

*Лун Цзыянь**Long Ziyan*

аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», Санкт-Петербург
graduate student, The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg
e-mail: long_ira@mail.ru

ТЕХНОЛОГИЯ ВКЛЮЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ В СИСТЕМУ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА»)

The technology of incorporating spatial arts in the system of choreographic training in China (Stravinsky's ballet "The Firebird" by example)

Ключевые слова: технологии, обучение, хореограф-педагог, балет, «Жар-птица», Стравинский, пространственные искусства, интермедийность, синтез искусств, образ балета, европейская культура.

Keywords: technology, training, choreographer, ballet, The Firebird, Stravinsky, spatial arts, intermediateness, synthesis of arts, the image of ballet, European culture.

Аннотация. Китайское хореографическое образование, зародившись чуть меньше 70-ти лет назад, находится на стадии активного освоения европейского балета. Отличие культур делает этот процесс интеграции в балетное искусство сложным, в связи с чем, предлагается разработка курсов по освоению пространственных искусств, способствующих знакомству китайских студентов с европейской культурой в целом и позволяющих им осваивать культурно-историческое содержание изучаемых балетов. В статье разрабатывается технология перехода от балета к культуре и обратно, концептуально опирающаяся на теорию интермедийности и функционирующая по алгоритму: 1) информация о балете; 2) раскрытие данных о культуре, составляющих культурно-историческое и смысловое содержание балета; 3) обобщение образов балета.

Abstract. Chinese choreographic education, having originated a little less than 70 years ago, is at the stage of active familiarization of European ballet. Distinction of cultures makes this process of integration into ballet art difficult, and therefore it is proposed to develop courses on the development of spatial arts, which will help Chinese students to get acquainted with European culture in general and allow them to master the cultural and historical content of the ballets studied. The article develops a technology for the transition from ballet to culture and vice versa, conceptually based on the theory of intermediality and functioning according to the algorithm: 1) information about the ballet; 2) disclosure of cultural data that constitute the ballet cultural-historical and semantic content; 3) a generalization of the ballet images.

Пространственные искусства являются неотъемлемой частью балета. Это и живописность художественных образов, и скульптурная пластика движения, и архитектура сцены балетной постановки. Балет одновременно динамичен и визуален. Его ключевой особенностью является то, что драматическое

повествование артикулируется движением тела, жестами, мимикой. Выразительная же сила балетного высказывания заключается в содержательной наполненности танцевальной речи.

Прославленный балетмейстер и педагог Р.В. Захаров писал: «Когда я говорю о выразительности и содержательности движений, то имею в виду содержательность танца в целом, а танец-то и состоит из ряда выразительных движений. Если артист правильно понял и почувствовал смысл и содержание танца, всех движений, предложенных ему балетмейстером, то его руки, ноги и корпус перестанут быть «деревянными», они как бы наполнятся внутренним теплом, и зритель обязательно почувствует это. Если же перевоплощения не произойдет, то зритель останется холодным и в лучшем случае отдаст должное чисто формальному мастерству танцовщика. Русский же балет тем и знаменит, что наряду с техникой внешней в нем всегда присутствовала внутренняя наполненность, выразительность исполнения» [2, с. 23].

Материалом для содержательного наполнения танца выступает широкий кругозор хореографа (исполнителя и балетмейстера), его знакомство с выдающимися достижениями других искусств, а также развитость ума, художественный вкус, личный опыт. Все это внутреннее богатство перерабатывается в художественный образ посредством внутренней работы. Отсутствие такой проработки приведет к тому, что танец будет существовать отдельно от образа и создать подлинное произведение искусства не удастся.

Таким образом, хореограф должен одинаково владеть всеми сторонами балетного искусства, чтобы в своей работе создавать подлинные ценности культуры, продолжая предшествующую традицию и находя новые выразительные средства танца. Стоит также заметить, что хореограф совмещает в себе как роль транслятора культуры (в педагогической деятельности), так и роль творца (в постановочной деятельности).

Оба эти направления в хореографической деятельности подразумевают основательную базу искусствоведческого и культурно-исторического знания, которое можно сформулировать как требования: 1) знать образы культуры, к которым апеллирует либретто; 2) знать стили и жанры разных видов искусства с их широким спектром изобразительных и выразительных средств; 3) уметь понимать и ценить искусство, как одно из главных человеческих ценностей; 4) уметь творить искусство.

Этим требованиям соответствует образование в русской балетной школе, где традиции обучения и воспитания, почти не прерываясь, передаются из поколения в поколения. При этом стоит заметить, что в России будущий хореограф живет в естественной культурно-визуальной среде и потому знаком со всеми каноническими образами культуры. Кроме того, студенты хореографических училищ имеют возможность посещать балетные спектакли с самого начала обучения и им знакомы почти все постановки до того, как они начнут над ними работать.

В Китае же, где искусство балета появилось только во второй половине XX века, традиции обучения европейской хореографии только зарождаются, а процесс

освоение европейского культурного наследия все еще сталкивается со многими трудностями. Не обширен в Китае и балетный репертуар, поэтому китайские хореографы, посвятившие себя освоению и преподаванию этого европейского танца должны проникать в замысел почти каждой балетной постановки с самого основания, т.е. пытаясь усвоить не только художественную форму, но и его многоплановое содержание.

Таким образом, перед системой подготовки будущих хореографов-педагогов – студентов высших учебных заведений Китая, планирующих работать в рамках обучения европейскому балету, как вспомогательные к основному курсу обучения, стоят следующие задачи:

- 1) познакомить студентов с широким спектром европейского балетного репертуара;
- 2) дать искусствоведческую базу знаний по европейской культуре;
- 3) раскрыть историко-культурные образы и символы (художественные и национальные), встречающиеся в европейских балетах;
- 4) обучить методическим основам преподавания искусствоведческих и историко-культурных знаний учащимся хореографических училищ;
- 5) привить навыки самосовершенствования и самостоятельной работы по изучению и освоению содержательной основы европейских балетов и европейской культуры в целом.

Решением поставленных задач представляется разработка курса занятий по истории пластических искусств, построенного на изучении ярких образцов европейского балета, которые позволят на их примере освоить и искусствоведческое, и историко-культурное содержание европейской культуры. Процесс обучения предполагается строить таким образом, чтобы на его основе студенты также осваивали методические приемы преподавания этого курса.

Курс, названный «Балет в европейской культуре и европейская культура в балете», планируется к преподаванию на 3 курсе бакалавриата по специальности «артист балета / хореограф-педагог» Департамента балета Пекинской академии танца. Наряду с такими изучаемыми теоретическими профессиональными предметами, как: История балета, История западной музыки, Обучение танцу, Танцевальная хореография, Танцевальное образование, Оценка танцевальных работ, предлагаемый курс позволит сформировать общую картину европейской культуры и балета, как органической ее части.

В качестве технологии, лежащей в основе разрабатываемого курса, предлагается процесс перехода от абстрактного к конкретному и обратно, перенесенного на форму: от конкретного балета к европейской культуре и обратно. Концептуальной основой данной технологии является теория интермедальности, которая утверждает включенность разных видов искусств в единое художественное пространство культуры. Искусства рассматриваются как информационные (знаковые) системы и это их свойство фиксируется термином «медиа». Под «медиаальностью» подразумевается также посредническая функция передатчика смыслов, «канала» художественной коммуникации и среда трансляции культурных кодов [8, с. 374].

Предлагаемая технология формирует курс на базе следующего алгоритма:

А) краткие сведения о балете (как абстрактном явлении малознакомой культуры) состоящие из опорных точек для перехода к множественным точным сведениям культурно-исторического формата;

Б) Знакомство с конкретными сведениями культуры, составляющими единое информационное поле европейской культуры и содержательно наполняющими образы балета смыслами и идеями данной культуры;

В) Обобщенное, содержательное восприятие изучаемого балета через призму освоенных знаний о европейской культуре и дальнейшая творческая переработка полученной информации в проектом задании по воссозданию одного из образов балета в любой удобной выразительно форме (танцевальной, изобразительной, театрально-постановочной, музыкальной, скульптурной и т.д.).

Разрабатываемая технология подразумевает единую методическую схему изучения балетов, созданную специально для этого курса. Данная схема может также использоваться для построения других курсов, в рамках которых предполагается освещение балетных постановок.

В качестве примера разработки одного из цикла занятий планируемого курса нами был взят балет И.Ф. Стравинского «Жар-птица». Занятия строятся по следующей схеме знакомства с изучаемыми балетами:

1. Общие сведения о балете (краткая история);
2. Мифологическая или литературная основа балета;
3. Разбор основных и некоторых второстепенных персонажей балета;
4. Символы и образы балета в пространстве повседневности;
5. Сценография балета в эскизах и фотографиях;
6. Просмотр мультимедийных материалов (при наличии);
7. Выполнение творческого проекта по изучаемому балету.

В рамках предлагаемой технологии используется сочетание как информационно-рецептивных (пассивных), так и поисковых (эвристических и интерактивных) методов обучения. К первой группе методов относятся объяснительно-иллюстративный и образно-ассоциативный метод обучения, ко второй группе набор из методов дискуссии, диалогического изложения, проблемного обучения, сравнения и творческой самостоятельной работы.

А) Первая из семи частей плана занятий позволяет раскрыть не только исторические данные, но и очертить круг историко-культурного фона создания балета. Так, о балете Стравинского мы сообщаем следующие данные:

«Жар-птица» - это балет в одном действии, созданный по инициативе С.П. Дягилева для его антрепризы «Русские сезоны». Музыку к балету написал И.Ф. Стравинский, балетмейстером постановки был М.М. Фокин, художники-постановщики: Л.С. Бакст и А.Я. Головин. Премьера состоялась 25 июня 1910 года в театре «Гранд-опера» в Париже [7].

Из приведенной информации следуют исторические справки относительно того: 1) кто такой С.П. Дягилев и чем были его антрепризы «Русские сезоны»; 2) какое место в русской культуре занимают: композитор И.Ф. Стравинский, хореограф М.М. Фокин, художники Л.С. Бакст и А.Я. Головин; 3) по какой причине

балет ставился в Париже, а не в Москве или Санкт-Петербурге. Раскрытие поставленных вопросов сопровождается визуализацией: портреты, фотографии постановок и рисунки художников.

Б) Вторая часть занятий акцентирует внимание студентов на том, что балет «Жар-птица» это, прежде всего, русский балет-сказка. Соответственно в рамках изучения его мифологической и литературной основы, раскрывается содержание национальных образов русской культуры. Студенты знакомятся с либретто балета и содержанием тех русских сказок, где образ Жар-птицы встречается («Конек-горбунок» П. Ершова, «Иван-царевич и серый волк», «Жар-птица и Василиса-царевна»).

Визуальным компонентом знакомства с европейской (в частности русской) культурой этого этапа знакомства с балетом являются картины таких русских художников, как:

1) Виктор Михайлович Васнецов и его работы: «Иван Царевич на сером волке» (1889), «Ковер-самолет» (1880), «Кашей Бессмертный» (1917-1926);

2) Иван Яковлевич Билибин и его иллюстрации к «Сказке об Иване-Царевиче, Жар-птице и Сером волке» в частности иллюстрация «Иван-царевич и Жар-птица» (1899);

3) Николай Михайлович Кочергин и его иллюстрации к сказке «Конек-горбунок» (1953).

В) После того, как у студентов уже есть представления о мифологическом содержании балета, можно более подробно разобрать действующие лица. Кроме самой Жар-птицы в балете есть такие персонажи как: Иван-царевич, Царевна Ненаглядная Краса, Кошей Бессмертный. Разработка каждого персонажа по отдельности позволяет уточнить не только его внешний образ, но и углубить понимание психологии героя – его мотивацию, особые черты характера, символическую наполненность образа.

В процессе описания каждого персонажа студентам демонстрируются картины и книжные иллюстрации русских художников. В процессе обсуждения предлагается найти параллели с персонажами китайских сказок, чтобы на этом сопоставлении указать на особо важные различия в содержании образов.

О **Жар-птице** рассказывается как о птице огненной (от слова жар, жарко). Приводятся прототипы главной героини: павлин, Феникс, Рарог. Показывается естественно-природная суть Жар-птицы, как имеющую основу в: свете солнца, огне, небесном пламени (молниях, в том числе шаровых), в морозных узорах на стекле и в северном сиянии. Приводятся поверья, по которым найти перо Жар-птицы – значит обрести счастье.

Иван-царевич показан как основной персонаж всех русских народных сказок. Раскрываются основные его черты: везение и успешность, смекалистость, доброта. Показывается, что прежде чем стать «царевичем» Иван был «дураком». «По повелению или по собственному долгу Иван Царевич призван выполнять некую опасную и сложную задачу, связанную с риском и геройством, и при этом он проходит через такие испытания, которые и делают его достойным статуса «царевича». Упоминание о нем как о сказочном персонаже зафиксировано в

литературе в конце XVIII – начале XIX века [3, с. 202-204].

Царевна Ненаглядная Краса описывается как похищенная Кощею Бессмертным царевна, которая считается его невестой. Царевна покориться такой участи не желает, и потому живет пленницей в кощеевом царстве, ожидая спасения. При описании данного образа затрагиваются некоторые вопросы статуса женщины в традиционной русской культуре, объясняются стандарты красоты и некоторые обязательные черты внешнего образа (румяные щеки, русая коса до пояса, телесная полнота).

Еще один важный персонаж балета и соответственно русской мифологии и фольклора – **Кощей Бессмертный**. Студентам раскрывается этимология имени героя – вероятней всего происходит от слова «кость», так как первоначально слово «кощей» имело значение «худой, тощий». Дается его характерологическое описание и символическое содержание образа: Кощей – это «злой чародей, смерть которого спрятана в нескольких вложенных друг в друга волшебных животных и предметах: “На море на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке — заяц, в зайце — утка, в утке — яйцо, в яйце — игла, — смерть Кощея”. Царь, колдун, иногда — всадник на волшебном говорящем коне. Часто выступает в роли похитителя невесты главного героя. Изображается в виде худого высокого старика либо живого скелета, часто представляется скаредным и скупым («там царь Кощей над золотом чахнет» А. С. Пушкина)» [4, с. 278]. Кощей является основным отрицательным персонажем русских сказок.

Г) В рамках пространства повседневности символическое содержание персонажа становится более выраженным, так как его образ максимально обобщается и упрощается. Подобное знакомство с Жар-птицей необходимо в силу сложности и неантропоморфности данного персонажа. Помогает то, что образ Жар-птицы очень распространен в русской культуре и представлен в архитектуре, скульптуре (в том числе садово-парковой), статуэтках, декоративно-прикладных изделиях, украшениях праздничных блюд, в карнавальных костюмах, в татуировках, в наименованиях литературных изданий, мероприятий, государственных и частных учреждений и т.д.

Студентам представляется визуальный ряд всего разнообразия обращений к изучаемому образу в пространстве повседневности, а также дается задание по анализу этих различных форм проявлений персонажа. Например, даются для сравнения фотографии советских скульптур малой формы разных периодов времени: 1) скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”» и скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”» выполненная Д.И. Ивановым в 1920-е годы; 2) скульптура «Жар-птица. Балерина Т. П. Карсавина» выполненная Э.И. Еропкиной в конце 1980-х годов [6, с. 62-65]. Учащиеся анализируют позы, костюмы скульптур, их связь с раннее усвоенной информацией о историко-культурном и литературном основании образов. Целью такой проработки является выявление важного смыслового содержания образа, например, в случае с Жар-птицей: «источник животворящего Света», «сила огня», «удача», «красота», «сказка». Внимание студентов также обращается на особое сочетание красного и желтого цвета в изображении Жар-

птицы, что в своем символическом значении близко китайской культуре.

Д) После того, как усвоено основное культурно-историческое содержание балета, в обучении студентов можно переходить к усвоению различных вариантов сценического воплощения, как персонажей, так и балета в целом. На этом этапе идет знакомство с работой художников-постановщиков, т.е. с эскизами костюмов и декораций, а также (при наличии) с фотографиями реальных постановок балета в разные годы.

Над созданием балета «Жар-птица» в 1910 году работали два художника: Лев Самойлович Бакст, который в основном создавал эскизы главных героев, и Александр Яковлевич Головин, создавший эскизы костюмов всех остальных персонажей и декорации.

Балет «Жар-птица» понравился публике и, не смотря на сложность музыки И.Ф. Стравинского, начал постепенно завоевывать мировую сцену, правда, уже в ином сценографическом оформлении. Так, например, в Парижской опере в 1926 году «Жар-птицу» ставили в декорациях и костюмах Н.С. Гончаровой, а в 1945 году в Нью-Йорке артисты танцевали в визуальных образах, созданных знаменитым художником Марком Шагалом.

Сохранились фотографии первых исполнителей балета: Тамары Карсавиной в образе Жар-птицы и Михаила Фокина - балетмейстера и одновременно исполнителя партии Ивана-царевича (скульптуры этих артистов, созданные Д.И. Ивановым и Э.И. Еропкиной, демонстрировались ранее). Остались и единичные фотографии В.П. Фокиной в образе Жар-птицы и В. Нижинского в образе царевича. Общее визуальное впечатление о балете «Жар-птица» помогает составить и иллюстрация сцены «Смерть Кощея» сделанная художником Фортунино Матаниа в июле 1912 года для журнала «Сфера» («The Sphera») [5].

Студентам предлагается сравнить их уже сложившееся представление о сказочных персонажах с теми образами, что рисуются непосредственно создателями балета. При анализе и описании студентами их впечатлений от образов, созданных художниками и артистами, будущие хореографы осваивают те выразительные средства, что, как традиция, передаются им в визуальном наследии пластических искусств.

На этом этапе вся изученная ранее информация о культуре (конкретные образы и идеи) вновь сходится на создании изучаемого балета, имеющего абстрактную, по сути, форму в силу творческого характера своей природы. Рассматривая то, как художники-постановщики воплощали культурно-смысловое содержание русских сказок о Жар-птице в декорациях и костюмах героев балета Стравинского, студенты могут уловить особенность, уникальность движения мысли каждого художника, понять их замысел. Становится ясной и музыка балета, созданная гением русского композитора, ранее казавшаяся странной и бессмысленной. Образ балета, по результату прохождения цикла занятий ему посвященного, становится целостным и содержательным.

Е) Первая из двух финальных частей работы с балетом заключается в просмотре видеозаписи балета (если таковая имеется). В случае с балетом Стравинского «Жар-птица» был выбран отрывок видеофильма Андриша Лиэпа

«Возвращение Жар-птицы» 1994 года [1]. На данном этапе студенты изучают выразительность жестов и поз, пластическую работу артистов над создаваемым образом героя балета. При необходимости можно составить список имеющихся в наличии видеозаписей изучаемых балетов, чтобы студенты смогли их посмотреть во внеаудиторные часы.

Ж) Для закрепления полученной информации и проработки культурно-исторического основания изучаемого балета, студенты создают свои творческие проекты по теме изучаемого балета, что является также формой контроля знаний. Задание формулируется следующим образом: «На основе полученных о балете «Жар-птица» знаний создайте свое художественное произведение любой интересной вам формы (танец, картина, скульптура, театральная постановка и т.п.), чтобы оно не только передавало усвоенные вами сведения, но и содержало вашу индивидуальную интерпретацию данного произведения балетного искусства».

Таким образом, для включения пространственных искусств в хореографическое образование Китая, предлагается применение технологии анализа и синтеза знаний – от балета к культуре и обратно, рассмотренной на примере балета Стравинского «Жар-птица». Благодаря такому подходу осваивается не только содержательная основа балета, но также создается общая картина европейской культуры, что позволит учащимся в дальнейшем самостоятельно работать над малознакомыми постановками и углублять образы уже знакомых произведений. Одновременное применение пассивных и активных методов обучения позволяет создать условия для качественного усвоения информации и ее дальнейшей передачи в педагогической работе нынешних студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жар-птица (Балет) / The Firebird (Ballet) [Видеозапись]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzCe7EozFJI> (дата обращения: 26.02.2019).
2. Захаров, Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта [Текст] / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
3. Иванов, В.В., Топоров, В.Н. Иван Царевич [Текст] / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 202 – 204.
4. Кашей Бессмертный [Текст] / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 278.
5. Михеева, Л. Стравинский. Балет «Жар-птица» [Электронный ресурс] / Л. Михеева // Журнал «Belcanto.ru». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_firebird.html (дата обращения: 26.02.2019).
6. Сапанжа, О.С., Баландина, Н.А. Ранние балеты И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов [Текст] / О.С. Сапанжа, Н.А. Баландина // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – №1 (54). – С. 60 – 68.
7. Схейен, Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда [Текст] / Ш. Схейен / Пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. – М.: КоЛибри, 2012. – 608 с.
8. Хамина, А.А. Теория Интермедальности: проблемы и перспективы [Текст] / А.А. Хамина // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, т. 7. – С. 373 – 379.