

Роль межкультурного взаимодействия в становлении хореографического образования в России

Т. А. ФИЛАНОВСКАЯ

(ВЛАДИМИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)*

В статье рассматривается роль фактора межкультурного взаимодействия в становлении системы хореографического образования России. Определен механизм возникновения и динамики развития национальной школы танца в результате заимствования и внедрения европейских педагогических систем образования.

Ключевые слова: культурная диффузия, межкультурное взаимодействие, национальная школа танца, метапродукт.

The Role of Intercultural Interaction in the Establishment of Choreographic Education in Russia

T. A. FILANOVSKAIA

(VLADIMIR STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES)

The article observes the role of intercultural cooperation factor for the formation of Russian choreographic education system. The author determines the mechanism of origin and national dance school's development dynamics as a result of cultural borrowing and implementation of European pedagogical education systems.

Keywords: cultural diffusion, intercultural interaction, national dance school, metaproduct.

Российская хореографическая образовательная школа по праву считается одной из сильнейших в мире. Концепт «школа танца» подразумевает тип учебного заведения, определенную модель образования, особенности танцевально-театральной эстетики, направление исполнительской школы в искусстве. Почти трехсотлетняя история развития национальной школы танца сложно детерминирована многими социокультурными факторами. На первом этапе становления системы хореографического образования доминирующую роль оказал фактор межкультурного взаимодействия, когда французские, итальянские, шведские, датские танцмейстеры, балетмейстеры и артисты оперы и балета демонстрировали образцы нового для России искусства и обучали «иноземной поступи» русских танцовщиц и танцовщиков. Период тотального участия иностранных референтов по «пересажива-

нию» западного искусства на русскую почву продлился почти полтора века.

Когда и под влиянием каких источников и социокультурных факторов сформировалась русская национальная школа танца, завоевавшая признание во всем мире? Была ли это калька педагогических систем итальянской или французской школ либо «амальгама» двух школ в третьей, русской школе исполнительского мастерства? Чем обусловлен генезис национальной педагогической системы, рождающей особую манеру и стилистику исполнительского искусства? В данной статье мы попытаемся ответить на эти вопросы.

Динамика хореографического образования сложно обусловлена как внешними социокультурными условиями, так и внутренним потенциалом саморазвития образования. Оно изменяется, обновляется как ответ на внешние и внутренние факторы. Если

* Филановская Татьяна Александровна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры художественного образования Владимирского государственного гуманитарного университета, докторант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург), член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования. Тел.: +7 (4922) 32-67-20. Эл. адрес: filanovskaya@rambler.ru

культура самого образования достаточно высока, если его содержание и результативность оказываются социально значимыми, то оно, в свою очередь, влияет на развитие танцевального искусства, формирование художественно-эстетического вкуса, духовности общества.

А. Я. Флиер, характеризуя изменчивую природу культуры, выделяет несколько видов динамики культуры: культурогенез, трансляция традиций, культурная диффузия, трансформация культурных форм, реинтерпретация, системная трансформация культуры. В теме данного культурологического дискурса нас интересует диффузия культуры, как процесс «пространственно-временного распространения образцов культуры, их заимствования и внедрения в новые, еще не практиковавшие эти формы системы культуры, ведущие к обмену элементами социального опыта, взаимодействию и взаимопониманию между разными обществами» (Флиер, 1998: 337). В рамках культурной диффузии и осуществляется межкультурное взаимодействие как один из важнейших факторов, определивших становление системы российского хореографического образования. Термин вошел в научный оборот во второй половине XX в. (Э. Холл, Д. Трагер, А. Лэрри Самовар, Ричард Э. Портер, М. Б. Бергельсон), однако исторически феномен существовал столетиями.

Культурная динамика в историческом — диахронном — измерении обеспечивается преемственностью, передачей традиций из поколения в поколение, а в географическом — синхронном — плане факторами социокультурной динамики являются процессы межкультурного взаимодействия, в результате которых происходит взаимопроникновение и взаимообогащение культур. Ни одна культура не может полноценно существовать и постоянно развиваться в абсолютной изоляции от материальных, духовных, художественных достижений других культур. «Настоящие ценности культуры, — писал Д. С. Лихачев, — развиваются только в соприкосновении с другими культурами,

вырастают на богатой культурной почве и учитывают опыт соседей... чем «несамостоятельнее» любая культура, тем она самостоятельнее. Русской культуре... очень повезло. Она росла на широкой равнине, соединенной с Востоком и Западом, Севером и Югом» (Лихачев, 1991: 238).

Межкультурное взаимодействие в пространстве художественно-творческой деятельности имеет свою специфику, так как искусство, с одной стороны, являясь социальным явлением, отражает сущность, ценностные смыслы определенной национально-этнической культуры; с другой стороны, искусству присущ художественно-выразительный язык образов, понятный представителям различных наций, а значит, языковые барьеры не осложняют межкультурные контакты, которые происходят естественно, органично. Балетмейстеры и педагоги классического танца используют единую французскую терминологию на всем пространстве существования этого искусства со времен его возникновения. Искусство, если речь не идет о фольклоре, имеет общечеловеческую основу, универсальный художественно-выразительный язык образов, что позволяет распространяться художественным стилям начиная с классицизма и до постмодернизма, географически широко, сравнительно свободно и быстро усваиваясь другими художественными культурами.

Хореографическое образование в России более полутора веков развивалось в процессе и результате беспрецедентного межкультурного взаимодействия с западными балетмейстерами и танцовщиками, которые транслировали искусство танца и педагогические системы обучения. Казалось бы, единство и национальное своеобразие русской культуры должно было бы всерьез нарушиться, замещаясь паттернами другой культуры. Однако в процессе взаимодействия культур русские исполнители отвергали одно и перенимали другое в силу своего менталитета и природных особенностей телесной и духовной организации, определяемой русской культурой как системой. А. Р. Рэд-

клифф-Браун утверждает, что «элементы, перенимаемые или «заимствуемые» у соседей, обычно перерабатываются и видоизменяются по мере того, как встраиваются в уже существующую культурную систему» (Рэдклифф-Браун, 2001: 102). Культурный диалог с итальянской и французской исполнительскими традициями позволил создать русскую национальную школу классического танца как основу функционирования отечественного хореографического искусства.

В Италии и Франции становление педагогических систем в хореографической культуре происходило с начала XVII в., распространяясь в страны Западной Европы. Благодаря интенсивным межкультурным контактам, открытости художественной культуры западным новациям в результате радикальных петровских реформ Россия также входила в целостное западноевропейское хореографическое поле. Взаимным контактам способствовало единое географическое пространство, в котором Россия и европейские страны расположены в непосредственной близости друг от друга. В XVII–XVIII столетиях в Европе начали формироваться научно-теоретические основания хореографической педагогики. Это выражалось в активных поисках упорядочивания и систематизации танца; в утверждении методики пяти позиций в классическом танце (П. Бошан); в разработке «нового», т. е. сценического театрально-танцевального, языка (Р. Фейе); в новаторской, экспериментальной эстетике и технике в области действенной хореографии (Ж. Ж. Новерр). Последователь Новерра, ученик Ж. Доберваля и О. Вестриса, Ш. Дидло в первой четверти XIX в. реформировал эстетику балета и методику преподавания искусства танца в России.

На развитие методики преподавания искусства танца значительное влияние оказали педагогические идеи Карло Блазиса, который создал систему упражняемого курса академического танца и аналитическую хореографию (т. е. анатомо-физиологическую схему поведения танцовщика и синоптические таблицы, применяемые в учебно-воспи-

тательном процессе). Его теоретические идеи определили методику преподавания танца в России, а практические занятия, проводимые Блазисом в училище московского Большого театра в 1861–1864 гг., заложили основы методики преподавания, сформулировали принципы исполнительской техники, позволяющие вырабатывать устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность исполнения у русских танцовщиц. В середине XIX в. Август Бурнонвиль под влиянием французской и итальянской традиций танца создал теорию и практику школы хореографического искусства, сформулировал метод, именуемый в датском балете «урок Бурнонвиля». Благодаря интенсивным плодотворным межкультурным взаимодействиям ученик Бурнонвиля — швед Х. Иогансон, усвоивший эстетику и техничность Вестрисовского класса, преподавая в Театральном училище Санкт-Петербурга с 1860 г., воспитал не одно поколение русских мастеров танца. «Влияние Иогансона на русский танец решающее: он пересади к нам и утвердил традиции французской школы, погибшие во Франции» (Блок, 1987: 309).

А. А. Вольнский отмечает высокий профессионализм Иогансона, его абсолютный ритм и абсолютный слух, его безукоризненность исполнения экзерсиса. Методика его преподавания была научно обоснована: «Зная анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, он свободно распоряжался средствами своих учеников, утилизируя их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыхание» (Вольнский, 1925: 163). Среди выдающихся учеников Иогансона: П. А. Гердт, Н. Г. Легат, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина и много других, составивших славу русского балета. Эта так называемая французская школа танца передавалась следующему поколению Н. Г. Легатом и П. А. Гердтом, ставшими великими русскими педагогами, у которых брала уроки «царица вариаций» А. Я. Ваганова.

Взаимопонимание в межкультурном общении — длительный процесс, требующий неординарных личностей, посредников между культурами, способных к эмоциональному сопереживанию другой культуре. Таким был М. Петипа, ученик выдающегося французского танцора и педагога О. Вестриса. Являясь балетмейстером Петербургской балетной труппы и педагогом Театрального училища, он создал свод правил балетного академизма и заложил основы в здание школы русского классического танца. Работая с 1848 г. в Театральном училище более 50 лет, он реформировал и эстетику балета, и методику обучения хореографическому искусству.

«С поступлением Петипа введена была новая школа танцев», — сообщает А. П. Натарова (Блок, 1987: 298). Петипа, преломив традиции французской школы через стилистику тальонизма, стал обучать танцу на пуантах. Он раскрыл женский талант в «интимной красавице и грациозности» (Вольнский, 1925: 165). А. А. Вольнский акцентирует внимание на эстетике танца именно французской танцовщицы, которую Петипа «пересади» на природу русской балерины. Пленительный и искусительный женственно-пластический характер исполнения у француженок органично совпал с мягкой, плавной манерой русских артисток, сделав женские партии безусловным центром балетных спектаклей.

Особенность культурной образовательной и воспитательной парадигмы состоит в особой значимости художественно-эстетических образцов (референтов) — персонализированных символов хореографического искусства. Именно идентификация с ними обеспечивает профессиональный и духовно-нравственный рост воспитанника, его образование путем подражания и достижения высокой степени совершенства в исполнительском мастерстве. Наблюдение за мастерским исполнением на сцене, стремление приблизиться к его совершенству является мощным мотивом и внутренним стимулом к длительному, сложному труду совершен-

ствования исполнительской и актерской техники. В процессе межкультурного взаимодействия проходили гастрольные поездки в Москве и Петербурге крупнейших мировых звезд хореографического искусства: М. Тальони (1837–1942), Ф. Эльслер (1848–1851), К. Гризи (1850–1853), Ж. Мазилье (1851–1852), Ф. Черито (1855–1856), К. Розати (1857–1861), А. Феррарис (1858–1859). Созданные ими художественные образы воспринимались русскими ученицами и танцовщицами как эстетический идеал танцевального искусства и включались ими в собственную творческую жизнь. Столь активное и тесное общение с выдающимися западными танцовщицами стимулировало внутреннюю творческую энергию, мотивировало русских балерин к усовершенствованию техники.

Таким образом, межкультурные контакты сыграли доминирующую роль в становлении и развитии системы хореографического образования в России. Русская школа танца только к началу XX в. оформилась как национальная, самостоятельная, оригинальная по артистизму и техничности. Вопрос о национальных особенностях той или иной танцевальной школы в классической хореографии решается неоднозначно. С одной стороны, некоторые исследователи считают, что классический танец как система интернационален по своему генезису, языковым средствам выражения, технике исполнения, а потому имеет общечеловеческий характер. С другой стороны, несмотря на то что классический танец выработал устойчивые принципы, основанные на выражении чистой сущности идеального движения, он все-таки испытывал влияние элементов фольклора, жанрово-исторических танцев, особенностей национальной пластики, менталитета народа. Нельзя отрицать тот факт, что техника и эстетика классического танца в течение времени менялись в связи с эволюцией жанра, с различными веяниями времени.

Г. Д. Гачев, рассматривавший национальный мир как единство местной природы, характера народа, его ума, ментальности, т. е. представлявший национальную культуру как

Космо-Психо-Логос, утверждал: «Антропологические типы человеческих тел находятся в соответствии с природой, с национальным космосом (или развиваются в соответствии с ним, приходят в ходе исторического развития к гармонии с ним)» (Гачев, 1998: 72). Исполнительский стиль, манера движения, художественные и национальные особенности отдельных школ и исполнительей различны. Принято считать, что для французской балетной школы характерны высокая исполнительская техника, изящный стиль, мягкая манера движения, легкая, грациозная, порой несколько чрезмерно изысканная, что свойственно эстетике французского мировосприятия, отраженного в искусстве в целом. Однако излишне вычурная, декоративная пластика подвергалась со стороны А. Я. Вагановой критике. Она иронизирует по поводу «ее слащавости, вялости поз», говорит о «руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми «изящно» пальчиками» (Чистякова, 2002: 7). Игнорирование энергии рук и корпуса, размеренная манера проведения экзерсиса ограничивали технические возможности исполнения танца.

Итальянской технике присущи виртуозность исполнения, стиль строгий, с некоторым уклоном в гротеск, стремительная манера движения, порывистая, стремительная, несколько напряженная и подчас угловатая. Это, в свою очередь, вызвано итальянским менталитетом, горячим темпераментом, эмоциональной яркостью восприятия. Итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX в., привнесена на почву русского балета Энрико Чекетти, преподававшим в Петербургском театральном училище с 1892 по 1902 г., а с 1906 г. — в открытой им частной школе. Преимущества итальянского экзерсиса воспитывали надежную устойчивость, динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Об огромной пользе занятий с Э. Чекетти свидетельствуют успехи прославленных русских балерин: Анна Павлова занималась с ним не только в Петербурге, но и на протяжении

многих лет в Милане. А. Я. Ваганова называет преподавательскую деятельность Чекетти «событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета» (Чистякова, 2002: 7). Однако в итальянской манере исполнения были качества движений, не свойственные русскому национальному типу: это чрезмерная угловатость пластики, напряженная постановка рук, резкое подгибание ног в прыжке, недостаток поэтичности и содержательности в угоду высокой виртуозности. В результате взаимодействия двух танцевальных школ возник феномен, называемый русской национальной исполнительской школой.

С точки зрения теории межкультурной коммуникации, культурной диффузии, в результате взаимодействия каких-либо двух культурных феноменов на почве третьей национальной культуры возникает культурный феномен другого, третьего порядка, который является уникальным по своим свойствам, отличающимся от первичных культурных феноменов. Так произошло и с оформлением русской танцевальной классической школы. Для нее характерны совершенная техника исполнения, строгий академический стиль, простая, сдержанная, мягкая манера исполнения, свободная от внешних аффектов.

А. Я. Ваганова считала, что начиная с начала XX в. на русской сцене невозможно встретить в чистом виде ни французской, ни итальянской школы, так как русская школа обретает исполнительскую самостоятельность. Ее оппонент А. Л. Волинский утверждал, что «специально русской школы танцев не существует. То, что мы имеем на наших балетных сценах, явилось в результате двух школ, преемственно владевших хореографическим искусством в Европе, явилось амальгамой итальянских и французских тенденций в этой области» (Волинский, 1925: 155). Однако, исходя из теории межкультурной коммуникации, следует, что артефакт, заимствованный второй, реципиентной культурой, не тождественен первому, исконному артефакту донорской культуры, он «является по

отношению к нему метапродуктом, появление которого обусловлено новой реальностью, другой традицией и в конечном счете новым потребителем» (Зинченко, 2008: 111).

Метапродукт во второй, принимающей культуре — это артефакт, культурный феномен, как бы перешедший границу, подвергшийся интерпретации, и поэтому это другой артефакт, не являющийся простой суммой артефактов первой и второй культур, или, по словам Волинского, «амальгамой». Подвергая сомнению мысль Волинского, однако, нельзя не согласиться с другой его идеей. Свообразие русской исполнительской школы он связывал с духовностью, особым мироощущением, присущим именно русским исполнителям. Особое мироощущение русских Волинский характеризует как некую «внутреннюю музыку» артиста. Действительно, духовность и творческое горение, особая эмоциональная выразительность пластических оттенков отличают исполнительскую школу русского балета и сегодня, в XXI в. Культуролог и этнограф Л. Фробениус считал, что у каждой культуры свой постоянный стиль, детерминированный пространством. Это формирует некий устойчи-

вый «код» каждой культуры, сохраняемый в менталитете, благодаря которому она обретает жизнестойкость и способность к сохранению своей «души», своей индивидуальности, национальной самобытности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Блок, Л. Д. (1987) Классический танец: история и современность. М. : Искусство.
- Волинский, А. Л. (1925) Книга ликований. Азбука классического танца. Л.
- Гачев, Г. Д. (1998) Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.
- Зинченко, В. Г. (2008) Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М. : Флинта ; Наука.
- Лихачев, Д. С. (1991) Раздумья. М. : Детская литература.
- Рэдклифф-Браун, А. Р. (2001) Метод в социальной антропологии. М. : Канон-пресс-Ц.
- Флиер, А. Я. (1998) Культура // Культурология. XX век : энциклопедия. СПб. : Университетская книга. Т. 1. С. 336–338.
- Чистякова, В. (2002) А. Я. Ваганова и ее книга «Основы классического танца» // Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб. : Лань. С. 5–13.

Авторефераты диссертаций, защищенных аспирантами Московского гуманитарного университета

Кожаринова, А. Р. Трансляция специализированного знания массовой культурой: культурфилософский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук [Текст] / Кожаринова Анна Ростиславовна: 09.00.13 — философская антропология, философия культуры. — М., 2010. — 22 с.