

В. П. Давыдов

ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА И ПРАКТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА



Д 13 Давыдов В. П. Теория, методика и практика классического танца : учебное пособие / В. П. Давыдов. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 324 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46813-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2592-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В учебном пособии рассматриваются вопросы методики и практики преподавания дисциплин по классическому танцу.

Пособие предназначено для бакалавров направления подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», также может быть использовано в учебном процессе обучающимися и преподавателями средних профессиональных учебных заведений при изучении хореографических дисциплин и руководителями хореографических любительских коллективов.

УДК 792.8
ББК 85.32

Д 13 Davydov V. P. Theory, methods and practice of a classical dance : textbook / V. P. Davydov. — 3rd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 324 p. : ill. — Text : direct.

In the textbook the methods and practice of teaching disciplines in classical dance are considered.

The textbook is intended for bachelors in the direction of training 52.03.01 “The Art of Choreography”, specializing in “The Art of Choreographer”, it may be used also in the educational process by students and teachers of colleges in the study of choreographic disciplines, and by leaders of amateur dance groups.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© В.П. Давыдов, 2023

© Е.Л. Кудрина (предисловие), 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023



ОГЛАВЛЕНИЕ



Предисловие	3
Введение	8
ГЛАВА 1. Классический танец — универсальная система хореографического мышления	15
1.1. Определение понятия «классический танец». Основные этапы исторического развития европей- ской системы классического танца	15
Хореография в XVII веке	25
Хореография в XVIII веке	46
Хореография в XIX веке	59
1.2. Роль А. Я. Вагановой и Н. И. Тарасова в разви- тии и становлении отечественной школы класси- ческого танца	89
Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951)	89
Педагогические принципы А. Я. Вагановой	96
Николай Иванович Тарасов (1902–1975)	104
Экзаменационный урок четвертого класса маль- чиков. Педагог Н. И. Тарасов	122
1.3. Основные требования к исполнителю класси- ческого танца	125
Функциональные особенности биомеханики движений	126

Медицинские показатели	143
ГЛАВА 2. Методика преподавания классического	
танца	146
2.1. Методика и практика изучения движений классиче-	
ского танца.	146
Основные принципы и структура урока классического	
танца. Значение и последовательность	
экзерсиса	146
Экзерсис у палки	148
Экзерсис на середине зала.	150
Adagio	151
Allegro	153
Позиции ног.	154
Изучение позиций ног.	155
Позиции рук.	159
Переход рук из одной позиции в другую	162
Участие рук в экзерсисе	163
Голова и лицо	164
Epaulement	165
Устойчивость (aplomb)	166
Понятия en dehors и en dedans	167
Основные движения классического танца у палки	
и на середине зала.	173
Последовательность изучения	183
Последовательность изучения	185
Прыжковые движения.	205
2.2. Особенности использования элементов и техники	
движений классического танца в работе хорео-	
графических коллективов.	241
Из истории самодетельного творчества в России	241
Структура и содержание экзерсиса у станка на-	
родного и классического танцев	247
Понятия и принципы танцевальной исполнительской	
культуры	258

Классический танец как средство формирования исполнительской культуры. Эстетические и технические требования к исполнительской культуре танца.	261
Влияние экзерсиса классического танца на вырабатывание навыков техники ног, культуры жеста и осанки.	267
Заключение	276
Указатель хореографических терминов и понятий	278
Список литературы	301



Глава 1

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ — УНИВЕРСАЛЬНАЯ СИСТЕМА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ



1.1. Определение понятия «классический танец». Основные этапы исторического развития европейской системы классического танца

Первые свидетельства о зарождении искусства хореографии отсылают нас к глубокой давности, когда танец выполнял определенную ритуальную функцию. Первоначально танец представлял собой комплекс, состоящий из мимики, жестикуляции, движений корпуса и ног. В древние века мимика — первый язык человечества — была неразрывно связана с танцевальным искусством. Более того, все движения в древности назывались не иначе как танцами!

Одновременно с развитием техники классического танца стали развиваться теория и методика его преподавания. Сегодня школа классического танца располагает огромным арсеналом технических приемов и выразительных средств. Освоение этого материала создает основу для изучения других танцевальных направлений, позволяя в дальнейшем успешно осваивать народные танцы и современную хореографию. Необыкновенно красивая и выразительная техника классического танца представляет собой объемный и достаточно сложный для изучения и освоения материал. Поэтому для овладения им необходимо заниматься под

руководством только опытных педагогов. При этом следует отметить, что зачастую только групповые занятия классической хореографией не всегда достаточно эффективны для освоения этой сложной техники. Групповые занятия классической хореографией оставляют мало возможностей коснуться всех нюансов техники исполнения движений.

Классический танец — одно из главных выразительных средств балетного искусства — представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему танцевальных движений, которая формировалась на протяжении многих веков и у многих народов.

По определению Л. Д. Блок, «...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»¹.

Термин «классический танец» возник в России в конце XIX века в результате обособления отдельных видов танца, разделения танцовщиков на «классических» и «характерных». Постепенно термин вошел в обиход, вытеснив бытовавшие ранее термины — «серьезный», «благородный», «академический».

Система классического танца складывалась путем отбора определенных положений и движений.

Важнейший принцип классического танца — выворотность (*en dehors*). В ее основе — естественное стремление человека к распрямленности, вытянутости, прямизне. Выворотность позволяет использовать боковые движения. Наибольшей вытянутости, прямизны человек способен достигнуть в прыжке, полете. Высшая точка вытянутости на полу — танец на пальцах (*пуанты*).

¹ Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность [Текст] / Л. Д. Блок. — Москва: Искусство, 1987. — С. 64.

Происхождение выворотности приписывают иногда французскому придворному балету, хотя известно, что она существовала с незапамятных времен, когда едва началась разработка приемов сценического танца как в Европе, так и на Востоке.

На основе выворотности в классическом танце разработано учение о закрытых (*fermés*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisés*) и нескрещенных (*éffacés*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en dehors*) и внутрь (*en dedans*).

Система классического танца разработала позиции ног, рук, корпуса, головы (причем позиции ног разработаны значительно полнее), строго ограниченное число групп движений, включающих понятия:

- сгибать (*plié* — плие);
- вытягивать (*étendre* — этандр);
- поднимать (*relever* — релеве);
- скользить (*glisser* — глиссе);
- прыгать (*sauter* — соте);
- бросать (*élançer* — элансе);
- поворачивать (*tourner* — турне).

В механическом смысле классический танец представляет собой переход из одной позиции в другую при помощи перечисленных движений.

Классический танец связан с европейской профессиональной музыкой. Если в пространстве классический танец руководствуется собственными законами, то во времени он полностью согласуется с музыкой и измеряется теми же длительностями, что и она. Классический танец черпает свое содержание тоже из музыки. Возможны, однако, случаи, когда музыка лишь иллюстрирует танец, аккомпанирует ему, являясь метроритмической основой. Классический танец находится в непрерывном развитии, обогащается, черпая новые пластические формы из народного танца, из других танцевальных систем.

Станок в балете — приспособление для упражнений танцовщиков. Международное наименование станка —

«бар» (*фр.* barre, *англ.* — bar в значении «брус, барьер, поручень»). Состоит из круглого, обычно деревянного бруса диаметром 6–7 см, укрепленного вдоль стен репетиционного (или учебного) танцевального зала.

Станок появился в балетном классе на рубеже XVIII–XIX веков, когда в практику театрального танца вводились позы с отведением ноги под углом 90 градусов.

Выполнение танцевальных упражнений «у станка» (*фр.* exercise à la barre, *англ.* exercise at the bar) способствует выработке выворотности, устойчивости и баланса. С упражнений у станка обычно начинается урок классического и характерного танцев.

Выворотность — способность танцовщика к свободно-му разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев (стопа параллельна линии плеч). Выворотность может быть врожденной, что зависит, главным образом, от строения тазобедренных суставов, или приобретенной путем длительных упражнений. Выворотность — необходимое условие исполнения классического танца, так как освоение движения ноги в тазобедренном суставе значительно расширяет выразительные возможности человеческого тела.

Поза — определенное положение корпуса, ног, рук и головы. Основные позы классического танца: *croisé*, *effacée*, *ecartée* и четыре *arabesques*. Позы разделяются на большие и малые в зависимости от того, поднята ли отведенная нога или находится на полу. Имеются варианты поз, которые образуются от изменения позиций рук и положений головы.

Позиции — основные положения ног (вернее, положения стоп на полу) и рук в классическом танце. Позиции обуславливают единое для всех танцовщиков правильное исполнение каждого *pas*, способствуют гармоничному расположению фигуры в пространстве, определяют грацию и выразительность танца. Позиции утвердились в танцевальной практике в конце XVII века. Из основных пози-

ций образуется множество производных положений. Позиции ног основаны на принципе выворотности.

Полупальцы — положение одной или двух ступней на полу, при котором пятки подняты, и тяжесть корпуса находится на передней части ступни. Полупальцы могут быть низкими, средними и высокими.

Термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Классический танец — основа хореографии. На этом уроке постигаются тонкости балетного искусства. Это великая гармония сочетания движений с классической музыкой.

Непременные условия классического танца: выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений, выносливость и сила.

Главный принцип классического танца — выворотность, на основании которой разработано понятие о закрытых (*fermé*) и открытых (*ouvert*), скрещенных (*croisé*) и нескрещенных (*effacé*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*en dehors*) и внутрь (*en dedans*). Разделение на элементы, систематизация и отбор движений послужили основой школы классического танца. Она изучает группы движений, объединенных общими для каждой группы признаками: группа вращений (*pirouette, tour, fouetté*), группа приседаний (*plié*), группа положений корпуса (*attitude, arabesque*) и другие.

До появления в России искусство классического (театрального) танца в Европе прошло длительную эволюцию. Система передачи танцевального мастерства от поколения к поколению в Европе стала обретать профессионально-педагогические черты, начиная с эпохи Возрождения. Ее идейной основой явилась философия гуманизма. «То была эпоха великих новаций, но совершались они постепенно, — пишет А. А. Аникст. — Наподобие античной драмы

возникали синтетические спектакли, соединявшие слово, музыку и пластику. В недрах этих зрелищ все большее значение получала музыка. Параллельно происходила кристаллизация новых музыкальных форм, закреплялась самостоятельность и вариационность музыкальных ритмов, устанавливались основные правила гармонии, утвердился канон. Под воздействием музыки сходный процесс совершался и в искусстве танца. Танец превращался в профессиональное искусство, он упорядочивался, возникли правила, специфические приемы, кристаллизовались структурные формы и терминология»². Н. А. Догорова рассматривает этапы развития европейской танцевальной культуры как смену авторских хореографических концепций — театрально-танцевальных моделей мышления. В дальнейшем в изложении материала мы будем опираться на ее исследование³.

В последние века пути танца постоянно скрещивались с музыкой, литературой, живописью, архитектурой, порождая сложности в определении характера танцевального мышления. Однако до XVII столетия было иначе. Теоретическая основа танца в XV–XVI веках (бас данс, пива, калата, брандо, павана, гальярда, турдион, бранль, куранта, аллеманда, сарабанда, балле (балет) и др.) формировалась культурно-историческими источниками светского происхождения и выражалась в терминах «божественность», «нравственность», «благородство и красота», «смысл и целомудрие» и т. д. Это была значительная эпоха в истории западноевропейской хореографии, главная цель кото-

² Аникст, А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы [Текст] / А. А. Аникст // Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевроп. искусстве XV–XVII вв.: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР; отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. — Москва, 1966. — С. 180.

³ Догорова, Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века [Текст] / дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. — Саранск, 2006.

рой состояла в выработке принципов организации танцевального движения:

- во-первых, движения подчинились правилам и определенному ритму;
- во-вторых, стилизовались;
- в-третьих, учителя танцев впервые стали обучать не по принципам живой практики, а по шаблонам, изложенным в руководствах и теоретических трактатах (итальянского танцовщика и учителя танцев Гульельмо из Пезаро (XV), хореографа, теоретика балета и композитора Фабрицио Карозо (1527–1605), автора учебника и учителя танцев в Милане с 1554 года Чезаре Негри (1536–1604), еще позже были опубликованы книги итальянского артиста М. Доминико (1640–1688) и многих других);
- в-четвертых, танец сделался типом развлечения с приуроченным к нему названием;
- в-пятых, с конца XV века распространилась масса школ, где практически обучали благородным телесным упражнениям, ученикам давали наставления, как следует держать себя в обществе;
- в-шестых, вырабатывалась хореографическая грамматика и терминология (Арено, Эбрео, Т. Арбо) и т. д.

Это были первые претензии танца на самостоятельность.

Книга «Орхесография. Античные священные танцы» Туано Арбо (1519–1596; с 1574 носил звание каноника) заложила первые кирпичики в научное понимание закономерностей танца как учебной дисциплины и специальности в тесном смысле слова. Официально термин «орхесография» французский теоретик употребил в 1588 году. Отныне танцевальные движения стали обозначать условными знаками, как музыкальные ноты на листе бумаги. «Это обстоятельство способствует широкому развитию техники танца, развитию, забота о котором была официально

возложена на основанную в 1662 году и руководимую Бошаном, а вслед за ним Пекуром, „Королевскую Академию танца“», — дополняет А. Я. Левинсон⁴.

В танцевальном словаре Ш. Компана, изданном в Москве в 1790 году, дается определение термина «Choregraphie». «Choregraphie, — пишет автор, — хореописание, или искусство описывать танцы с помощью различных знаков, так, как пишут музыку с помощью фигур, или знаков, называемых нотами. Сего искусства древние не знали, или, может быть, оно не дошло до нас. Туано Арбо... первым в 1588 году издал отменный трактат под названием Orchesographie. Под ...арии он писал движения и шаги, которые казались ему приличными в танцевании»⁵.

Наука о танце «орхесография» предусматривала определенно новую форму и организацию танцевальной деятельности — процесс воспитания танцовщиков специально для оперы. Это было первое руководство по бытовым и жанровым танцам, которое носило отпечаток ремесла наемного танцовщика. До конца XVIII века, а именно, до появления первого самостоятельного балетного произведения, со своей драматургией, музыкой, сценографией ремесло наемного танцовщика оставалось непоколебимым законом оперы. Это означало сохранение учителем метода живой танцевальной традиции и опыта преподавания (показ, наблюдение) на основе собственного понимания движения танца. Поскольку единой системы в обучении хореографической грамматике и алфавиту пока еще не было, то у каждого танцмейстера присутствовали собственные методы, терминология па. Обучение и исполнение проис-

⁴ *Левинсон, А. Я.* Мастера балета [Текст]: очерки истории и теории танца / А. Я. Левинсон. — Санкт-Петербург: Изд-е Н. В. Соловьева, 1914. — С. 16.

⁵ *Компан, Ш.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства [Текст] / Ш. Компан. — Москва: Университет, тип. В. Огорокова, 1790. — С. 114–115.

ходило в одно время и на одной и той же танцевальной площадке. Театральный танец мало отличался от своего первообраза — салонного танца.

Подчеркнем главные идеи концепции Т. Арбо, которые могли бы выступать в качестве новых и базовых ориентиров художественно-эстетического знания конца XVI века:

- упорядоченность целого музыкального периода, фиксация определенного числа и последовательности;
- зависимость танца от музыкальных модуляций и четкое соотношение движений тела танцовщика с каденциями музыкальных инструментов;
- разработка элементов теории танца в контексте науки «риторика» («через посредничество которой оратор может одними своими движениями, не произнося ни слова, быть понятным и убедить зрителей... посредством своих ног... когда к нему (танцу) присоединены маскарады, он обладает великой способностью обращать чувства то к гневу, то к состраданию и жалости; то к ненависти, то к любви»⁶).
- мотивировка науки «орхесография» сущностью античного источника танца и его выразительных свойств (Лукиан, Цицерон и другие ученые) в качестве главного противостояния итальянским танцмейстерам, отрицавшим эротическую суггестивность танца (и даже рассмотрение пользы танца как проверки перед вступлением в брак).

Что же касается дальнейшего развития технологии хореографического знания Т. Арбо (имеется в виду не только запись танца, но и осознание собственного педагогического потенциала хореографии), то проблема относительной самостоятельности хореографической науки, скорее всего, существует как необходимая социально-этическая направленность Нового времени. Сущность «орхесографии» не

⁶ Арбо, Т. Орхесография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века [Текст] / Т. Арбо; пер. Н. В. Юдаевич. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2013. — С. 22–23.

выходит за рамки апологии танца, датированной в *Établissement de L'Academie royale de danse* (Paris, 1663). Перевод дает Л. Д. Блок. «Франция давно признала его (танец) за необходимое начало всякого развития; танец исправляет природные недостатки тела и дурные привычки; он придает человеку вид непринужденности и грации, вносящий только приятности во всякий поступок; он научает постигших его войти непринужденно в собрание и сразу же стяжать общее одобрение... Он делает человека более ловким на службе королю, как на поле битвы, так и в его развлечениях»⁽⁷⁾.

Новое историческое знание XVII века пришло к выводу, что источники и факты, тексты (в том числе Библия) и данные должны быть изучаемы разнообразными методами, сопоставляемы и критикуемы. XVII век обозначил эпоху стремительного развития разных научных дисциплин, в том числе науки о человеке (их стали называть гуманитарными). Френсис Бэкон, Рене Декарт, Галилей, Ньютон, Джон Локк, Дени Дидро, Лейбниц — вот немногие имена из мощной армии новой мысли, новой науки. Революция в науках и новая научная картина мира являлись яркими выражениями активно-деятельностной позиции. Руководящими принципами научного мышления стали рационализм и эмпиризм, универсализм, плюрализм и синтетизм. Науки о природе проверяют и анализируют факты с помощью математических количественных калькуляций. Все эти изменения отразились и на художественно-эстетических принципах эпохи. Требование соблюдать правила порядка, организации и перспективы для различных видов искусства, как и само их появление в XVII веке, необходимо считать обоснованным. В это время создается теория науки (ее философия). Впервые в истории мысли и науки излагается новая концепция физической реаль-

⁷ Цит. по: Блок, Л. Д. Классический танец. История и современность [Текст] / Л. Д. Блок. — Москва: Искусство, 1987. — С. 71.

ности. Галилео Галилей (в «Послании к Франческо Инголи», 1624) высказал предположение об относительности положения и движения тел: верх и низ, движение и покой, тяжесть и легкость относительны (т. е. эти понятия имеют смысл относительно одних координат, но не имеют смысла относительно других). Именно эти позиции нашли активное применение в самых различных областях искусства (в том числе и хореографии, например в теории «пластической телесности» К. Блазиса).

Когда мы говорим о науке хореографии конца XVI — начала XVII века, мы должны помнить о том, что она являлась частью общего проекта научной картины мира. Именно в этом проекте Бэкон и Галилей достигли главного убеждения — наука должна основываться не на озарениях, а на эмпирических данных, что и способствовало в конечном итоге разделению религии и науки, а не их смешению. То же самое разделение наблюдалось и в искусствах.

Хореография в XVII веке

Проблема математизации танцевального мышления не случайно возникла в первые десятилетия XVII века. Как продолжение математической картины мира хореографическая культура вырабатывала собственные рациональные формулы и правила проведения движения. И подобно тому, как рождалась новая «небесная механика», в хореографии вычислялись позиции, вырабатывалась мера и строгое соблюдение прямых линий в движении, проектировалась элементарная система сложения и разложения па, наконец, возникла собственная хореографическая концепция, в основу которой были положены принципы новой (академической) пластической механики тела П. Бошана. Общие художественно-эстетические характеристики XVII века указывают на то, что в этот период впервые формируется теоретическое и своего рода экспериментальное подтверждение термина «система», вместе с тем понятие «театральность»

становится определяющим свойством искусства Возрождения (в словесном выражении — синоним условности). «Театральность» так или иначе отображена в творческих процессах, в способах репрезентации идей и т. п.

Остановимся подробно на проекте художественной системы Н. Пуссена. Уточним, что вкладывал родоначальник европейского классицизма в значение феномена «театрализации картинного пространства» и проведем его аналогию с хореографической системой.

Во-первых, Н. Пуссен рассматривал художественную систему как древнегреческое понимание прекрасного. Это мера, середина и умеренность, форма, твердый метод, экономия, порядок и организация творческого процесса. Н. Пуссен создает проект целостного организма художественной системы и формулирует ее в знаменитой «теории модусов». «Это слово „модус“ означает в собственном смысле ту разумную основу или меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем известную середину и умеренность. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий определенный и твердый метод и порядок внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность», — предлагает перевод письма Пуссена Н. В. Вольский⁸. Пуссен четко обозначает основные контуры классицистской теории. В качестве носителя универсальной эстетической меры, регулирующей творческий процесс, здесь выступает разум. Он определяет способ и характер соответствия идеи и формы в произведении искусства. В теории Пуссена присутствует неразрывное функциональное единство трех составляющих: идеи, воплощающей ее структуры изображения и «программы» восприятия.

⁸ *Вольский, Н. В.* Высказывания Пуссена из книги Джованни Пьетро Беллори «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» // *Мастера искусства об искусстве*. — Москва: Искусство, 1967. — С. 270–271.

Во-вторых, Пуссен один из первых проводит требование, что «теория и упражнение должны быть соединены в практике».

В-третьих, Пуссен применяет к художественной системе анализ «телосложения гармонии», заимствованный не только из античной теории о музыкальных ладах Горация, но и из «Установления гармонии» итальянского композитора и теоретика музыки Джозеффо Царлино (трактат опубликован в середине XVI века). Суть «установления гармонии» уподоблялась строению человеческих страстей или темпераментов. Отсюда и возникают истоки пуссеновской мысли о соотношении модусов художественного выражения с человеческими аффектами.

В-четвертых, Пуссен обосновывает значение художественной системы через принципы диалектики метра и ритма. Вся пуссеновская теория строится на принципе соответствия определенных сюжетно-смысловых единств определенным выразительным единствам. Выбор модуса есть ограничение определенной нормой, метрикой. Это ограничение обуславливает пространственную форму изображения (тип формата), способ композиционного членения, порядок сильных и слабых позиций знака в изобразительном поле. Согласно логике автора, метрическая схема обнаруживает себя в конкретном проявлении, а актуализацией метра выступает ритм.

В-пятых, Пуссен вырабатывает композиционную функцию позы и жеста в пространственной артикуляции фигур. Не заостряя внимание на лицах своих героев, художник предпочитал передавать их состояние «языком тела». Понятие «язык» в данном случае следует рассматривать как «чтение», организуемое пластической канвой изображения. Не случайно жесты в пуссеновской изобразительной системе имеют строгую репрезентативность как в плане соответствия ее выбранной композиции, так и в плане историзма событий.

П. А. Флоренский подчеркивал символическую значимость трех основных позиций в пространственной артику-

ляции фигур и лиц — анфас, профиль и поворот в три четверти. Каждой позиции соответствовал определенный способ в достижении выражения гнева, страсти, печали и т. д. «На этой основе, — писал С. Даниэль, — академические последователи Пуссена создают каноническую жестикуляцию — „историографию страстей“»⁹.

Говоря о феномене «театрализации» картинного пространства, необходимо напомнить о знаменитом методе работы художника. Пуссен продумывал и выстраивал макет картины до деталей, совпадающий с кулисной сценой — коробкой (об этом подробно писал С. Даниэль). Такой она сложилась в итоге эволюции европейского театра к концу XVI — началу XVII века и такой существует до сих пор. Картина как бы проигрывается на сцене, где намечается диспозиция действующих лиц, строится по планам пространство будущего изобразительного действия, проверяются варианты освещения. В результате работы над чередованием и функциями пространственных планов в картинах, проект художественной системы Пуссена находит прямое соответствие не только с организацией театральной сцены, но и с учебным хореографическим классом. А именно: горизонтальный формат (что предполагает статичное построение сцены), активное диагональное членение плоскости (в картинах — из нижнего левого угла в правый верхний) и трехплановое пространство (первый план — авансцена, второй план — собственно сцена, третий план — фоновая декорация). Согласно принципу художественной системы Пуссена, первый и третий планы картин, как правило, являются ритмически уподобленными, но разными по направлению. Это предпринято для того, чтобы заданные в противоположном направлении параллельные диагонали создавали эффект зеркального отображения. Относительно хореографического класса важно специально заметить, что его организация также

⁹ Даниэль, С. М. Европейский классицизм [Текст] / С. М. Даниэль. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. — С. 70.

подчинена направлению конструктивно взаимосвязанных пространственных планов. Отображение ближнего и дальнего планов класса друг в друге достигается за счет специального хореографического зеркала. Его пространство замыкается между «стеной — станком» (холст, фоновая декорация) и «зеркалом» (рамка, авансцена), совершая сильный акцент на средний план (рисунок — изображение, собственно сцена). Композиционная значимость второго плана в хореографическом классе подчеркивается различными *épaulements* учащихся по отношению к станку и по отношению к середине зала (а на сцене положением танцующих в профиль и анфас).

Теория пуссеновской системы обнаруживает тесную связь с нарождающейся системой академического танца XVII века, с одной стороны, и уже заявившей о себе системой в архитектурном искусстве, с другой. Текст картины живет в сознании художника, как действие, выраженное музыкой, речью, пластикой жеста, «ритмуемое» светом и тенью, словом, как синтетическое репрезентативное действие, подобное театральному представлению. Отсюда принцип «языковой полифонии» — главное свойство, характеризующее гибкость и феноменальность художественной системы Пуссена, когда текст образуется целенаправленным истолкованием различных «кодов» и представляет собой структурное единство нескольких подтекстов. Этот подход обнаруживается даже в методах работы с пространством. Как искусство артикуляции пространства архитектуры, так и изобразительное искусство, а впоследствии и хореография стремились располагать двумя основными позициями: обозревать организуемое пространство автором (геометрия плана) и учитывать последовательность развертывания пространственных зон (геометрия объемов) с точки зрения человека на земле (архитектурно-скульптурный метод работы).

В результате такой исторической системы мышления: «Бэкон (теория науки — есть знание, наблюдение

и опыт) — Галилео Галилей (теория относительности) — Пуссен (художественная система) — Декарт (метод) — Лейбниц (алфавит мышления)», каждое искусство, утвердившись в собственных границах, старалось расширить зону своего влияния за счет проникновения его в другие дисциплины и тем самым претендовать на доминирующее положение в художественно-эстетической сфере, на то, чтобы стать ее центром.

Французская система хореографии начала XVII века формировалась полностью под влиянием итальянских взглядов и закономерно представляла собой скрещение двух родов танца — виртуозного и бального (ля-вольт, ля-бранль, ля-паванн и ля-гальярд). По мере развертывания культуры дворцовых балетов углублялось и содержание театрально-танцевальной деятельности. Большое значение в развитии профессионального танцевального знания имел переход «Ballet de la cour» на театральные подмостки. Театр во многом преобразили старые формы народных танцев (бранли, бурре и др.). Впервые в представлениях наряду с именами короля и придворных служащих появляются имена профессиональных танцовщиков и танцовщиц (Баллон, Блонди, Бошан, Дюпре, Пекур и др.). Каждый из них толковал прежние темпы на свой лад и применял их к своим способностям. Движения таких сценических танцев обычно импровизационны, включают элементы пантомимы, сложные фигуры и прыжки. Танцы с «нетипизированной свободной» (Т. Баранова) хореографией каждый раз создавались заново в зависимости от сюжета и индивидуальности танцовщика. Первый французский танец «балле» (Т. Баранова), заявивший о себе уже в XVI веке, состоял из смешения различного рода напевов, движений и стоп, зависимых лишь от учености и разума автора танца.

При Людовике XIV придворные танцы вступили в новую фазу своего развития. Необыкновенно широкое распространение получили пьесы на аллегорическую и исто-

рическую тематику. Музыку для старинных театральных плясок в маскарадах специально сочиняли на заказ ученые профессора музыки (например, ригодон Ж. Ф. Рамо, шаконы Ж. Б. Люлли). Для музыки, сопровождающей сценические танцы, были характерны сквозные формы с не периодичностью структур, свободными сменами метра, не квадратностью. Бессистемная разработка танца и методы, изложенные в самоучителях Карозо и Негри, начали постепенно уступать место окончательно сформировавшемуся международному языку танца и общим законам для всего образованного мира. Французское танцевальное искусство начало развиваться самостоятельно.

Как правило, новая специфика культуры связана с новой политикой и новой экономикой. XVII век — первая эпоха, принципиально разноречивая в культуре. Разноречия пронизывают религиозную жизнь, системы государственного устройства, экономические уклады, художественные склонности и эстетические предпочтения. Иначе говоря, не существует общих социокультурных императивов, которые имели бы силу для всех ветвей культуры. До этого было иначе. Существовали общая для всего запада католическая религия с центром в Риме, общая политическая идеология, представление о власти (о добре и зле, о красоте и безобразии, об истине и лжи), общность культуры. В XVI и XVII веках монархии становятся абсолютными и конституционными.

Историческая ситуация XVII века, с одной стороны, складывается в соответствии со старой моделью общества-культуры, — сакрализованной традиционной испанской. Однако она терпит неудачи, и религия вообще перестает играть роль в историческом процессе. А в елизаветинской Англии, с другой стороны, лондонское правительство ссылается на слово Божье и библейские заветы, но руководствуется более всего материальными интересами. Эти образцы прагматизма переделывали католические правители Франции (Ришелье, Людовик XIV) — «благочестивая по-

литика». Так возник «модернизированный социокультурный миф» французского происхождения, который объединил в себе обе системы власти и обе культуры — «испанскую модель» и «английскую модель» — выстраивание ритуальных способов обожествления царствующей особы, утверждение непоколебимого благочестия и вместе с тем современной промышленности, коммуникации, армии и флота, а также эффективной динамической администрации.

В процессе рождения «великого нового мира» и динамического развития промышленности, торговли начинается эра массовых коммуникаций. С первого десятилетия XVII века появляются регулярно издаваемые еженедельные газеты в Германии, Австрии и Швейцарии, где публикуются новости со всего света. Экономические успехи (в частности, соединенные провинции Голландии — «первое экономическое чудо» начинающейся капиталистической эпохи (1608–1618)) способствовали созданию нового типа общественных отношений и новых видов управления образовательными учреждениями. В XVII веке были основаны первые провинциальные и христианские начальные школы.

В своей «Новой Атлантиде», в «Новом Органоне» и некоторых других сочинениях 1620-х годов Ф. Бэкон предлагает проект Универсальной Академии — своего рода всемирной корпорации ученых и философов (новых рациональных и эмпирических мыслителей, а не метафизиков прошлого). Считается, что замысел Универсальной Академии и способ работы ученых в этой системе, описанный Бэконом, повлияли на программу, устройство и способ работы реальных академий наук, которые возникают в конце XVII — начале XVIII века в Париже, Лондоне, Берлине и Санкт-Петербурге. В 1661 году в Париже было открыто первое профессиональное хореографическое учреждение — Королевская академия танца. В ее задачи входили регулирование и контроль над театральными процессами, обучением и развитием техники танца путем вве-

дения официальных преподавательских должностей — лекционных академиков и профессоров танца, музыки, живописи.

О задачах новой школы танца писал С. Н. Худеков: «... все новые формы создавались не только из народных перефразированных плясок, но... даже с кафешантанских подмостков, где профессиональные артисты исполняли танцы. ...Академии ... не было надобности создавать что-либо самонавейшее; в круг ее обязанностей входило наблюдение за правильным поступательным движением искусства, составлявшим естественный процесс творчества общественных групп. Задача Академии заключалась в охране тех строгих эстетических идеалов, благодаря которым хореографии было отведено почетное место в ряду изящных искусств»¹⁰.

Анализируя хореографическую культуру в контексте политической ситуации XVII века, нельзя не отметить следующий факт. Когда государство (а не церковь) взяло на себя обязанности организации и управления образовательными структурами, первая Академия танца была всего лишь монополией и частной привилегией. От заинтересованности высших слоев общества зависели доходы учреждения и его преподавателей (пример практики Люлли, Мольера, Пуссена и др.).

Следовательно, монополии имели двусмысленное содержание. Выполняя своеобразную материальную функцию государства, они в определенной степени наносили серьезный урон профессиональному хореографическому искусству. В это время танцоры во Франции представляют следующие группы: первая — цеховые мастера танца (*maîtres à danser*) — преподаватели бальных танцев и академики; вторая — баладены — платные исполнители танцев (от ярмарочных подмостков до разнообразных бале-

¹⁰ Худеков, С. Н. История танцев: в 4 ч. [Текст] / С. Н. Худеков. — Санкт-Петербург: Тип. «Петерб. газ.», 1913–1918. — С. 225, 277.

тов); третья — виртуозы итальянской комедии dell'arte. Также известно, что с 1662 года «цех скрипачей» вел активную борьбу за право на преподавание танца наряду с учрежденной Людовиком XIV Академией танца. И только к началу XVIII столетия главенство в области преподавания «непрофессионалам» (любители салонного танца) заканчивается.

В то же время, Академии, действуя в русле логики всей культуры (Бэкон, Декарт, Лейбниц, Пуссен и многие другие), а не только хореографии, установили полное право «гражданства» для различных дисциплин. В Академии танца, например, впервые образовывались классы с установленным танцевальным каноном. Утвердилась грамматика, была введена точная терминология, появилась возможность создать в танцах правильность и строгую последовательность движений. Гармония движений была разложена на таблицы с изображением ряда изящных положений человеческого тела: «пяти добрых позиций, три сомкнутые и две раскрытых; трех возможных соотношений движущихся ног (прямое, дугообразное и пристукивающее в прямом и кривом положении); бросковые шаги *jette...*»⁽¹¹⁾ и т. д. Впоследствии Академия танца имела большое значение в окончательном разделении салонного танца и сценического.

Наиболее активно вопросы о предмете и статусе хореографической науки как области практической деятельности, основных знаний, умений и навыков ставятся в условиях развития академического направления танца — концепция П. Бошана (середина — конец XVII века). Ш. Компан указывал: «...Бошан дал новый вид хореографии и усовершенствовал остроумный план Туано Арбо; он нашел способ писать шаги знаками, коим он дал различное значение и силу, и был почтен Парламентским указом изобретателем

¹¹ Цит. по: Худеков, С. Н. История танцев: в 4 ч. [Текст] / С. Н. Худеков. — Санкт-Петербург: Тип. «Петерб. газ.», 1913–1918.