Е.А. «Стиль в балете», в которой раскрыта проблема типологии стилей в искусстве балета. «Взаимосвязи: Театр в контексте культуры» представляет собой сборник научных трудов по актуальным проблемам театра в пространстве современной культуры, что имеет непосредственную связь с искусством балета, которое происходит в пространстве театра. Работа Комарова Г.А. «Лики зарубежной хореографии» содержит анализ особенностей танцевального языка современных европейских хореографов. В работе Полисадовой О.Н. «Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие классического балета» представлены материалы по истории западноевропейского хореографического искусства XX века, в хронологической последовательности рассмотрено творчество ведущих балетмейстеров, чье искусство определило тенденции развития европейского хореографического искусства XX века.

Таким образом, по выбранной теме исследования существует масса источников с разной проблематикой, которые раскрывают объект исследования с разных сторон.

Методология исследования:

Исследование проведено с использованием комплекса методов.

1) исторический метод означает рассмотрение явления в его развитии от зарождения до настоящего момента. Метод используется при описании этапов развития хореографического искусства, появления новых течений и деятелей в хронологическом порядке. Данный метод позволяет последовательно осмыслить изменения в их историческом контексте, выявить причинно-следственные связи, предпосылки. 2) сравнительный анализ позволяет выявить отличительные черты рассматриваемых явлений, и в работе применяется при выявлении характерных особенностей творчества разных хореографов, при сопоставлении различных версий балетных постановок 3) структурный анализ состоит в рассмотрении отдельных составных элементов явления в их взаимосвязи, в данном исследовании метод использовался при рассмотрении таких составных элементов балетной постановки, как либретто, партитура, сценография и хореографический язык 4) описательный метод применяется при разборе постановок, их сюжетных особенностей, авторских решений и характеристике хореографии.

Практическая и теоретическая значимость исследования состоит в систематизации существующих литературных источников, посвященных теме, в целостном рассмотрении данного феномена в историческом, эстетическом, мировоззренческом аспектах. Также, в анализе особенностей развития искусства балета в контексте

современной культуры, выявлении особенностей процесса интерпретации классических постановок современными хореографами и выявлении роли классического искусства для современных практик в области искусства балета.

Новизна исследования:

Искусство балета достаточно глубоко изучается на протяжении многих лет, однако, современные практики еще не получили столь же комплексного научного осмысления и попытки такового практически не встречаются в специализированной литературе. Использованные в работе методы комплексного исследования и осмысления современных интерпретаций классических образцов танца и драматургии, увиденных через призму общего контекста постмодернистской культуры, обуславливают оригинальность подходов автора и новизну настоящего исследования.

1 Анализ специфики классического балета

1.1 Теоретическое осмысление понятия «классическое искусство»

Исходя из логики исследования, начать рассуждение о специфике классического искусства следует с анализа понятия «классика». Предстоит охарактеризовать основные черты классического искусства и классической эстетики. Для настоящего исследования данный анализ обусловлен необходимостью последующего выявления характерных особенностей классического балета и его дальнейшего сравнения с современной практикой в хореографии. Кроме того, рассмотрение специфики классического искусства послужит задаче выявления причин сохранения его актуальности в условиях современной культуры.

Среди множества функций искусства на протяжении его многовекового существования эстетическая функция связана с созданием и восприятием прекрасного, проживанием эстетического опыта. Неслучайно в европейской эстетике существует понятие «изящных искусств», то есть тех видов художественного творчества, в процессе которых создаются прекрасные произведения, воплощающие эстетический идеал. Таким образом, искусство в классическом понимании тесно связано с основными эстетическими категориями – прекрасным, возвышенным, и их противоположностями. Критерии прекрасного, как и в общем критерии художественного, то есть того, что считается искусством, в классической традиции обозначены весьма четко. Процесс распада этих критериев, как и размытие границ между искусством и жизнью, начинает происходить в начале XX века в художественной практике авангарда. Важно помнить, что представление о прекрасном в разные эпохи существенно разнилось, что было обусловлено спецификой мировоззрения, культурно-историческим контекстом. Поэтому, обратимся к краткому анализу эволюции представлений о прекрасном.

Классическая концепция красоты содержит принципы гармонии, порядка, меры, ритма, симметрии. Такое понимание прекрасного сформировалось еще в Античности, и проявлялось в скульптуре и архитектуре периода Высокой классики. В античной традиции, выраженной в учении Аристотеля, смысл произведения искусства состоял в *мимесисе* (от древнегреч. mimesis — «подражание», «воспроизведение»). Это понятие «включает в себя и адекватное отражение действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого воображения (изображение их такими, «как о них говорят и думают»). Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, — приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познавания

предмета».[1] Главным назначением произведения (преимущественно в случае с древнегреческим театром) был *катарсис* (от древнегреч. «очищение»). Термин обозначает «высший, или оптимальный, духовно-эмоциональный или чисто духовный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека, которым завершается эстетическое созерцание»[2]. То есть состояние эмоционального очищения через созерцание произведения, достоверно отражающего реальную действительность и позволяющего испытать подлинные переживания. Так, античное искусство было обращено более всего к сфере чувственно-эмоционального опыта и носило психотерапевтическую функцию. Важно отметить, что понятие прекрасного в античности распространялось не только на сферу непосредственно эстетического, но и нравственного. По Сократу прекрасное – это проблема разума, сознания. Фундаментальное понятие *калокагатия,* по Платону означающее соразмерность души и тела, Сократ понимает, как «прекрасное-и-доброе (прекрасно-доброе)»[3], соединяя, тем самым, сферы этического и эстетического.

Затем, в эстетике христианского Средневековья, представления о прекрасном определялись теоцентрическим мировоззрением, и были сосредоточены вокруг образа, символа как выражения Божественной красоты. Искусство Средневековья полностью было детерминировано христианской религией, и ему было свойственно «мистическое мирочувствование»[4]. Автор понимался не более как искусный ремесленник, не указывающий своего имени при создании работ, и, в случае с иконописью и зодчеством, творивший строго по канонам, не допуская ни малейшего проявления свободы творчества. В сознании средневекового человека доминировало представление о сверхъестественной природе красоты и главенстве Божественного начала, и искусство было призвано всячески выражать эту идею, напоминать людям о праведном житии святых, служить своего рода книгой для мирян. Прекрасное в средневековой эстетике воплощалось в гармонии пропорций, числах, игре света, цветах, каждый из которых наделялся символическим значением. С утверждением христианства доминирующим видом искусства становится живопись (иконопись), потому как данный вид искусства, в отличие от, например, скульптуры, позволяет раскрыть историю, сюжет, деяния святых и апостолов, а не просто изображать человека в виде скульптуры, как это было в Античности, где воспевались идеальные пропорции тела или заслуги политических деятелей (в случае с римским

[1] Беляева А.А. и др. (ред.). Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989. С. 204

[2] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012. – С. 120

[3] Там же, С. 140

[4] Павловский А.И. Живопись как доминирующий вид искусства Средневековья. Вестник Тюменского государственного ун-та, №1, 2003 – С. 60

скульптурным портретом). «Мы видим, что образ мира воплощается не только в отдельной иконе, но и в совокупности икон как «внутреннем храме»[1]. Прекрасное и безобразное понимались как антитеза, и на фоне безобразного прекрасное виделось ярче, и тяга к нему усиливалась. Немаловажным видом искусства, получившим небывалый взлет, становится и архитектура. Средневековый собор как нельзя лучше отражает картину мира человека той эпохи. Вершиной архитектурного строительства и идеалом пропорций является собор в Реймсе, построенный в XIII веке. Это пример того, как архитектура складывается из упорядоченности, правильного расположения элементов, соразмерности, симметрии и красоты. В эстетике средневековья можно говорить не только о категории прекрасного и безобразного, но и о категории возвышенного, также занимавшей особое место в художественной культуре эпохи.

Представления о прекрасном, о природе творчества и творца значительно меняются с наступлением эпохи Ренессанса, когда распространение получают идеи гуманизма, антропоцентризма, индивидуализма. Художник отныне – творец с именем. Он волен проявлять свободу творчества, вводить в живопись новшества (Джотто) и воплощать в работах свои собственные воззрения, идеалы эпохи (Микеланджело, Боттичелли). Не только художник, но и сам человек Ренессанса начинает воспринимать себя творцом, ощущать собственное возвышение над природой. Ренессансные мыслители были убеждены, что только в искусстве являет себя истинная красота мира, «божественная идея красоты» (Альберти). Художник Ренессанса вдохновлен Богом, истинная красота осеняет его, и он «стремится воплотить ее в своем творчестве, убирая в процессе высвечивания «внутреннего образа» все преходящее, поверхностное, случайное».[2] Математики и художники эпохи Возрождения стараются теоретически обосновать прекрасное, выводя универсальную формулу «золотого сечения», видя прекрасное в гармоничном соотношении частей и целого. Изображения святых в живописи приобретают естественные, реалистичные черты. Это говорит о том, что меняется оценка человеком самого себя и своего места в мире. Возрастание интереса к реальному миру, обращение к приметам времени, индивидуализация внешних черт – верные признаки художественной культуры Возрождения.

С наступлением Нового времени формируется множество стилей, которые, сменяя друг друга, воплощают самые разные представления о прекрасном. Так, с приходом классицизма наступает этап рационального осмысления красоты, четкой иерархии жанров в искусстве, что сменяется романтизмом, вдохновленным иррациональными началами. Так,

[1] Там же, С. 58

[2] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012. – С. 120

Э. Бёрк понимает красоту как «определенное качество тел, механически действующее на человеческую душу через посредство внешних чувств»[1], и смысл прекрасного для него заключен во внешних характеристиках предмета, таких как небольшой размер, светлые и яркие цвета, легкость и изящество, и всё это приносит зрительное удовольствие.

Главные направления в искусстве Нового времени – барокко, классицизм, романтизм, реализм, символизм – формируют порой противоположные идеалы и концепции красоты. Они чередуются как апполоническое и дионисийское начала, первое из которых несет торжество рационального, гармонию и меру, а второе – хаос, асимметрию, динамику. Так, барокко с его подвижностью форм, динамикой, ярким, живым и ярко звучащим цветом, светом, сменяет рациональный классицизм с его спокойствием светлых тонов, гармонией форм и четкостью линий. Далее, «романтики в противовес классицистам стремились показать «обратную сторону» прекрасного, уделяя много внимания удивительному, сказочно-фантастическому, возвышенному, хаотическому, безобразному»[2], и идеал красоты вновь становится иным. Категория безобразного отныне выступает не как антонимичная прекрасному, а как равноценная и самостоятельная, достойная внимания и необходимая. Духовное выражение эпоха Нового времени находит преимущественно в литературе и живописи. Художник или писатель XIX столетия выступает выразителем чаяний своего времени, остро чувствует проблематику эпохи и старается своим творчеством обратить внимание на самые острые, конфликтные и требующие перемен стороны действительности, правда, свобода выражения идей нередко находилась под угрозой. Автор – не просто создатель уникального творческого продукта, изящного произведения, а тот, кто пытается осмыслить, проанализировать, а нередко предугадать ход событий своего времени, а его произведение – голос современной ему эпохи.

Таким образом, при анализе эстетических взглядов, бытовавших до эпохи модернизма, можно заметить, что представления о красоте далеко не всегда были сосредоточены на таких характеристиках, как как гармония, совершенство, мера, соразмерность, порядок, симметрия, пропорция, число, ритм. Представления об идеалах и способы их воплощения динамичны, они трансформируются от эпохи к эпохе, одну традицию сменяет другая, однако в череде постоянных преобразований появляются устойчивые формы, которые, кристаллизуясь, превращаются в эталон, образец, и представляют собой синтез высокого мастерства и духовной глубины. Они продолжают

[1] Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – С. 138.

[2] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012. – С. 150

жить в мировой художественной культуре спустя столетия, и их ценность не убывает. Такие произведения становятся классическими. Вне зависимости от формы выражения, эстетических установок, эти произведения в наиболее яркой степени отражают суть и дух своей эпохи, а также универсальные проблемы – например, проблема миропонимания, человека и его места в мире, или вечные конфликты (темы любви, жизни и смерти).

В теории искусства понятие «классика» является одним из ключевых. Это та отправная точка, от которой развивается в дальнейшем вся история художественной культуры, либо возвращаясь к ней и беря за основу ее идеалы, либо отрицая её, и создавая новые идеи и смыслы. Понятие «классика» можно трактовать с различных позиций. Оно вбирает в себя массу достижений художественного творчества из самых разных областей, которые представляют собой некий эталон, образец мастерства. «Классическое» всегда отсылает к академической традиции, канону. Обычно, к нему причисляют такие выдающиеся явления в истории мировой художественной культуры, будь то литературные, живописные или кинематографические произведения, которые прошли проверку временем и не утратили своей актуальности. Это те произведения, которые затронули глубинные вопросы, способные волновать человека любой эпохи, которые отразили в себе время, в которое были созданы, и продолжают жить в современной культуре, получая новые прочтения, обретая новые формы, но сохраняя свою главную идею и ценность. Также классическим принято называть тот период, в который тот или иной вид искусства достигает расцвета, пика своего развития. Впервые о понятии «классика» стали говорить в эпоху эллинизма, подразумевая под ним греческое искусство периода Высокой классики. Это первый эталон, первый высокий образец, ставший ориентиром для многих последующих веков в истории мирового искусства. И если мы понимаем классику как момент наивысшего развития и совершенства, то понятие «классика» может быть характерно абсолютно для всех видов искусства. Так, всемирно известна литературная классика эпохи Возрождения (Данте Алигьери, У. Шекспир, Дж. Бокаччо), или венские композиторы-классики начала XIX века Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен. Есть нечто объединяющее все эти произведения, названные классическими. Кто и что определяет их принадлежность к этой категории, и почему они стали эталоном, образцом художественного творчества своей эпохи?

Говоря о классическом в искусстве, в первую очередь следует обратиться к культуре Античной Греции. Именно там складывается понятие классики, формируется канон, к которому потом, на протяжении многих столетий, будет возвращаться европейское искусство. Расцвет древнегреческой высокой классики (от лат. classicus — образцовый) приходится на 450-410 годы до н.э. Первым воплощением представлений древнегреческих

скульпторов об идеальных пропорциях стали именно произведения авторов периода высокой классики. Таким образом, скульпторы в период Высокой классики не просто достигли наивысшего мастерства и точности исполнения, но и в своих произведениях смогли воплотить мировоззрение эпохи – а именно, представление о красоте как соразмерности частей, гармонии, единении физического и духовного начал.

Краткая формула древнегреческого искусства может быть представлена, как гармоническое единство «нормы и идеала, прекрасного и нравственного, чувственного и духовного»[1]. Это время, когда формы древнегреческого искусства достигают своего наивысшего расцвета. На Акрополе вырастает Парфенон, творят скульпторы Фидий, Поликлет, воплотившие в работах не только идеальные пропорции человеческого тела, но и ключевые культурные, эстетические, мировоззренческие установки своей эпохи. Античное искусство на протяжении столетий оставалось эталоном для западноевропейской культуры. Наблюдая за сменой эпох, стилей, можно заметить периодическое обращение к канонам, сюжетам мифологии и истории, художественным приемам, формам античного искусства как идеалу. Причем, процесс обращения к Античности происходил не только в плоскости художественной культуры, но и в области философской мысли, мировоззренческих установок. Так, возрождение античных традиций ярко проявило себя в эпоху Ренессанса, когда на основе античного антропоцентризма выросла новая идеология эпохи – гуманизм. «Дух героического гуманизма, возвышенной гражданственности, тесной связи художественной культуры с духовными интересами граждан города, их гордый патриотизм, стремление украсить, возвысить в образах искусства свой родной город, сближал культуру независимой ренессансной городско коммуны с культурой свободного античного полиса».[2] Заимствовались, кроме того, ордерная система в архитектуре, активно использовавшаяся в период расцвета классицизма в Европе. Творчество многих поэтов, в числе которых отличается частым обращением к литературной форме античной поэзии, к именам, героям и сюжетам античной мифологии и истории. В русской литературе Серебряного века увлечение античными мотивами было распространенным явлением. Поэты обращались к мифу, стремились к постижению гармонии, красоты, и даже древнегреческий термин «акме», означающий пору наивысшего расцвета, зрелости, послужил названием целого поэтического направления в русской литературе – акмеизма. Поэзия М. Волошина изобилует образами, сюжетами, аллюзиями, связанными с античностью (сборник «Лики творчества»). Архетипичные сюжеты и образы героев

[1] Драч Г.В. История искусств: учебное пособие. М.: КНОРУС, 2014, С. 46

[2] Веймарн Б.В. Всеобщая история искусств в шести томах. М.: Искусство, 1962 – Т. 3, С. 12

продолжают жить в современной литературе, кинематографе и театре, воплощаясь в разных формах.

Классическое искусство обычно оценивается как образцовое, вневременное, ставшее эталоном. Это искусство из прошлых эпох, ставшее таковым по прошествии времени. Как правило, произведения, ставшие классическими, созданы в период расцвета культуры – когда творческая жизнь достигает пика своего развития, когда творят гениальные авторы, когда складываются необходимые условия для появления на свет таких произведений. Однако, период, в который зарождается классика – непродолжительный, потому как за расцветом культуры неизбежно следует спад активной творческой жизни и в целом темпы развития культуры снижаются. Так, греческая классика сменяется периодом эллинизма, периодом упадка, когда всё ярче проявляет себя эклектика и угасание стиля.

Далее, ключевая особенность классического произведения состоит в его двойственной временной природе: с одной стороны, произведение закрепляется за эпохой, в которой оно было создано, зависит от ее культурно-исторического контекста, а с другой – открыто для творческих преобразований в условиях современной культуры. Эта черта является очень важной при характеристике классического искусства, потому как именно сохранение его актуальности не позволяет ему оказаться «сброшенным с корабля современности». В нем содержатся идеи и смыслы, актуальные для человека любой эпохи. Проблема актуальности классического наследия для современной культуры является одной из центральных в ходе развития художественного процесса. В истории мирового искусства известно множество примеров того, как классическое искусство полностью отрицается из-за его устаревших идеалов, несоответствия эпохе, излишней академичности и несвободы автора. Такие процессы происходили в русской художественной культуре (поэзии, живописи) в период авангарда. Тогда одной из ключевых установок в искусстве стал отказ от миметизма, натурализма, что означало отказ от традиционного понимания искусства и принципов классической эстетики. В период расцвета авангардных течений художники «от изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта»[1].

Однако, форма исполнения и репрезентации – не единственное, что характеризует произведение искусства как классическое. «Тот или иной художественный опыт оценивается как классический не только по сугубо художественным признакам (чувство меры, принцип гармонии, консонанса, тектоники, пропорции, равновесной композиции и т.д.), но и по антропным признакам. То есть по глубине сопряжения художественного и

[1] Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – С. 248

человеческого, взаимопроникновения эстетического и антропологического, по тому, насколько полно данное произведение искусства репрезентативно для породившего его времени».[1] Таким образом, классические произведения соединяют в себе две составляющие: художественная (качество исполнения, высокий уровень мастерства) и репрезентативная (отражение идеалов эпохи). Например, скульптурное произведение античной классики «Дорифор» работы Поликлета (450-440 гг. до н.э.) представляет собой не просто реализацию античного канона в создании скульптурных произведений (а именно: композиционное равновесие, соразмерность, пропорциональность, сопоставление вертикальных и горизонтальных линий, динамика), но и отражает целое мировоззрение эпохи. Разработанные Поликлетом «закономерности скульптурного изображения человека реально отвечали духу героической мужественности, который был характерен для образа человека классического периода Греции»[2].

Принципы классического искусства основаны на подчинении четким правилам стиля и законам жанра. Исходя из этого, следующая черта, определяющая классическое искусство – каноничность. Само понятие «канон», как общее правило искусства, складывается в Античности, и сформулировано скульптором Поликлетом, который в одноименном, правда, утраченном трактате, изложил идеальные пропорции мужской фигуры, собственное понимание гармонии и принципов симметрии. Канон – одна из ключевых категорий классической эстетики. Исследователь В.В. Бычков пишет о каноне следующее: «обычно этим термином обозначают систему внутренних творческих правил и норм, имманентных искусству и эстетическому сознанию какого-либо культурно-исторического периода или художественного направления, определяющих главные принципы художественного мышления, закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства»[3]. Канон – это свод правил, следование которым позволяет создать произведение, соответствующее культурным установкам эпохи, отразить эстетический идеал, или как вновь пишет В.В. Бычков, «закрепить художественно-символический невербализуемый опыт своей культуры»[4]. Яркие примеры канона можно найти в средневековой религиозной живописи, или в древнегреческой скульптуре и архитектуре. Можно сказать, что канон – это разработанная и закрепленная система правил, реализуемая на практике в виде идеальных пропорций, гармонии формы, меры или соответствующих визуальных образов. Лосев определяет канон

[1] Кривцун О.А. Искусство классическое и искусство неклассическое. Вестник культурологии, №84, 2018 – С. 222

[2] Веймарн Б.В. Всеобщая история искусств в шести томах. Т. 4. М.: Искусство, 1962 – С. 501

[3] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012 – С. 249

[4] Там же, С. 249

как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»[1]. Далее, рассуждая о значении канона, исследователь Бычков В.В. пишет, что «в психике реципиента культуры канонического типа каноническая схема возбуждала устойчивый комплекс традиционного для его времени и культуры знания», а конкретные, знакомые, канонизированные формы побуждали к «стремлению проникнуть в его сущностные, архетипические основания, к открытию каких-то еще неизвестных его духовных глубин»[2]. Традиция следования определенным художественно-эстетическим законам просуществовала в искусстве до конца XVIII века, и ее финалом стал академизм, поместивший процесс создания произведений в четкие рамки, против чего закономерно развился бунт в виде всевозможных новых течений в искусстве (импрессионизм, передвижничество), стремившихся освободить художественный процесс от необходимости четкого следования правилам, вдохнуть в него жизнь. Так, существует ряд приемов, средств выразительности, способов построения произведения, которые позволяют достичь наивысшей эстетической и художественной ценности, которые вмещает в себя канон.

Классическое искусство – миметическое. Оно исходит из реальности, воспроизводит ее материальные формы, обращается к человеческим чувствам. Античная концепция мимесиса означает подражание искусства предметам или явлениям материального мира. Платон, однако, понимал миметическое искусство как «подражание подражанию», считая, что окружающий мир уже сам по себе есть подражание вечным идеям – эйдосам. Аристотель видел ценность миметического искусства в подробном, искусном подражании действительности. Искусство, основанное на принципе мимесиса, воспроизводит формы, черты реального мира, напрямую на них указывает. Цель мимесиса в искусстве по Аристотелю — приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познавания предмета. Концепция миметизма сохранялась в искусстве с древнейших времен вплоть до начала XX века. Именно с отказом от принципа мимесиса происходит конец классического искусства и классической эстетики. Подражание внешнему миру может осуществляться как через повторение форм материальных предметов, явлений и ситуаций, так и через воспроизведение образов, характеров, моделей поведения обыденной жизни, а также в обращении к глубинным архетипам. Чувственно воспринимаемая действительность становится объектом

[1] Лосев А.Ф. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973 – С. 15

[2] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012 – С. 252

художественной трансформации и отображается в произведении в виде художественного образа. «Произведение в целом является конкретно-чувственным воплощенным в материале данного вида искусства образом духовного объективно-субъективного уникального мира, в котором жил художник в процессе создания данного произведения». [1] Миметизм в живописи проявляется наиболее ярко, например, в историческом, бытовом жанре, классическом пейзаже. «Восприятие миметических образов сопровождается своеобразным в содержательном плане чувством удовлетворения, доставляемым проникновением в суть жизненных связей, расширением кругозора, углублением знания о мире и о человеке». Переживания, происходящие ввиду событий реальной действительности и эмоциональный опыт, полученный от искусства – принципиально отличается, или, по мысли Аристотеля, в искусстве удовольствие может доставить то, что в жизни связано с неудовольствием.

Для классического искусства характерно обращение к мифу. Мифологическое сознание, характерное для древних культур, тем не менее не утрачивает своего значения и в сознании современного человека, однако проявляет себя иначе. В традиционных обществах миф – создание коллективной общенародной фантазии, отражающей действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными. Известный философ, представитель структурализма Р. Барт, рассматривая различные явления повседневной культуры, такие как еда, жилище, досуг, структура города, мода, масс-медиа, приходит к выводу, что современная масс-культура в цивилизованном обществе нисколько не менее мифологична, чем первобытная культура. Суть мифа остаётся та же — обращение продуктов культуры в «природные вещи». Миф питает сознание людей, живущих в мире вещных ценностей. Миф и искусство находятся в очень тесной взаимосвязи, они выступают способами интерпретации объективной реальности. Обращение к мифу в искусстве прослеживается с самых древних времен, и тому существует множество примеров из истории мировой живописи, скульптуры (Бернини). В современном искусстве мифологические сюжеты и герои активно эксплуатируются в видеоиграх, кинематографе, мультипликации. Одним из искусств, наиболее часто обращающихся к мифологии и мифологическим сюжетам, является искусство балета. Балет, как и миф, отражает определенную реальность, которая нам известна. Поэтому язык классического балета универсален, он говорит о явлениях, предметах и событиях, ясных для представителей самых разных культур. К. Юнг предложил теорию архетипов. Этот термин означает образы

[1] Там же, С. 237

и сюжеты, присутствующие в разных культурах и цивилизациях, которые не закреплены ни за конкретным местом, ни за временем, они существуют от самой древности до наших дней и очень узнаваемы. Так, в хореографии классического балета существуют универсальные архетипы движения: руки, сложенные в жесте молитвы или показывающие объятия. И таких типизированных движений в искусстве балета множество. Потенциал в архетипических историях очень силен, такие истории естественны, и даже при своей сюжетной простоте очень доступны и потому вечно актуальны.

Еще одна черта, которую важно упомянуть – универсальность проблематики классического искусства. Такая особенность справедлива для произведений, воплощающих в себе вневременные проблемы, которые будут сопровождать человека любой эпохи. В какой бы форме ни продолжал появляться один и тот же архетипичный сюжет – зритель не перестанет его узнавать и находить отклик. Это истории о глубинных переживаниях, вечных и неразрешимых конфликтах, о вопросах, которым пока не найдено ответа.

Таким образом, был проведен анализ понятия «классическое искусство», выделены его основные характерные особенности и кратко рассмотрены примеры классического искусства разных эпох. Общее, что будет объединять выдающиеся классические произведения разных времен – Античности, Ренессанса, барокко или классицизма – это высокий уровень мастерства для данного этапа развития искусства, сложность и полнота воплощенных представлений о мире и человеке, высокая художественная, эстетическая ценность, следование принятому в данную эпоху канону, соответствие мировоззренческим установкам, а также универсальная проблематика, актуальная и близкая для человека любой эпохи. Представления о прекрасном как гармонии пропорций, идеальном соотношении частей целого, о единении духовной и телесной красоты, идея рационализированной красоты, основанной на гармонии чисел и пропорций – всё это было сформулирована еще в древности, и стало смыслом античной эстетки. Ее плоды на почве западноевропейского искусства ярко проявили себя лишь с наступлением ренессансного гуманизма, когда опора на идеи античной философии и эстетики стала особенно актуальной. В истории европейского искусства наступали и периоды отрицания принципов классической эстетики, но эта традиция никогда не искоренялась окончательно, потому что в силу своих характерных особенностей, рассмотренных ранее, ее актуальность вновь и вновь возрождается.

1.2 «Классика» в искусстве балета: характерные черты

В предыдущем параграфе был проведен анализ классического искусства и классической эстетики. В данной части работы предстоит рассмотреть искусство балета через призму понятия «классика», а именно: какой этап в развитии балета принято считать классическим, что характерно для этого вида искусства, как в нем достигается чувство прекрасного и возвышенного и как реализуются эстетические представления эпохи. Важно отметить, что анализ ограничивается романтическим балетом, который сложился в западноевропейских странах в первой половине XIX века. Однако, предварительно важно сделать несколько замечаний о специфике самого балетного искусства.

Танец в балете является в первую очередь профессиональным танцем. Он очень четко отличается от других танцевальных направлений своим строгим каноном и высочайшей сложностью технического исполнения. За балетом стоит многовековая история: от развлекательного зрелища, являвшегося лишь дополнением к оперному представлению при королевском дворе (танцевальные интермедии), он вырос в самостоятельное искусство, в рамках которого создаются самостоятельные произведения, и которое не просто несет эстетическую и развлекательную функцию, но и становится способом понимания мира, исследованием природы человеческого тела и движения. Когда мы говорим о балете, всегда важно учитывать, что это тот вид искусства, который создается именно профессионалами, и профессионалами же исполняется, и принадлежит к культурным институтам – театрам, балетным академиям. В основе балета лежит классический танец. Это очень каноничная система, состоящая из правил постановки корпуса, определенных позиций рук и ног, экзерзиса (упражнений), нацеленных на развитие правильной техники исполнения движений. Техника исполнения, соответствие определенному канону, для классического балета имеют первостепенное значение. «С точки зрения философской идеи балета, техника классического танца выстроена достаточно логично, поскольку все ее танцевальные линии, преодолевая силу притяжения в попытке отрыва от танцевального пола, устремляются ввысь»[1].

Классический танец в том виде, в котором мы знаем его сегодня, сформировался позже самого балета. «Классический танец – система художественного мышления, оформляющего выразительность движений, присущих танцевальным проявлениям человека на различных стадиях культуры. В классический танец эти движения входят не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде».[2] Как вид искусства,

[1] Еровенко В. А. «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца – Минск, Российский гуманитарный журнал. 2015. Том 4. №4, С. 278

[2] Блок, Л. Д. Классический танец: история и современность / М.: Искусство, 1987 – С. 25

балет зарождается в XVI веке, но сам классический танец как система складывается в эпоху романтизма. И неслучайно эта система формируется именно тогда. Достаточно обратиться к тому, какие культурные установки господствовали в этот период. Как известно, эпоху романтизма (конец XVIII - начало XIX века) отличали мотивы ухода от реальной действительности, увлечение всем иррациональным. Так, поэты, художники и композиторы создавали в своих произведениях сказочные миры, вдохновленные мифологическими сюжетами, вымышленными персонажами, обращались к эпохе Средневековья или же вдохновлялись мотивами востока. Высокие стремления поэтов, композиторов, художников вполне согласуются с идеей некоего возвышенного, неземного действия, преобразующего тело человека в нечто идеальное, отрывающееся от земли, и погружающее самого зрителя в сказочный, фантастический мир. «Одухотворенность, поэтичность и ирреальность классического танца уносили романтиков в среду идеального совершенства».[1] Систему классического балета отличает ее стройность, геометричность, строгость и четкость линий. Она основана на движениях бытового танца (точно так же состоит из шагов, поворотов корпуса), но все движения «очищены» от проявлений естественности, тело строго подчиняется заданным правилам, каждый танцовщик подбирается согласно стандарту, каждое движение строго канонично. Из всех направлений танца балет в наибольшей степени далек от естественности, и выворотность стоп или танец на пуантах указывают на это. Все эти положения ног не встречаются более нигде, кроме как в языке классического танца.

Обратимся далее к характеристике танца в балете. Первая черта будет касаться классического балета в наибольшей степени, и состоит она в том, что танец существует как система знаков. Танец строится из множества движений, каждое из которых образует знак-символ, наделенный смыслом. В балете танец становится своеобразным текстом, в котором движения (pas), объединенные в последовательности, раскрывают смысловой мотив танца, его нарратив. Так, исполнение адажио (ит. adajio переводится как «медленно», «спокойно») будет передавать лирическое, нежное и плавное настроение, в то время как гранд батман (grand battement) будет придавать танцу торжественность, широту, энергичность. Вместе с тем, набор движений классического танца сведен к ограниченной системе. Такие хореографические каноны предписывают определенное ограничение свободы движений, задавая при этом границы и системность исполнения. Художественный образ также создается посредством танцевальных движений, выражающих эмоции, раскрывающих характер персонажа, его действия, раскрывающих сюжетную линию и главную идею.

[1] Багадаева А.Г. Профессиональный балет как феномен культуры. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, №3, 2011 – С. 88

Элемент пантомимы очень широко распространен в классических балетах. В рамках определенного сюжета каждое движение несет функцию передачи информации, раскрытия образа и сюжета, поскольку драматический элемент в классическом балете наиболее силен, по сравнению с современными практиками, к которым мы обратимся позже.

Говоря о классическом танце важно обратить внимание на иерархичность этого вида искусства. Его строгая упорядоченность содержится во всем: от четко структурированных движений и постановки корпуса танцовщика до организации самой композиции танца. Как и язык балета, пространство действия на сцене подчинено строгой иерархии. Так, в композиции всегда четко обозначен главный персонаж, который в данный момент спектакля является центром повествования, и вся иерархия персонажей (солисты, кордебалет) на сцене подчинена этой идее. Она прослеживается в порядке появления персонажей, в месте их появления таким образом, что зритель четко понимает, кто из персонажей выступает смысловым центром действия. Основное действие в классическом балете всегда происходит в центре сцены, а все, что на второстепенном плане – дополняющие элементы действия.

Еще одна важная особенность искусства балета состоит в наличии хореографического образа. Особенностью искусства как метода познания мира является создание художественных образов, посредством которых происходит отражение человеческих чувств и эмоций. Балет, в свою очередь, отображает действительность с помощью создания хореографических образов. Под хореографическим образом понимают художественную категорию, созданную постановщиком для раскрытия описываемых явлений действительности посредством танцевальных движений, пластики.

Все эти характеристики описывают балет как сложный вид искусства, соединяющий в себе танец, драматургию, музыкальность. Балет раскрывает историю и образы персонажей посредством танцевальных движений, и в этом его главная особенность как вида танца. Обратимся далее к характеристикам романтического балета как вершины в развитии данного вида искусства.

Расцвет европейского классического балета по мнению многих исследователей приходится на период первой половины XIX столетия. Например, исследователь Слонимский пишет о балете «Жизель» как вершине классического балетного искусства и воплощении идеалов романтической эстетики. Период романтизма подарил классическому балету новый облик, сделав его таким, каким мы знаем его балет сегодня. На этом этапе формируются национальные школы, балет утверждается как самостоятельное искусство, усложняется техника исполнения, совершенствуется костюм, танцевальная обувь, растет уровень мастерства и обучения – всё это способствует расцвету. Постановки соединяют в

себе яркие контрасты как на уровне сюжета, так и в образах отдельных персонажей. В рамках одной постановки соединяются неразрешимые конфликты, напряженность и драматичность событий, а на уровне хореографии – идеи полета, внеземного бытия, совершенства. Обратимся более подробно к достижениям романтического балета, рассматривая его через призму понятия «классика».

В таких видах искусства, как кинематограф, литература или музыка классические и современные произведения сосуществуют очень тесно, развиваются с особо активной динамикой, доступны и известны широкой публике. Когда же мы обращаемся к искусству балета, ситуация складывается иначе. В данном случае, первое, что обычно ассоциируется у сегодняшнего зрителя с балетом – именно классические произведения, в то время как современные практики известны значительно меньшей части публики, которая либо имеет к этой сфере профессиональное отношение, либо углубленный интерес. Справедливо ли в таком случае утверждать, что понятие классики в балете представляет собой нечто более значимое, чем в остальных видах искусства? Для ответа на этот вопрос важно проанализировать специфику классического балета.

Отечественный исследователь Скальковский К.А. в своей работе «Балет: его история и место в ряду изящных искусств» дает следующее определение балета: «такое произведение искусства, цель которого посредством мимических движений и танцев выражать действие, характеры, мысли, страсти и чувствования – с возможным эстетическим изяществом и совершенством».[1] Другой отечественный автор, советский балетмейстер, артист балета Григорович Ю.Н. в своей энциклопедии определяет балет следующим образом: «Балет (франц. ballet, итал. balletto от позднелат. ballo – танцую), вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах. В ряду других искусств балет принадлежит к зрелищным синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества».[2]

Балет зародился в XVI веке в Италии и Франции, однако на тот период по своему облику он был далек от того балета, который известен современному зрителю сегодня. В тот период балет существовал в форме танцевальных интермедий – небольших по продолжительности танцевальных вставок, являвшихся дополнением к оперным представлениям, прославлявшим королевское величество. Эти театральные представления отражали мир придворной знати, и оставались таковыми до появления общедоступных

[1] Скальковский, К. А. Балет: его история и место в ряду изящных искусств. – Спб.: Типография А. С. Суворина, 1882 – С. 11

[2] Григорович Ю.Н. Балет: энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981 – URL: http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/balet/articles/236/balet.htm (дата обращения: 16.06.2021)

театров, хотя продолжали, и продолжают по сей день существовать как явление элитарной культуры. В качестве самого перового придворного балета исследователи называют «Комедийный балет королевы», поставленный в 1581 году. Значительно позднее, в XVIII веке, искусство балета окончательно перестает быть зрелищем королевского двора, и претерпевает существенные трансформации, связанные с именем Ж. Новерра. Введенные им реформы придали балетному спектаклю осмысленность и сюжетное содержание.

К концу XVIII в. в балете все отчетливее прослеживаются тенденции приближающегося романтизма, под знаком которого пройдет весь XIX век. Балет эпохи романтизма целиком построен на раскрытии индивидуальных образов, душевных переживаний героев, сложных внутренних конфликтах, а хореография становится зеркалом для внутренних переживаний героя. Каждый персонаж наделяется своим собственным характером танца, что позволяет зрителю различать образы героев по их чувственно-эмоциональному содержанию, а танцору дает широкие возможности в раскрытии образа. Балет становится комплексным, сложным видом искусства, соединившем в себе музыку, драматургию, сценографию, танец. Этому во многом способствовала идея о синтезе искусств, получившая развитие в XIX веке и проявившая себя не только в Европе, но и в России.

В балете, как и в прочих других видах искусства, существует свой период становления классики. Шедевр европейского балета «Жизель» (Рис. 1[1]) является воплощением эстетики романтизма, и эталоном классического балета. Это гармоничное, технически безупречное, эстетически совершенное произведение искусства, воплощение прекрасного в формах и линиях, в динамике движения, в музыкальности.

Рисунок 1. Фрагмент II акта балета «Жизель»

[1] Источник: https://uralopera.ru/events/zhizel?date=874 (18.06.2021)

Искусство классического балета как нельзя лучше подходит для иллюстрации эстетических категорий прекрасного и возвышенного в классической эстетике. О категории возвышенного в эстетике Бычков В.В. пишет, что к ней можно отнести «феномены, явления, события, состояния, возвышающие человека над его обыденной жизнью, указывающие ему на какие-то иные, более высокие горизонты, чем те, с которыми он встречается обычно, и направляющие его к ним». Мир, который создает классический балет – мир идеальных образов, уводящий зрителя от реальной действительности. Созерцание возвышенного носит неутилитарный характер, и рождает у субъекта чувство восхищения, восторга, высокой степени эстетического удовольствия, а также чувство глубинной сопричастности возвышенному или превосходства возвышенного над самим собой. Соединение симфонической музыки, академической техники, театрального костюма и сценографии погружают зрителя в особый мир, далекий от повседневной действительности – в область фантазии, красоты, величия, торжества высокого искусства.

К XIX веку в европейской художественной культуре наступает период романтизма – течения, которое воплотилось не только в искусстве (литературе, живописи, театре), но и в целом в образе мышления. Основные теоретики и деятели эпохи романтизма, заложившие основы романтической эстетики: братья Шлегели, Шеллинг, Новалис, Шлейермахер, Э.Т.А. Гофман и другие. По Шеллингу, «в искусстве наиболее полно и целостно в процессе созерцания, художественного озарения, откровения, духовной интуиции выражаются сокровенные основы бытия»[1]. Эстетика романтизма акцентировала внимание на духе возвышенного, искусстве как преображающей силе, на творческом духе художника. «Магическая сила творческой субъективности должна упразднить прозу мира»[2], – считали романтики. Категории прекрасного и возвышенного – не единственные ключевые в романтической эстетике. Так, романтики часто использовали в своем творчестве приемы гротеска, сарказма, понимая зло как объективную реальность, присущую природе человека, тесно сосуществующую с прекрасным, и этим объясняется часто встречающийся трагизм бытия в творчестве поздних романтиков.

Если обратиться к основным характеристикам культуры романтизма, одним из ключевых мотивов станет уход от реальности в область идеальных миров, фантазий, сновидений, увлечение восточными странами, тяготение ко всему иррациональному – так проявило себя противопоставление романтизма эпохе Просвещения и культу разума.

[1] Бычков В.В. Новая Философская Энциклопедия. Т. 4. М., 2001 – С. 456

[2] Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966 – С.19-43

Именно поэтому для эстетики романтизма характерны культ бесконечного, возвышенная духовность, обостренный лиризм, сплетение реальности и фантазии, фольклорной сказочности, чудес. Деятелей эпохи романтизма постигло разочарование в окружающей действительности – если обратиться к общему политическому контексту, то разочарование в идеях революции, свободы. Романтики остро переживают конфликт несовпадения реального и идеального миров, личности и общества, обыденности и возвышенного. Кроме того, это еще и период расцвета национального самосознания, подъема интереса к изучению национальных культур, их истории, фольклора, языка. Примером может послужить творчество братьев Гримм, представителей немецкого романтизма, занимавшихся сбором памятников народного творчества, изучением германской мифологии, немецкой средневековой литературы и языка, в результате чего ими были заложены основы научной германистики. Появляются произведения, отражающие национальную самобытность и вдохновленные сюжетами мифов и сказок. В искусстве балета примерами могут служить балеты «Сильфиды», «Жизель», вдохновленные персонажами и сюжетами романо-германской мифологии. Воздушные образы, парящие над сценой, торжество и изящество линий, геометричность и гармония пропорций в композиции – всё это черты классического балета.

Чтобы понять, в чем состоят причины усложнения балета XIX века и взлета его уровня до эстетически совершенного, обратимся к истории самого классического танца и балетного костюма. Техника классического танца усложняется к XIX веку настолько, что позволяет исполнять на пуантах сложнейшие элементы. Вся танцевальная техника в тот период проникнута духом Сильфиды, порхающего над землей фантастического духа, а легкость и невесомость стали главной чертой хореографии. К началу XIX века усложняется техника исполнения классического танца – развивается пальцевая техника (танец на пуантах, от франц. «pointe» – острие), появляются новые сложные элементы, например, арабеск, стоя на пальцах. Трансформация балетного костюма и усложнение танцевальной обуви открывает новые технические возможности и усложняет хореографическую лексику. В XVII-XVIII веках танцевальная обувь изготовлялась преимущественно из плотных слоев ткани, что почти не защищало пальцы от повреждения, соответственно возможности для исполнения сложных движений были существенно ограничены. К началу XIX века танцевальная обувь оснащается специальным жестким носком, который позволяет танцовщице дольше находиться на пальцах во время танца, выполнять вращения. Изящество, воздушность, грациозность, полет – всё это становится главной целью, к которой стремится эстетика романтического балета. Складывается тип костюма – удлиненная до щиколотки юбка из множества слоев газовой ткани или сетки, что придает

движениям балерины воздушность и изящество. Такой тип балетной пачки, наиболее ранний, связывается с балериной Тальони, впервые представшей в таком костюме на премьере балета «Сильфиды». Такая форма юбки просуществовала большую часть XIX столетия, и лишь к концу века, в связи с усложнением техники женского танца, пачка резко укоротилась и приняла вид жесткой юбки в форме солнца, полностью открывшей ноги танцовщицы, что позволило выполнять сложные элементы, такие как многочисленные фуэте, высокие прыжки, гранд батман. Однако, такой вид пачки стал развиваться уже в начале XX века.

Классическое искусство (живопись, помимо балета, яркий тому пример) часто взаимодействует с культурным наследием прошлого – обращается к мифу, религии, использует архетипы. Сюжеты и образы германо-скандинавской мифологии, легенд и сказок все чаще появляются в балетах с расцветом эпохи романтизма. Так, балет «Сильфиды» (1822 год) навеян шотландскими легендами, а в основе балета «Жизель, или Вилисы» (1841 год) лежит старинная германская легенда о виллисах, пересказанная известным поэтом Генрихом Гейне. Таким образом, главными действующими лицами классических балетов выступают персонажи из мифологии (древнегреческой, романо-германской).

Говоря об архетипах, стоит напомнить, что, термин этот охватывает образы и сюжеты, схожие во всех культурах и цивилизациях, от самой глубокой древности до наших дней. В искусстве балета к случаю проявления архетипов можно отнести не только образы, персонажей или сюжеты (образ судьбы, жертвенной любви), но и набор универсальных движений: руки, воздетые в молитве или заклинании, жест с указанием на себя – я, с указанием на другого – ты, прикосновение к сердцу – любовь тело, а два поднятых пальца одной руки, обращенной к небу и в зрительный зал, как к алтарю – клятва; объятие себя – мама (в I акте «Жизели»), скрещенные руки со сжатыми кулаками по направлению к земле или резкое движение кулака к сердцу, как вонзание ножа – смерть (так планируют убийство Никии в «Баядерке»), провести по предплечьям, как бы указывая на длинные перчатки – элегантность, легкое касание пальцев к губам – разговор, а указание на уши – призыв послушать, прикосновение ко лбу и легкие движения кистью над ним, будто рассеивание дымки или тумана над головой – сон или видение, вращение кистями над головой – танец. Таких жестов в классическом балете множество, и зачастую именно с их помощью передаются целые диалоги. Их узнаваемость и читаемость на интуитивном уровне делает балет очень доступным пониманию. Таким образом, задача танцора в балете состоит не просто в исполнении хореографии, но в передаче эмоций, внутренних переживаний героя, и его действий, происходящих в рамках сюжета. Язык танца классических балетов

каноничен, и каждый жест тесно связан с конкретной эмоцией. Именно эти движения позволяют понять историю персонажей и событий, рассказанную без единого слова. Балет раскрывает область эмоциональных переживаний посредством движений человеческого тела, в котором пластика, динамика служат основными элементами передачи эмоций и повествования. А использование архетипов делает язык балета универсальным для понимания. Знаменитый исследователь и реформатор классического танца Ж.Ж. Новерр в своей знаменитой работе «Письма о танцах» писал: «живопись и танец имеют перед другими искусствами то преимущество, что они принадлежат всем странам, всем народам; что язык их внятен повсеместно, и они повсюду способны возбуждать одни и те же ощущения».

Романтизм как господствующее направление в культуре XIX века, проявил себя во всех видах искусства – живописи, моде, литературе, музыке, театре. Эпоха романтизма для балета – не просто период обновления, но и период наивысшего расцвета. На уровне сюжета «античные божества уступили место стихийным сказочным существам, взятым из легенд разной народности».[1] Одна из главных особенностей художественной культуры романтизма – повышенный интерес с национальной культуре, фольклору, самобытности и традиции. Это время, когда среди европейских стран происходит рост национального самосознания. Прошлое, народная культура, сказочные мотивы, дальние страны, мир иррационального – всё это присуще эстетике романтизма. Отразились эти течения и в искусстве балета.

Балет Жизель стал воплощением эстетического идеала эпохи романтизма. Премьера состоялась в Париже в 1841 году (Приложение В). Музыку к балету написал композитор Адольф Адан, а над хореографией работали Жан Коралли и Жюль Перро. Фантастический мир раскрывается во втором акте. Он ярко противопоставлен первому – действие их реального мира переходит в мир мифических существ. Лунная ночь, кладбище, танцующие вилиссы создают общее таинственное настроение второго акта. Этому способствует и хореография, подчеркивающая идею полета. Он соединяет себе идею двуединства – соединение реального мира и призрачного существования. Сосуществование реальности и вымышленного мира – характерная черта эстетики романтизма. Данная тенденция проявлялась, например, в творчестве Гофмана, немецкого писателя романтика и его произведениях «Щелкунчик», «Песочный человек». Обращение к народным мотивам в балете «Жизель» проявилось в отсылках к мифологическим персонажам вилиссам –

[1] Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010. – С. 489

сказочным духам юных девушек, а также в использовании элементов народного танца в первом акте, показывающем сцены земной, реальной жизни.

В центре сюжета – трагедия обманутой любви. Жизель как персонаж – женский архетип. Образ жертвенной и самоотверженной любви, очень часто появляющийся в произведениях искусства. История, происходящая с персонажами, олицетворяет концепцию романтической любви – такой любви, в которой один из героев (или оба) непременно претерпевает страдания, стоящие на пути к счастью, когда судьба разделяет их препятствиями и сопровождает страданиями. Жизель – юная хрупкая девушка. Узнав, что ее возлюбленный Граф обручен с другой и не вынеся предательства, она теряет рассудок и умирает. Жизель превращается в вилису – теперь ее дух витает на лесном кладбище, где сонмы таких же вилис заманивают юношей, заставляя их танцевать, пока те не погибнут. На могилу Жизели приходит её возлюбленный Граф, но благодаря Жизели он не погибает от чар вилис – Жизель прощает и спасает его. Спектакль заканчивается трагедией невозвратимой жизни. Контрастность, яркое противопоставление прослеживается как на уровне сюжета, так и в образе героини. Первое яркое противопоставление – контраст двух миров: земного в первом и фантастического во втором актах. Второе – сочетание ранимой и хрупкой природы Жизели с ее внутренней силой, воплощающей идеал вечной, неумирающей, жертвенной любви – агапэ. Любовь и предательство, жизнь и смерть – все эти противоположности сосуществуют в рамках сюжета. Возможно, в образе Жизели воплощено представление о романтический идеале, который сложно сформулировать рационально – именно потому она предстает в облике мифического существа. «Я,— говорит Вакенродср,— сравниваю наслаждение благороднейшими произведениями искусства с молитвой»[1]. Возможно в ее образе воплотились размышления о силе искусства и произведении, о которых писали теоретики романтизма. Об том самом идеальном, которое несовместимо с реальной, земной действительностью – в этом один из главных конфликтов романтизма. Анализируя сюжетную основу классического балета, важно обозначить то, что этот балет нарративен. В основе либретто лежит легенда, сказка. Герои наделены ярко выраженной характеристикой, которая передается посредством хореографического образа, созданного посредством танцевальной лексики и внешнего облика героя.

Так как традиция классического искусства напрямую связана с эстетическими категориями, а балет является ярким их воплощением, обратимся вновь к представлениям о прекрасном в классической эстетике. К объективным характеристикам красоты Фома

[1] Берковский Н.Я. Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Н.Я. Берковский – М.: Книга по Требованию, 2013 – С. 127

Аквинский «относил «должную пропорцию, или созвучие», «ясность» и «совершенство». Под пропорцией (proportio, consonantia) Фома понимал прежде всего качественные соотношения духовного и материального, внутреннего и внешнего, идеи и формы, ее выражающей; под ясностью (claritas) имелись в виду как видимое сияние, блеск вещи, так и сияние внутреннее, духовное; совершенство (perfectio) означало отсутствие изъянов»[1]. Так, одной из выдающихся характеристик классического балета является зрительно воспринимаемая гармония линий, пропорций. Построение композиции в классическом балете ориентировано на достижение гармоничности, точности и ясности, почти математически выверенных линий. Эту мысль развивает Еровенко В.А. в статье «Математика балета в эстетической составляющей философского осмысления танца». Так, автор рассуждает о том, что именно при наблюдении балета рождает в нас чувство эстетического удовольствия. Автор приводит объяснение с точки зрения математики, говоря о том, что в основе классического танца лежат числа. В балете действие, происходящее на сцене, не может развиваться хаотично, оно подчиняется строгим правилам композиции, рисунку. Круги, эллипсы параллельные линии, диагонали, квадраты, треугольники, спирали – все эти элементы лежат в основе построения композиции, и поэтому делают сценический рисунок классического балета столь ясным и гармоничным для восприятия. Действие в классическом балете происходит по законам драматургии. Как писал знаменитый исследователь и реформатор классического танца Каждое движение в танце закономерно проистекает из другого, подчиняясь музыке и гармонии. Рассуждая о гармоничном сочетании движения в танце, исследователь Карп П.М. в работе «О балете» вводит термин «пластический мотив», под которым понимает «определенное по рисунку и ритму движение человеческого тела»[2]. Из этих мотивов, фигур танца, составляется последовательность, нечто целое. Само по себе движение, отдельное от контекста, не несет смысловой нагрузки, однако это возможно только при соединении всех составных элементов и при целостном взгляде. Как далее пишет Карп, каждое движение в балете непременно «сообразно со своим местом в общей структуре», и только при его логичности, сообразности, возможно возникновение целостной картины и дальнейшее раскрытие смысла. В искусстве балета одно движение – звено, с которым взаимосвязаны все последующие, вместе образующие единую картину.

Итак, был проведен анализ классического балет в нескольких аспектах: сюжетная основа, эстетические принципы, особенности хореографического языка, драматургия (основные конфликты, образы). Особый характер классического балета обусловлен тем, что

[1] Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012 – С. 44
[2] Карп П.М. О балете. М.: Искусство, 1967 – С. 75

он представляет собой чистое, академическое с технической точки зрения произведение, со строгой иерархией, подчиненное канону, и вызывающее сильное эстетическое переживание. Его образ обычно ассоциируется с чувством возвышенного, неземного, он создает пространство, отдаленное от реальности, внутри которого нередко действуют сказочные персонажи, переживающие, однако, человеческие эмоции. Классический балет, кроме всего прочего, нарративен – он рассказывает историю, в нем силен элемент драматургии, и все действующие лица – конкретные персонажи, наделенные ярко выраженным характером, образом. Это некое идеальное пространство – идеальных линий, форм, эстетического совершенства. Это чистота формы, которая имеет очень мало общего с естественными проявлениями тела – естественной ходьбой, естественными эмоциями. Однако, его связь с реальностью поддерживается в результате отображения реальных жизненных ситуаций – конфликтов, архетипичных образов, узнаваемых для человека любой эпохи. На уровне хореографии – это высокий уровень мастерства и чистота техники, а на уровне сюжета – обращение к вечным темам, к вопросам, на которые жизнь и культура пока не дают ответа, и этим обусловлена его непреходящая актуальность.

2 Балет в пространстве современной культуры

2.1 Анализ отличительных особенностей современного балета с позиций неклассической эстетики

В данной части работы будут рассмотрены особенности неклассической эстетики и ее проявление в постановках современных хореографов. Предстоит проанализировать хореографию как процесс авторского творчества, осмыслить ее с точки зрения эстетической, идейной, визуальной составляющей, чтобы выявить, как контекст современной культуры определяет хореографическое искусство сегодня.

Искусство балета с тех самых пор, когда оно зародилось, и до сегодняшнего дня – продолжает оставаться искусством элитарным. Как для любого элитарного искусства (авторского кино, оперы), для балета характерна узкая аудитория, преимущественно состоящая из подготовленного зрителя (творческой элиты или профессионалов). Однако, на сегодняшний день его элитарность определяется скорее не столько ограниченной зрительской аудиторией, сколько уровнем сложности художественно-образного языка. Если придворный балет Франции XVI века был элитарным в силу недоступности широкой аудитории, то сегодня он ограничивает круг зрителей лишь степенью интереса и уровнем эстетического вкуса. В известной работе «Дегуманизация искусства» Хосе Ортега-и-Гассет пишет об отношении зрителя к современному искусству с позиции его соотнесения с реальной действительностью с целью найти в нем нечто знакомое, и исходя из этого понять. Согласно его концепции, человеку приятно понятное искусство, соотносимое с реальной действительностью, в котором можно узнать формы жизни. Однако, по мнению автора, реализм и истинная художественность несовместимы. Развивая эту мысль, автор пишет далее о том, что современное искусство отходит от воссоздания форм окружающего материального мира, от форм реальной действительности, и переходит в область идей, чувств, эмоций[1]. Похожий процесс начинает происходить и в области современного балета. Но прежде чем обратиться к характеристике самого искусства, важно обозначить особенности постмодернистской эстетики.

В мироощущении постмодернизма преобладает восприятие мира как хаоса, как лишенного смысла, причинности, а реальность лишена однозначной и объективной трактовки. Идеи о фрагментарном, хаотичном мироощущении оформились окончательно в концепции постструктурализма, предложившего *ризоматическую* структуру мира – то есть

[1] См. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – 588 с.

некий образ корневища без единого основания. Для художественной культуры это означает самостоятельность, независимость концепций, трактовок, интерпретаций от единой общепринятой традиции, поскольку в культуре постмодернизма отсутствует общий канон, норма. Именно эти основополагающие характеристики положены в основу постмодернистского произведения. На художественную практику постмодернизма свое влияние оказали ницшеанство, фрейдизм, экзистенциализм, структурализм. Поэтому культура постмодернизма столь плюралистична. Одной из ключевых её идей выступает деконструкция, которая «связана с вниманием к структурам (не являющимся просто идеями либо формами, синтезами, системами) и в то же время процедурой расслоения, разборки, разложения лингвистических, логоцентрических, фоноцентрических структур»[1], – пишет Маньковская. На практике деконструкция действует как интерес к периферийному, маргинальному, как помещение объекта (персонажа, историю, сюжет) в новый контекст и в результате этого придание ему новых смыслов. Такой метод мышления можно встретить и в современных балетных постановках, когда хореограф-постановщик берет на себя смелость внести коррективы в существующий классический сюжет и представить историю, например, с точки зрения другого, не центрального персонажа, или сделать центром сюжета конкретное переживание, придать истории иной оттенок. Так, например, в постановке балета «Анна Каренина» Джон Ноймайер решает уйти от времени и пространства, заданного в книге, помещая героев в минималистичные декорации и костюмы без привязки к эпохе, раскрывая некоторых персонажей книги значительно ярче, чем они представлены в тексте, выстраивая образы романа абсолютно по-новому. От знакового произведения русской литературы в постановке остается очень мало духа и эпохи, но продолжают жить пронзительные чувства героев, их конфликты, эмоции, внутренние метания, сомнения и противоречия. Рис.1[2] и Рис.2[3]

[1] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000 – С. 17

[2] Источник: https://www.lapersonne.com/post/anna-karenina-review/ (10.06.2021)

[3] Источник: https://www.lapersonne.com/post/anna-karenina-bolshoi-theatre-neumeier/ (18.06.2021)

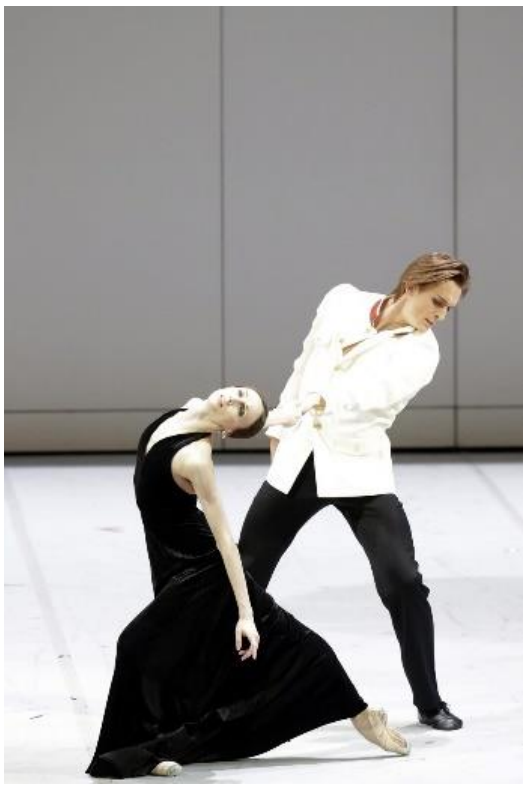


Рисунок 2 – Фрагмент балета «Анна Каренина» Джона Ноймайера

Рисунок 3 – Фрагмент балета «Анна Каренина» Джона Ноймайера

XX век для искусства в целом, и для танца в том числе, определенно становится временем отрицания прежней традиции создания произведений, временем эксперимента, манифеста, поиска новых способов постижения и художественного отражения действительности. К концу XIX - началу XX века классический балет в Европе приходит в

упадок, однако в России наступает период его расцвета, и именно благодаря знаменитым «Русским сезонам» Сергея Дягилева происходит второе открытие этого вида искусства, возобновление его популярности. Тогда на мировую арену выходят знаменитые русские танцовщицы Анна Павлова, Тамара Карсавина, танцоры Михаил Фокин, Вацлав Нижинский и Георгий Баначивадзе, переехавший впоследствии в Америку и основавший там собственную школу, которая положила начало американскому балету. После он стал известен как Джордж Баланчин. В самой же Европе на тот момент формируется танец модерн. Если обратиться к истории современного танца (под данным термином следует понимать любой профессиональный танец, отличный от балета, не академический, истоками которого принято считать танец модерн – первая четверть XX века, а затем танец постмодерн – с 60-х годов XX века), то первые экспериментальные, новаторские танцевальные постановки начинают появляться в самом начале XX века, когда реформаторами в хореографии становятся танцовщицы Асейдора Дункан и Лой Фуллер (Приложение А). Их идеи были созвучны социальному контексту эпохи и идеям эмансипации, потому как они проповедовали именно освобождение тела в танце: освобождение его от закрепощающих правил, канонов, корсетов и костюмов, театральности и неестественности. Они танцевали на сцене босиком, в длинных туниках на античный манер, и воссоздавали в своем танце стихию природных линий, что было созвучно стилю модерн в целом. Так сложился танец модерн, идеи которого позже стали основными для последующего развития современного танца.

Техника танца Дункан основана на гибкости, центр движения - солнечное сплетение. Танец становится хаотичным, движение развивается на подсознательном уровне, как импульс, согласно внутреннему ощущению. Так, танец освобождается от канонов, условностей, академизма, техники, которая противоречит естественности, нарушает законы тяготения, закрепощает тело. Танец начинает отражать эмоции и жизнь тела посредством индивидуального хореографического языка, в котором уже нет строгости линий классического балета. В частности, на сегодняшний день такое направление профессионального сценического танца, как contemporary, содержит в себе синтез идей танца модерн и постмодерн, а также элементы классической хореографии. Специфика данного направления состоит именно в том, что вместо техничного исполнения на первое место выходит внутреннее переживание, передаваемое посредством движения, и танец исходит из естественности и свободы тела. Описывая танец модерн, Сайли Бейнс пишет: «чтобы описать драматичность современной жизни, хореографы работали с силой гравитации, диссонансом, мощной горизонтальностью тела, и одним глазом смотрели в

будущее, а другим – на ритуальные танцы незападных культур».[1] Повышенное внимание к проблеме тела и телесности проявляется как раз в XX веке, и процессы, происходящие в области хореографии – явное тому подтверждение. Так, тело в танце становится не просто эстетическим феноменом. Если обратиться к общему контексту, XX век открывает совершенно новое понимание тела, рассматривая его и как объект философского анализа – появляются такие понятия как социальное, политическое, культурное тело. Современная массовая культура (мода, кино, телевидение, соц. сети) формирует множество зрительных образов идеального тела, пропагандируя внешнюю красоту, уход, спортивное телосложение. Тело выступает сегодня не только объектом искусства, но и рекламы, что опять же указывает на современный культурный, экономический контекст. Но если сузить взгляд до рассмотрения тела в танце в период со второй половины XX века, можно прийти к выводу, что тело получает свободу и раскрепощение, танец становится процессом познания, изучения физических возможностей, освоения новых плоскостей движения, исходит из свободы авторского хореографического языка.

Подтверждение изложенным выше рассуждениям можно найти в творчестве американских хореографов 60-х годов XX века. В США в то время зарождается танец постмодерн, и связан этот период с творчеством таких хореографов, как Ивон Райнер, Триша Браун, Стив Пэкстон, Мерс Каннингем, дававших выступления в Judson Memorial Church (Мемориальная церковь Джадсон) в Нью-Йорке. Это объединение отрицало всю классическую традицию танца и провозглашало новые принципы в хореографии – естественность против искусственных позиций, принцип случайности в основе процесса создания движений, понимание танца как исследования возможностей тела, как эксперимента. Яркой фигурой американского танца постмодерн стал хореограф Мерс Каннингем, который, в союзе с композитором-авангардистом Джоном Кейджем, создавал свои хореографические постановки. В 1975 году вышел выпуск журнала «The Drama Review», посвященный танцу постмодерн. В то время писали также о постмодернизме в архитектуре, который начал формироваться также в 1960-е. Это была общая тенденция в искусстве, и в области театра этот термин употребляли, как пишет Бейнс, «в отношении произведений, которые были копиями других произведений или комментариями к ним, подрывая ценности подлинности». Эта черта была присуща многим постмодернистским произведениям разных видов искусства, однако в области хореографии танец постмодерн проявил себя в отказе от сюжетности, раскрытии «основополагающих качеств танца как

[1] Бейнс Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018 – С. 12

художественной формы»[1], а также в мотиве игры, использовании исторических и культурных отсылок, обращении к проблемам повседневности, приоритете процесса над результатом, формировании новой модели взаимоотношения зрителя и художника, размытии границ как между художественными формами, так между искусством и жизнью[2].

Многое из того, что Каннингем начинал использовать впервые как эксперимент, сегодня существует и активно практикуется в современном балетном театре. Например, он первым стал использовать компьютерные технологии в своих постановках, а именно – дополнял происходящее на сцене элементами виртуальной реальности, совмещая на сцене реальных танцоров и проекцию изображения танцующих фигур, как в постановке «BIPED» 1999 года (Приложение Б). Сегодня этот метод часто встречается на практике. Например, классический балет «Коппелия» в мультимедийных декорациях – синтез архаичной классики и высоких технологий. В ходе такого процесса классическая постановка обретает дополнительный эффект зрелищности, и, по мысли постановщиков, это то, что способно сделать классический балет ближе к современному зрителю, в том числе для юной аудитории.

Далее, в 1970-1980-е годы, танец постмодерн развивался в творчестве хореографов П. Бауш, Л. Ньюсона, Д. Гуда, Б. Т. Джонса. В основе танца Пины Бауш – воспроизведение естественных, почти «бытовых» движений человека, «дерзко противопоставленных классическим представлениям о балете как романтическом воплощении красоты тела»[3]. По выражению Маньковской, то, что создает П. Бауш - «постмодернистский антибалет»[4]. Хореографы задаются вопросом: на каком основании что-то считают танцем, а что-то - нет, и предлагают идею разрушения всевозможных традиционных представлений о природе танца, говоря о том, что танец отныне может существовать в любых формах. Идея использования в качестве танца движений из повседневной практики (даже обычная ходьба) перекликается с идеей о ready-made М. Дюшана, когда предмет изымается из повседневного утилитарного использования и помещается в пространство искусства как произведение. Конечно, современный танец (танец модерн и постмодерн) оказали сильное влияние на дальнейшее развитие хореографии, и главное влияние идей состояло в тяготении к раскрепощению, свободе движения, приоритету эмоциональной глубины, философского анализа над нарративом, процесса над результатом. Главной целью для хореографа становится донести до зрителя впечатление, заставить его прочувствовать

[1] Там же, С. 14
[2] Там же, С. 15
[3] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. - СПБ.: Алетейя, 2000 – С. 67
[4] Там же, С. 68

эмоции, увидеть в происходящем на сцене отражение собственных переживаний, потому что свобода в хореографии закономерно открывает и свободу в интерпретации. Так, современный балет многое почерпнул из идей танца постмодерн, что в дальнейшем будет проиллюстрировано примерами.

В конце 1990-х и начале 2000-х популярность получают хореографы Морис Бежар, Джон Ноймайер, Матс Эк, Иржи Килиан, Начо Дуато, которые и сегодня признаны выдающимися мастерами, своим творчеством кардинально изменившими представление об искусстве танца.

Чтобы ярче представить ситуацию, сложившуюся в балете ко второй половине XX века, в качестве примера можно рассмотреть творчество американского хореографа Джона Ноймайера. Творчество Джона Ноймайера – тот редкий случай, когда хореографу современности удается ставить балетные спектакли крупной формы (продолжительные по времени, со сложной структурой), даже если конкретного сюжета не предусмотрено. Современное поколение балетмейстеров больше сосредоточено на постановке бессюжетных одноактных спектаклей, к тому же и особенности восприятия современного зрителя стали иными: люди живут в атмосфере очень короткого зрительного восприятия, которое называют клиповым мышлением, когда людям трудно концентрироваться длительное время на одном материале, а большому балету, чтобы рассказать историю, нужен не один акт. В творческом наследии Джона Ноймайера насчитываются десятки спектаклей по сюжетам литературных произведений мировой классики, в том числе и русской литературы. Это спектакли «Анна Каренина», «Татьяна», «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло». Однако, даже если в основу хореографической постановки положен сюжет, воспроизводиться он будет очень отдаленно, и нет нужды стремиться узнать в нем тех героев, которых создал когда-то писатель. Балет по литературному сюжету – не иллюстрация литературного текста, а скорее авторская интерпретация этого текста, впечатление, которое хореограф-постановщик получил от знакомства с произведением. Балет не имеет ничего общего со словом, поэтому его понимание не претендует на адекватность оригиналу, а наоборот дает свежий взгляд. Как в одном из интервью говорил сам постановщик, зритель должен поверить в искренность чувств, он должен видеть на сцене не танцоров, а в первую очередь людей, и в этом главная задача.

Свои особенности есть и у балетов на симфоническую музыку. Это совершенно особенная ситуация, когда хореография рождается не из заданного мифологией или литературой сюжета, а из музыки. Причем, сама музыка начинает рождать движение, а

следовательно, и отношения между танцорами – их гармонию или конфликт. Каждое музыкальное произведение имеет свой эмоциональный подтекст. Музыка может выражать самые разные эмоции: она может пробуждать чувство религиозности, отражать меланхоличное настроение (ноктюрны Шопена, которые использовались в балете Джерома Робинса «В ночи»), и это тоже определяет характер хореографии. В данном случае танец можно понимать как эмоции, обретшие форму. В случае с симфоническими балетами, конкретный сценарий не всегда обязателен. Безусловно, некий протосюжет может присутствовать и легко считываться зрителем, например, абстрактный образ Мужчины и Женщины, образ красоты, судьбы, одиночества, смерти, любви и так далее. То есть, некие абстрактные сущности вместо конкретных персонажей, наделенных именами, характером.

Рассмотрим в качестве примера балетный спектакль Джона Ноймайера «Третья симфония Густава Малера». Ее можно описать как симфонию, изложенную языком танца, или как рассказ о человеческих переживаниях через танец. А чаще всего – собственные переживания хореографа от прослушивания симфонической музыки. В творческом наследии Ноймайера существует 15 балетов на музыку Малера, и Ноймайер был не единственным, кого сложная, но очень эмоциональная партитура Малера привлекала как музыкальное сопровождение для постановок. Балет был поставлен в память о хореографе Джоне Кранко, и па-де-труа на четвертую часть симфонии, поставленное самым первым, должно было отражать боль утраты. Остальные части тоже наделены символическим значением: так, первая, в духе марша, символизирует маскулинное начало, мужскую энергию, мужской мир, а также силу природы, вторая – абстрактную идею красоты природы, а затем образ взаимодействия людей. В этом балете отражены многие принципы неклассической постановки. В отличие от классического балета, она не имеет конкретного сюжета и классической структуры (завязки, кульминации, развязки) и действующих лиц с ярко выраженными образами. Единственный персонаж – герой-протагонист – появляется на в танцевальных сценах на протяжении всех частей балета и всё, что происходит вокруг него олицетворяет жизненный путь. Однако, образ героя весьма обобщенный. Новизна состоит и в отказе от центричности, когда композиция строится хаотично, без обозначения центра (в виде, например, солистов, находящихся в центре, и кордебалета), не задает зрителю иерархию ни композиционную, ни смысловую. Изменен также и костюм – на балеринах пуанты, но нет пышных пачек, на них трико и короткие туники, на танцорах-мужчинах также трико и обнаженный торс. Такой минималистичный костюм способствует раскрытию красоты движения и эстетики тела.

Танец строится на принципе «обнажения физических усилий»[1], когда тело не просто раскрывает эмоциональное переживание, но превращается в центр повествования, оно будто рассказывает историю о себе самом, о слиянии с музыкой, и танцоры сливаются в единое динамичное движение, где ни один не воспринимается по отдельности. Характерные приемы, пришедшие в балетную хореографию сегодня – это позы из естественной жизни, внетанцевальные жесты, падения, ходьба. Классический балет не допускает подобных проявлений естественности, так как он представляет собой строгую каноничную систему, закрепощающую тело в рамки. Как и вся культура постмодернизма, современная хореография «мозаична». Можно убедиться на примерах работ М. Бежара или Н. Дуато, что она сочетает в себе элементы ритуального танца, акробатические элементы, а также классическую технику. Однако, один из ключевых моментов, особенно при постановке симфонических балетов, состоит в задаче раскрытия внутренней «музыки» тела, его собственного ритма. Можно говорить о том, что «постмодернистская концепция красоты танца вбирает в себя неевропейские, неклассические принципы танцевальной эстетики»[2], что и объясняется стилевым многообразием хореографического языка. В ней присутствуют отсылки к разным стилям и направлениям танца, а также и к разным культурам.

Главное для хореографа с точки зрения Ноймайера – чтобы зритель то-то почувствовал, пусть даже он не сможет выразить словами, что именно. Танец при этом должен отражать музыку, поэтому, когда он создает хореографию, то музыка сама рождает движение. «Эстетическая специфика постмодернизма в различных видах и жанрах искусства связана прежде всего с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувствительностью и техникой». [3]

В направлениях современного балета можно выделить неоклассику, к которой относят Д. Баланчина, С. Лифаря, И. Килиана, и симфонистское направление, в котором работают Д. Ноймайер, Р. Пети — признанные лидеры современной хореографии. В период второй половины XX века в творчестве этих хореографов окончательно утверждается эстетический поворот в балетной технике. В своих постановках хореографы сочетают элементы свободного танца, танца модерн, классической хореографии, акробатики, мюзик-холла, народного танца. Всё это образует цитатный синтез самых разных видов лексики,

[1] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПБ.: Алетейя, 2000 – С. 178
[2] Там же, С. 179
[3] Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма - СПБ.: Алетейя, 2000 – С. 158

что в итоге складывается в неповторимый авторский хореографический язык. В качестве музыкального сопровождения выбирается симфоническая музыка (например, во второй половине XX века широкое распространения среди хореографов получила музыка австрийского композитора Густава Малера или И.С. Баха) в сочетании с «сольным и хоровым пением, речитативом, «уличными» звуками»[1], и это смешение сред, стихий, игры и жизни, символизирует хаотичность, дисгармонию, иногда меланхоличное, а иногда напряженное, болезненное ощущение мира. Кроме симфонических балетов, поставленных на сложную музыку, которая сама диктует движение, появляются и балеты, в основе которых лежат классические литературные произведения, где отражаются судьбы и переживания широко известных литературных героев, нередко помещенных в современный контекст.

Рассуждая об особенностях хореографии постмодернистского периода, важно отметить доминирующую среди хореографов сосредоточенность на философской природе танца, на понимании танца как способа раскрыть глубинные переживания, подчас экзистенциальную проблематику, психологизм, метафоризм и символичность (например, балет Ролана Пети «Юноша и смерть» на музыку И.С. Баха, поставленный в 1946 году в послевоенном Париже). Передаче проблематики способствует включение в балетное действие элементов театральной игры, пантомимы. Хореография становится свободной, открытой, она не подчиняется единому канону, а определяется индивидуальным авторским подходом. Более того, хореография становится не индивидуальным, а совместным творчеством балетмейстера и танцовщика, который раскрывает через движение потенциал своих физических возможностей и наполняет предложенное движение своей энергетикой. Таким образом, танец стремится к раскрытию характера, индивидуальности исполнителя, что в данном случае сближает балет и драматургию.

Так, можно выделить некоторые характерные черты, присущие современным балетным постановкам. Совершенно по-иному в современных балетах показан концепт времени. Если классический балет представляет собой замкнутую сюжетную структуру с четко обозначенной завязкой, кульминацией, развязкой, и действие разворачивается в рамках конкретного периода, то с современными балетными постановками всё иначе. Время и пространство там лишаются театральности, мы будто наблюдаем фрагмент танца, который будто существует бесконечно, не ограничиваясь рамками театрального представления.

[1] Там же

Следующая характерная особенность, которую можно заметить – универсальность образа, движений для танцоров мужчин и женщин. Как в хореографии, так и в костюме, отсутствует принципиальное гендерное разделение. Если в классическом балете четко разделяются мужские и женские партии по характеру и технике, то, например, в работах Джона Ноймайера, танцоры могут исполнять одинаковые движения и сливаться в единое «тело», где каждый танцор неотделим от другого, и только так просматривается хореографический замысел постановщика. Следующая тенденция – тяготение к минимализму, упрощение сценического пространства и сюжетной структуры, отказ от излишней театральности, стилизация (соблюдение единого стиля/цветовой гаммы в костюме). Изменяется также и подход к передаче сюжета. Героями выступают не конкретные персонажи (мифологические или вымышленные герои и т.д.), так как либретто как таковое может и вовсе отсутствовать, а ими могут быть абстрактные понятия, состояния души человека (любовь, одиночество, судьба, либо обобщенный образ женщины или мужчины).

Итак, подводя итог анализу, можно сделать следующие выводы. В XX веке искусство балета вступает в новый период развития, когда классический канон подвергается пересмотру, когда автор-постановщик получает свободу хореографического языка, а зритель – свободу интерпретации. Наступает уход от рационального построения сюжета с ярко выраженными героями, и четкой структурой, и на первый план выходят абстрактные сущности. В технической части танец также видоизменяется, сочетая в себе элементы самых разных направлений – танца модерн (свободный танец), джаз, элементы народного танца, а также классический балет. Так, танец представляют собой соединение строгих классических линий и современной плавности и текучести (Рис.2)[1]. Каждое предыдущее движение тела продолжается в следующем, внезапные смещения оси тела создают контраст и динамику. Ритм, как и движения, неоднороден – то резкий и четкий, то плавный и медитативный, завораживающий изяществом линий. Недавняя постановка для молодой труппы Цюрихского оперного театра «Impulse» – яркий тому пример. Во всем хореографическом языке данной постановки прослеживается завораживающее изящество линий. Это есть торжество эстетики тела в движении. При этом конкретный сюжет в ней едва уловим, зритель волен увидеть в нем то, что ближе всего ему самому. Линия движения продолжается линиями рук, стоп, и их протяженность дополняет общий вид движений, делая их более выразительными. В хореографии постановки «Impulse», как во всех симфонических балетах, видна прямая связь между музыкой и движением. Движение тела

[1] Источник: https://www.opernhaus.ch/digital/corona-spielplan/impulse/ (10.06.2021)

будто становится физическим воплощением музыки. Здесь, как было указано выше, танцевальная лексика строится с опорой на индивидуальные достоинства танцора, что делает хореографию средством выражения специфической, уникальной природы тела танцовщика. Ведь тело здесь становится не просто эстетическим феноменом, но способом передачи эмоций, впечатления.

Рисунок 4 – Фрагмент балета «Impulse» (Импульс), хореографы Craig Davidson, Bryan Arias, Juliano Nunes, Цюрихский оперный театр

2.2 Опыт интерпретации классического наследия в практике современного балета

В предыдущем параграфе был сделан акцент на визуальных, технических, эстетических особенностях современных балетных постановок, и на подходе хореографа-постановщика к созданию произведений. В данной части работы предстоит обратиться к процессу интерпретации классической традиции в балете и проанализировать то, как живут и обретают новые смыслы произведения прошлых эпох, не утрачивая своей актуальности как для современного хореографа, так и для зрителя.

Любая традиция живет интерпретацией. Балет при всей его каноничности и сильной академической традиции, есть искусство, существующее в настоящем времени. Танец живёт, происходит только в настоящий момент, и пережить, увидеть его заново невозможно. Танец, как и образ человека, эмоциональный посыл, идея, всегда созвучны эпохе. Многие хореографы занимаются воссозданием классических балетов, стремясь сохранить исторический облик произведения, но повторить нечто созданное десятки и сотни лет назад невозможно – это будет уже совсем другой балет. Он усложняется технически, открывает всё новые возможности для раскрытия физического потенциала, эволюционирует балетный костюм, и хореографический язык неизбежно трансформируется в зависимости не только от времени, но и от хореографа и его взгляда. Классический балет, ввиду своей сложной синтетической природы, в условиях современной культуры плохо поддается разложению и использованию в качестве объекта цитирования. Гораздо проще эти процессы происходят в области литературы, кино или живописи, хотя эти виды искусства не менее сложны по своей структуре. Однако, каким бы архаичным и академичным искусством ни казался сегодняшнему зрителю балет, и он неизбежно изменяется, выстраиваясь в контекст времени и реалии современной культуры.

В культуре постмодернизма проблема интерпретации – одна из ключевых. Взгляд на прошлое с целью представить определенные идеи по-новому очень вдохновляет современных авторов, художников. Современная культура интертекстуальна – она находится в тесном взаимодействии с наследием прошлых эпох, обращается к нему, пытаясь по-новому взглянуть на давно известное, открыть новый взгляд, предложить собственный вариант прочтения. Цитатность – еще одна яркая черта постмодернистской культуры, которая проявляется также в обращении к явлениям культуры и искусства прошлого, помещая их в контекст другого произведения. Эта отличительная особенность постмодернистсткой культуры проявляет себя во множестве сфер – живописи, кино,

литературе (примером может послужить постмодернистская литература, например, роман Дж. Джойса «Улисс», или кино К. Тарантино). Цитирование классических (нередко культовых) произведений, с одной стороны, дань уважения автору, создавшему нечто непревзойденное и самоценное, с другой – способ провести аллюзию на конкретный сюжет или персонажа, закладывая в этом конкретный смысл и цель. Отчасти такой игровой процесс смешения разных объектов цитирования нарушает смысловую целостность каждого взятого элемента, поскольку он изымается из своего первоначального контекста, однако так он обретает совсем иной, новый смысл.

В широком значении интерпретация — «фундаментальная операция мышления, придание смысла любым проявлениям духовной деятельности человека, объективированным в знаковой или чувственно-наглядной форме. Интерпретация — основа любого процесса коммуникации, в ходе которого приходится истолковывать намерения и действия людей, их слова и жесты, произведения художественной литературы, музыки, искусства, знаковые системы»[1]. Системы знаков могут быть самыми различными: это могут быть как язык естественных наук, так и язык искусства, в том числе и танца. Проблема интерпретации рассматривается в таком направлении философской мысли, как герменевтика. Согласно Гадамеру, проявление смысла текста не может завершится – этот процесс бесконечен во времени и культуре. Более того, увеличение временной дистанции между самим текстом и интерпретатором вовсе не препятствует новому осмыслению, а наоборот способствует открытию всё новых толкований и смыслов[2]. Для текста культуры процесс интерпретации выполняет ряд важных функций, в числе которых, конечно же, трансформация идей, их развитие, а также актуализация текстов культуры прошлого. Так, произведение прошлого включается в контекст современности, открывая новые смыслы, созвучные эпохе. Можно сказать, что итогом интерпретации становится формирование субъективной системы знаков. Однако, когда речь идёт о театре, данный термин представляет собой более широкое многосоставное понятие. «В качестве варианта истолкования текста или постановки читателем или зрителем интерпретация имеет целью определение смысла и значения. В равной мере подразумевает процесс воспроизводства произведения авторами спектакля и его восприятие публикой»[3]. Таким образом, интерпретация – это двусторонний процесс, происходящий как со стороны автора, так и со стороны читателя/зрителя.

---

[1] ИНТЕРПРЕТАЦИЯ // Большая российская энциклопедия, 2016. Электронный ресурс: https://bigenc.ru/philosophy/text/2014903 (дата обращения: 16.06.2021)

[2] См. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988–704 с

[3] Павис П. Словарь театра. Москва: ГИТИС, 2003 – С.159

В основе балетной постановки лежит не просто хореография, но и сценарий, музыка, находящиеся в единстве. Однако, само либретто никак не отражено в партитуре, которая является неизменным элементом, и в отличие от хореографии и драматургии существенной трансформации поддаваться не может. Поэтому хореография, видоизменяясь, сохраняет тем не менее «верность музыкальной концепции, «духу» партитуры»[1]. Партитура и сценарий остаются в целом неизменными, однако, работая с этим материалом, хореограф может подходить к его интерпретации в разных аспектах. В работе с музыкальным материалом могут быть перестановки в последовательности номеров, компиляция с другими музыкальными сочинениями. В работе с либретто возможны более кардинальные изменения: от смены места действия, эпохи, до изменения состава персонажей и идеи сюжета. Основа сценария может остаться неизменной, но при этом смещаться акцент на роли конкретных персонажей (второстепенный персонаж может быть раскрыт более ярко или с другой стороны, или же главный драматургический акцент может быть смещен на другого персонажа). Кроме того, сценарий и характеристика персонажей могут остаться без изменений, но хореография будет обновлена. Подход к работе с материалом и его интерпретации определяется культурными, иногда социо-политическими условиями, и во многом зависят от предпочтений, опыта и целей самого хореографа-постановщика. Для одних хореографов главной целью является внесение неочевидных изменений, при этом максимально сохраняя связь с классической версией, а для других авторов этот процесс предстает более творческим и свободным, когда работа с балетной постановкой рассматривается в духе постмодернистского подхода как текст, который может быть видоизменен самыми разными способами. Второй подход более кардинален и требует подготовленности зрителя, так как смысловые акценты и прежний облик постановки могут измениться до неузнаваемости (постановка «Анна Каренина» Дж. Ноймайера). Однако, главная задача – сохранить на уровне хореографического языка единство танца и музыкальной партитурой, сохранить дух, который танцу задает музыка. Нередко экспериментаторство в этой области приводит к размытию границ жанра, создавая вместо привычной драматической балетной постановки хореографию экспериментально-пластических форм, что требует соответствующего разграничения. Рассмотрим этот процесс более подробно на примерах.

Известный испанский хореограф Начо Дуато, много лет работавший в Михайловском театре, создал на российской театральной сцене множество постановок,

[1] Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости. Обсерватория культуры 2017. Т. 14, № 1. С. 48

впустив свежий поток современной хореографии, находящейся на стыке классической техники и танца модерн. Он всемирно признан как выдающийся мастер бессюжетных балетов, широко известны его работы «Многогранность. Формы тишины и пустоты», «Дуэнде», «В лесу». Все они поставлены на шедевры композиторов-классиков и выполнены в ярко выраженной манере Дуато, с плавностью и текучестью линий, динамично сменяющейся угловатой и геометричной техникой, что в целом производит впечатление фантазии и являет собой пластическое воплощение музыки, торжество эстетики тела. Такой подход позволяет рождать знаменитые дуатовские «волны» из человеческих фигур, «вздымающиеся и опадающие» на всем сценическом пространстве.[1]

Отличительная черта хореографии – «формирование полифонической «пластической ткани» на основе переплетения и комплементарного (взаимодополняющего) взаимодействия нескольких хореографических линий, ощущение ансамбля танцовщиков как эластичного организма».[2] Кроме того, в творчестве хореографа большую долю занимают постановки балетов на классические сюжеты. Русский зритель в этом отношении достаточно консервативен, поэтому не всем реформаторский подход приходится по душе, однако сами танцоры, работающие с Дуато, воспринимают его идеи с большим интересом, так как убеждены, что бесконечное воспроизведение традиции, пусть и признанной эталоном, в конечном счете сведет искусство балета к мертвой точке. Занимаясь постановками на классические сюжеты («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта»), хореограф исходит из того, что частичное сохранение элементов классических постановок необходимо. Так, при создании своей версии балета «Спящая красавица» (Приложение Г), хореограф стремился создать что-то уникальное, не повторяя полностью хореографию Мариуса Петипа, но сохранив при этом дух классической постановки, поскольку без техники не обойтись. Версия Петипа, как утверждает сам хореограф, слишком длинная. «100 лет назад люди могли позволить себе часами сидеть в театре, смотреть долгие пантомимы, бесконечные повторы одних и тех же движений, но время и темп жизни изменились, и я убрал всё, что не относится к сюжету. Я гораздо более прямолинеен»[3], — рассуждает хореограф в одном из интервью. «Я старался избавиться от всех театральных движений, движений, к которым все давно привыкли, от пантомимы»[4]. Так, канва сюжета остается неизменной, как и все действующие лица. Однако, изменения

[1] Марков Л.В. Хореографический язык Начо Дуато как отражение ведущих инновационных тенденций современного балета. С. 125

[2] Там же

[3] Абсолютный слух. Интервью Начо Дуато [Электронный ресурс] https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog (дата обращения: 11.06.2021)

[4] Там же

заметны в упрощении: как на уровне декораций и костюмов – они выполнены в стиле модерн, более минималистичны, и возможно, менее сказочные, так и на уровне самой структуры спектакля – он полностью лишен пантомимы, дивертисментов, а также отличен в последовательности мизансцен. Хореографический язык Петипа разбавлен индивидуальной техникой Дуато с элементами танца модерн, что подчеркивает авторство в данной постановке. Успех или неудачу подобных неклассических версий предугадать сложно, во многом это определяется готовностью зрителя воспринимать новаторский подход. Зрителю трудно избегать сравнения с классическими версиями, ведь не стоит забывать, что в русском балете школа классического танца, заложенная Академией им. Вагановой и Большим театром достаточно сильна и канонична. Но, как упоминалось выше, обновление и свежий взгляд необходимы как для самой постановки, так и для танцоров с профессиональной точки зрения. В интерпретации Дуато «Спящая красавица» будто переносится ближе к современной эпохе, и разворачивается не в волшебном сказочном пространстве, а во вполне реалистичных декорациях и костюмах эпохи модерна (конца XIX – нач. XX века).

Особенность классического сюжета – в его способности оставаться актуальным спустя столетия после его появления. Такие истории, почти архетипичные, продолжают жить в культуре и воспроизводиться в литературе, кино и театре. Один из таких сюжетов – история любви Ромео и Джульетты. Он получил отражение и в балете. Впервые балет «Ромео и Джульетта» был поставлен в 1938 году Национальным театром в Брно (Чешская республика), а затем в СССР в 1940 году в Ленинградском театре оперы и балета С.М. Кирова**.** Версия Леонида Лавровского на музыку Прокофьева очень близка к шекспировскому тексту в аспекте отражения эпохи. Так, в балете много элементов народных средневековых танцев, а также пантомимы. После 50-х годов, когда российская труппа путешествовала по Европе, многие хореографы стали создавать свои версии «Ромео и Джульетты». В 1971 состоялась постановка Джона Ноймайера, в которой хореограф стал постепенно отходить от классической традиции. На сюжетном уровне его редакция осталась близка версии Лавровского, однако на уровне хореографии были внесены изменения. То, что в основном происходит в обновленных редакциях – это освобождение от пантомимы, создание более естественной хореографии, избавление от излишней театрализации, создание более органичных жестов и поз, придание особой характеристики конкретным партиям (например, более формализованный язык хореографии для Монтекки и Капулетти, и более свободный и пропитанный духом юности и свободы танец Ромео и Джульетты).

Интересна версия другого не менее влиятельного хореографа в современном балетном театре Анжелена Прельжокажа. В его редакции партитура Прокофьева была сокращена, а акцент с истории любви и вражды двух семей был смещен к идее свободы личности в тоталитарном государстве. Параллельно хореограф вдохновлялся романом Дж. Оруэлла «84-й год». В одном из интервью он говорил: «мне казалось, что контраст между тоталитаризмом, который всей своей мощью давит на человека, и хрупкостью любви двух существ может составить силу спектакля»[1]. Так, одна сюжетная линия может вступать в диалог с другими произведениями, рождая при этом новый смысловой оттенок.

Интересным примером является постановка «Radio & Juliet» («Радио и Джульетта») Эдварда Клюга, успешные показы которой прошли во многих странах Европы, в том числе и в России (Рис. 3)[2]. Балет поставлен на музыку британской рок-группы Radiohead. Постановка сохранила от шекспировской трагедии образы главных героев, сюжет трагичной любви, однако сам конфликт и шекспировский мир представлены иначе.

Рисунок 5 – Фрагмент балета «Radio & Juliet»

Это погружение в конфликт и внутренний мир героев, переданное современной лексикой. Постановка лишена сентиментальности, пронизана настроением одиночества. Пронзителен по своей необычной, специфической, слегка холодной энергетике дуэт Ромео и Джульетты. Танцевальная лексика варьируется от механических, роботоподобных движений до плавных и текучих линий. Зритель с легкостью различит узнаваемые мотивы шекспировской драмы в дуэтах и сценах конфликта Монтекки и Капулетти, сценах бала-маскарада и дуэтах. Однако, особенность постановки с точки зрения сюжета состоит в том, что история сосредоточена скорее на персонаже Джульетты. Хореограф-постановщик предлагает альтернативный вариант развития событий – если бы в финале трагедии

[1] Газета «Коммерсантъ» №60 от 10.04.1999, стр. 7

[2] Источник https://musicseasons.org/edvard-klyug-balet-radio-and-juliet/ (дата обращения: 14.06.2021)

Джульетта осталась жива. Таким образом, всё, что мы видим на протяжении постановки – ее воспоминания. Линия вражды между двумя кланами в этой версии уходит на второй план, погружая зрителя в переживания и чувства главной героини. Персонажи перенесены в современность, от декораций будто веет холодом мегаполисов, и массовые сцены с танцорами пиджаках усиливают это впечатление. Отголосок средневековой эпохи – лишь корсет, который носит Джульетта. Общая атмосфера, сложенная из музыки, цветовой гаммы и света создает меланхоличную, почти мрачную атмосферу отчужденности, одиночества. Важно упомянуть, что образы и конфликты шекспировских трагедий получили широкое распространение в современной культуре, встречаясь как в литературе, театре, но также и в кинематографе, комиксах, сериалах и компьютерных играх. Навсегда актуальная тема сильной юношеской любви – центральная в этой трагедии, настолько многогранная и потому столь интересна как для кинорежиссеров, так и для хореографов. Тема любви одна из самых сложных в искусстве, в философии, многие авторы, мыслители занимаются ее осмыслением, и на сегодняшний день проблема по-прежнему не исчерпана. Подобные сюжеты являются своего рода культурными константами, чем-то повторяющимся, вновь и вновь находящим отклик в сердцах зрителей. В одной из статей, посвященных творческому наследию Шекспира в современной культуре был обнаружен термин «неошекспиризация», который означает «художественно-эстетический принцип/процесс современной мировой культуры, подразумевающий включение в какой-либо парадоксально избираемый контекст и использование образов, мотивов, сюжетов, цитат, реминисценций и т. п. из творческого наследия У. Шекспира, а также образа самого драматурга при создании оригинальных художественных произведений»[1]. Особенность современной культуры заключается в синтезе нового концептуального искусства и наследия прошлого. В ходе этого процесса некое произведение размывает свои границы, часто утрачивая свое первоначальное значение и дополняется новыми контекстами из самых разных эпох и культур. Хотя история может быть помещена в разный исторический контекст, главная ее проблематика остается неизменной.

На основе анализа вышеизложенных примеров можно сделать несколько выводов. Во-первых, процесс интерпретации и авторского перепрочтения стал яркой чертой современной постмодернистской культуры. Создание редакций балетных постановок на основе классических версий происходит в нескольких аспектах: работа с партитурой, работа с либретто или трансформация хореографии. Рассматривая конкретную редакцию, всегда важно учитывая историко-культурный контекст той эпохи, в которую постановка

[1] Гайдин Б.Н. Неошекспиризация // Энциклопедия гуманитарных наук. 2014 - №4, С. 345

была создана. Партитура в балетном произведении – наиболее постоянный элемент, редко подвергающийся изменениям, но если это происходит, то изменяется порядок ее частей, она сокращается либо компилируется с другими произведениями, либо вовсе не используется, если постановщик не ставит цель сохранить связь с первоисточником. Работа с либретто наиболее сложна и вариативна, и состоит в смене смысловых акцентов, раскрытии героев с новых сторон или приданием новой смысловой окраски классическому конфликту. Хореография представляет собой простор для экспериментов с техникой, и определяется субъективным восприятием постановщика и мастерством танцора. Сюжет, помещенный в контекст современного театра, сохранит свой основной конфликт, однако герои примут дух времени, их партии будут лишены пантомимы и станут более естественны.

Проанализировав примеры постановок, можно заметить непреходящую актуальность классических сюжетов, которые по-прежнему вдохновляют современных хореографов. Поиск нового взгляда, смена контекста, деконструкция как интерес ко второстепенным, неглавным в оригинале элементам (сюжетные линии, персонажи), взаимодействие произведений в ситуации диалога и производство новых смыслов выступают значимыми характеристиками постмодернистской культуры, что отчетливо заметно на примере балета. Современное искусство балета черпает энергию, идеи, вдохновение в традиции. Прошлое и настоящее пребывают в единстве, в диалоге, дополняя друг друга смыслами, открывая с новых сторон. В ситуации современности очень многие стороны взаимодействия людей и внутреннего мира человека нуждаются в осмыслении, и танец – одно из тех видов искусства, которое своим пластическим языком способно выражать порой невербализуемые состояния, и в этом его великая ценность. Автор современности – фигура, которая осуществляет эту рефлексию. Современному зрителю необходимо видеть в произведении отражение актуальных «Право на собственное творческое решение современному художнику дает та высокая степень рефлексии, которую мы все несем в себе», – пишет Гадамер.[1]

[1] Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство. – 1991. С. 275

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мир балетного искусства – динамичная, изменяющаяся система. Как и любой другой вид искусства, балет отражает свою эпоху: ее мировоззренческие, эстетические, идеологическое установки. Классическая традиция в искусстве балета занимает более значимое положение, по сравнению с другими видами искусства (литературой, кинематографом, живописью и скульптурой), однако несмотря на его академичность и каноничность, в нем существует и развивается совершенно новое направление, представленное творчеством современных хореографов. Их хореографический язык представляют собой соединение строгих классических линий и современной плавности и текучести, делая хореографию созвучной динамичному современному миру. Классическая традиция в балете (постановки, сюжеты), в свою очередь, продолжает жить в интерпретациях современных хореографов, которые придают историям новые смысловые оттенки.

Мир изменчив, изменяются и ценности, и мироощущение человека. Классические произведения, созданные 100, 200 лет назад, кристаллизуют в себе дух своей эпохи, но для нас они отражают мироощущение, которое сегодня не актуально. Любая работа гениев Ренессанса (Микеланджело, Данте или Боттичелли) будут отражать совокупность взглядов человека своей эпохи, равно как и придворный балет Франции, или романтический балет будут отражать представление о мире в свою эпоху и транслировать ее идеалы. Однако, великое искусство значит нечто большее, чем отражение мира в конкретный период – оно имеет отношение к истинным ценностям, непреходящим вопросам, которые отражены в произведениях и пробуждают истинные переживания, веру, пробуждают в человеке что-то, что находится за пределами культурных различий или исторического времени.

Классический балет в современной культуре существует как весьма архаичный элемент, сумевший, ввиду своей сложной синтетической природы, сохранить свой облик, однако, как и любой вид искусства – это открытая система, динамичная, которой нужны индивидуальности в лице выдающихся хореографов, способных дать свежий глоток и способствовать совершенствованию искусства. Балету нужна и искренность, а добиться ее можно только настоящими переживаниями, настоящими героями. Этой необходимостью обусловлена трансформация хореографической лексики, разрушающая частично классический канон и привносящая естественность и свободу в движение, как это можно наблюдать в творчестве выдающихся балетмейстеров нашего времени: Начо Дуато, Джона Ноймайера, Иржи Килиана, Мориса Бежара. Эти хореографы, создавая принципиально

новые постановки без опоры на классический сюжет, соединяют в хореографии классическую лексику и элементы свободного танца, народные и ритуальные, иногда природные мотивы, внетанцевальные жесты и позы, делая танец живым и эмоциональным. Многие хореографы также работают и с классическим наследием.

Классические сюжеты всегда волнуют воображение постановщиков, поскольку дают широкий простор для интерпретации и цитирования. Современная культура интертекстуальна – она находится в тесном взаимодействии с наследием прошлых эпох, обращается к нему, пытаясь по-новому взглянуть на давно известное, открыть новый взгляд, предложить собственный вариант прочтения. Эта отличительная особенность постмодернистской культуры проявляет себя во множестве сфер – живописи, кино, литературе, дизайне. Отчасти такой игровой процесс смешения разных объектов цитирования нарушает смысловую целостность каждого взятого элемента, поскольку он изымается из своего первоначального контекста и обретает совсем иной, новый смысл. Но в этом и состоит суть современного творческого процесса хореографа.

Итак, в работы была достигнута поставленная цель, а именно: выявлены особенности развития и трансформации классического балета в современной культуре.

Для достижения поставленной цели были выполнены следующие задачи:

1) Проанализированы особенности классического искусства и классической эстетики
2) Охарактеризовано понятие «классика» в искусстве балета
3) Проанализирована трансформация классического балета в современной культуре

Можно сделать следующие **выводы**:

1) Развитие балета (его техническое усложнение, эволюция костюма, постепенное складывание национальных школ классического танца) неразрывно связано и с его трансформацией. Балет – это искусство, отражающее свое время, поэтому со сменой исторических эпох его язык неизбежно изменяется, так как изменяется и мировоззренческие, эстетические, идеологические установки, транслируемые через данный вид искусства.
2) Основные тенденция в современном балете (к этому понятию следует относить творчество хореографов, относящееся к периоду последних 60-ти лет) состоят в следующем: отказ от сюжетности, свобода и естественность движения, особое внимание к физическому усилию тела и телесной эстетике, раскрытие танца как художественной формы, а также мотив игры, использование

исторических и культурных отсылок в постановках, обращение к проблемам повседневности, приоритет процесса над результатом, формирование новой модели взаимоотношения зрителя и художника/автора, размытие границ между стилями (внедрение разных стилей танца в единый хореографический язык). Таким образом, балет как вид искусства, обладающий сильной академической традицией, сегодня развивается в соответствии с общими тенденциями постмодернистской культуры.

3) Классические сюжеты, темы, вечные конфликты (любовь, смерть, предательство, мир мужчин и женщин) продолжают вызывать интерес как у современных хореографов, так и у зрителей. Свежий взгляд на классические сюжеты необходим как самой постановке, так и артистам в качестве возможности профессионального совершенствования. Выделены следующие направления, по которым осуществляется трансформация классического балетного произведения: работа с партитурой (изменение порядка частей, сокращение партитуры, компиляция с другими произведениями), работа с либретто (смена места действия, эпохи, изменение состава персонажей, главной идеи сюжета, смещение драматургического акцента на роли иных персонажей), а также работа с хореографией (избавление от свойственной классическим драматическим балетам пантомимы, тяготение к естественным эмоциям, боле глубокое раскрытие персонажей посредством совершенствования танцевальной лексики, следование оригиналу, либо полное обновление хореографии, ее стилизация)

4) Классическая традиция в искусстве балета не теряет своей актуальности, во-первых, в силу того, что любая хореографическая лексика строится на позициях классического танца, затем видоизмененных, но необходимых для танцора как профессионала, а во-вторых, потому, что классические сюжеты, даже простые, находят отклик у зрителя любой эпохи, поскольку пробуждают поиск ответов на вечные вопросы, которым еще не найдено ответа, ставят универсальные проблемы (человек, любовь и т.д.), а также классическое искусство, основанное на основных эстетических категориях, в числе которых прекрасное и возвышенное, дарит зрителю столь необходимое чувство причастности чему-то вневременному, величественному и вечному.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абсолютный слух. Интервью Начо Дуато [Электронный ресурс] https://www.youtube.com/watch?v=Mzh9fN_6Uog (дата обращения: 11.06.2021)
2. Багадаева А.Г. Профессиональный балет как феномен культуры. Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, №3, 2011 – С. 87-89
3. Бейнс Салли. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018 – 312 с.
4. Беляева А.А. и др. (ред.). Эстетика: Словарь. М.: Политиздат, 1989
5. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979. – 237 с.
6. Берковский Н.Я. Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Н.Я. Берковский – М.: Книга по Требованию, 2013 – 333 с.
7. Блок Л. Классический танец: история и современность. — М.: Искусство, 1987 - 556 с.
8. Бычков В.В. Новая Философская Энциклопедия. Т. 4. М., 2001 – 744 с
9. Бычков В.В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012 – 528 с.
10. Веймарн Б.В. Всеобщая история искусств в шести томах. Т. 3. М.: Искусство, 1962 – 977 с.
11. Веймарн Б.В. Всеобщая история искусств в шести томах. Т. 4. М.: Искусство, 1962 – 1101 с.
12. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991 – 367 с.
13. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988 –704 с.
14. Гайдин Б.Н. Неошекспиризация // Энциклопедия гуманитарных наук. 2014 – №4, С. 345-349
15. Григорович Ю.Н. Балет: энциклопедия – М.: Советская энциклопедия, 1981 – URL: http://art.niv.ru/doc/encyclopedia/balet/articles/236/balet.htm (дата обращения: 16.06.2021)
16. Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм: Энциклопедия. — Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001 – 1038 с.
17. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Изд-во Петрополис, 1999 – 240 с.
18. Драч Г.В. История искусств: учебное пособие. М.: КНОРУС, 2014, 676 с.

19. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь//Ростов-на-Дону.: Феникс, 1998 – 31 с.

20. Еровенко В. А. «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца – Минск, Российский гуманитарный журнал. 2015. Том 4. №4, С. 269 - 280

21. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада. 1998. – 255 с.

22. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Интрада, 1996. – 251 с.

23. Ихрен И.И. Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (46) 2016/ С. 12 –19

24. Карп П.М. О балете. М.: Искусство, 1967. – С. 75

25. Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости. Обсерватория культуры 2017. Т. 14, № 1. С. 46 - 53

26. Кисеева Е.В. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013.№ 1. С. 99 – 107.

27. Кисеева Е.В. От модернизма к постмодернизму: к проблеме становления танца постмодерн // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6. С. 33 - 37.

28. Кисеева Е.В. Танец постмодерн и авангардное искусство первой половины 20 века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1. С. 48 – 54.

29. Кремниевская Т. Л. Музыка и хореография современного балета: Сборник статей. М.: Музыка, 1977. — 240 с.

30. Кривцун О.А. Искусство классическое и искусство неклассическое. Вестник культурологии, №84, 2018. – С. 222.

31. Куевда Л. Б. Балет эпохи постмодернизма. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Электронный ресурс. URL: https://scienceforum.ru/2016/article/2016028330

32. Кунина Ю.Б. О пантомиме и танце. Ю.Б. Кунина, К. Г. Симон, А. Гербер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 4 (39) 2015. С 155–161

33. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореф. дис. … канд. культурологии / Н.В. Курюмова. – Екатеринбург, 2011. – 25 с.

34. Ладыгин Л. Музыка и танец: К истории проблемы синтеза искусств в сценической форме хореографии / Моск. Гос. консерв. им. П. И. Чайковского. М., 1994. — 63 с.

35. Лосев А., Шестаков В. История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965, 374 с.

36. Лосев А.Ф. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973 – С. 15

37. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000 – 347 с.

38. Марков Л.В. Хореографический язык Начо Дуато как отражение ведущих инновационных тенденций современного балета. С. 125

39. Мурина Е.П. Проблемы синтеза пространственных искусств: Очерки теории.- М.: Искусство, 1982. 192 с.

40. Никитин В.Ю., «Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры», Вестник МГУКИ, 2014. С. 292 – 298.

41. Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. – С.19 – 43

42. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – 588 с.

43. Пави П. Словарь театра. Москва: ГИТИС, 2003 – 504 с.

44. Павловский А.И. Живопись как доминирующий вид искусства Средневековья. Вестник Тюменского государственного ун-та, №1, 2003. С. 54-56

45. С Джоном Ноймайером / Сати. Нескучная классика... / Телеканал Культура. Электронный ресурс. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NyszXYImnQA (дата обращения: 18.06.2021)

46. Скальковский, К. А. Балет: его история и место в ряду изящных искусств. - Спб.: Типография А. С. Суворина, 1882 – 280 с.

47. Ступников И. О современной форме балетного искусства // Театральная жизнь. 1962. -№ 22. - С. 40-44.

48. Терентьева Н.А. «Исторический обзор генезиса классического танца: в поисках начала истории балета. Челябинский государственный педагогический университет, 2012. С. 136 - 137

49. Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна/М.: РИПОЛ классик, 2018. — 288 с.

50. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010 – 489 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

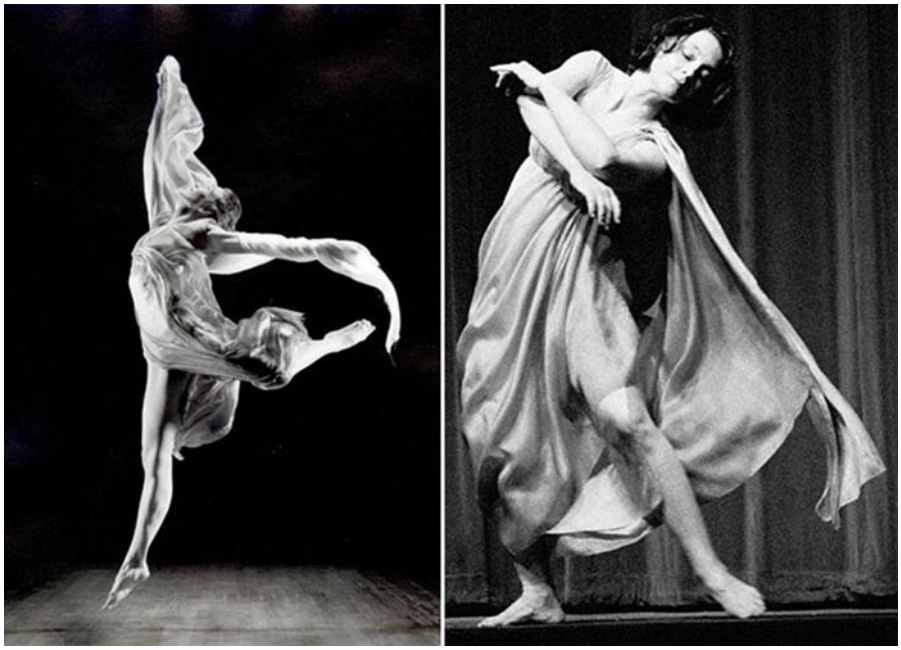


Рисунок А.1 Асейдора Дункан

Рисунок А. 2 Лои Фуллер

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Рисунок Б.1 Фрагмент постановки «BIPED», Мерс Каннингем, 1999 г.
(Источник: https://www.mercecunningham.org 18.06.2021)

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Рисунок В.1 Фрагмент I акта балета «Жизель»

Рисунок В. 2 Фрагмент II акта балета «Жизель»

Рисунок В.3 Фрагмент II акта балета «Жизель»

Рисунок В. 4 Фрагмент II акта балета «Жизель»

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Рисунок Г.1 Фрагмент балета «Спящая красавица», Начо Дуато

Отчет о проверке на заимствования №1

Автор: kate.starlight@yandex.ru / ID: 7178914
Проверяющий: (kate.starlight@yandex.ru / ID: 7178914)

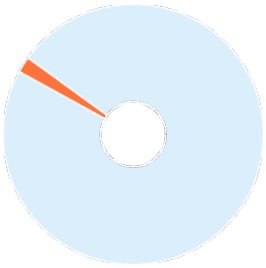
Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат» - users.antiplagiat.ru

ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 4
Начало загрузки: 20.06.2021 12:07:50
Длительность загрузки: 00:00:02
Имя исходного файла: ВКР_Овчинникова Е..pdf
Название документа: ВКР_Овчинникова Е.
Размер текста: 129 кБ
Символов в тексте: 131643
Слов в тексте: 16264
Число предложений: 1215

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Начало проверки: 20.06.2021 12:07:53
Длительность проверки: 00:00:16
Комментарии: не указано
Модули поиска: Интернет



ЗАИМСТВОВАНИЯ	САМОЦИТИРОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
2,36%	0%	0%	97,64%

Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.
Самоцитирования — доля фрагментов текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника, автором или соавтором которого является автор проверяемого документа, по отношению к общему объему документа.
Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.
Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.
Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.
Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.
Заимствования, самоцитирования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.
Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Источник	Актуален на	Модуль поиска
[01]	1,22%	Бычков В.В. - Эстетика-2012 http://novsu.ru	23 Апр 2017	Интернет
[02]	0,64%	fb2 http://litportal.ru	23 Ноя 2017	Интернет
[03]	0,5%	https://esu.citis.ru/dissertation/UMTXIIJDJJJNX4RGGZEBPW2D https://esu.citis.ru	21 Мар 2018	Интернет