

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
«Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет»  
Южно-Уральский научный центр  
Российской академии образования

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ  
АРТ-ПЕДАГОГИКИ**

**Хрестоматия**

Челябинск  
2021

УДК 371.011:7(021)  
ББК 74.200.54:85я73  
И 90

## Содержание

**И 90** **История отечественной арт-педагогике:** хрестоматия / составление А.Г. Чурашов, И.Е. Левченко; Министерство просвещения Российской Федерации; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет»; Южно-Уральский центр РАО. – Челябинск: Издательство ЮУрГГПУ, 2021. – 117 с. – ISBN 978-5-907409-91-3. – Текст: непосредственный.

Издание содержит фрагменты из официальных документов, трудов отечественных мыслителей и педагогов, хореографов и танцовщиков, отражающих специфику их арт-педагогических взглядов. Тематическая хрестоматия призвана способствовать развитию аналитических навыков студентов в анализе истории педагогики, процесса обучения и воспитания постановщиков и исполнителей танцев.

Пособие адресовано студентам, обучающимся по направлениям 44.03.01 «Педагогическое образование» и 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки).

Тематическая хрестоматия предназначена для самостоятельной работы при подготовке к лекционным и семинарским занятиям.

Рецензенты: Борисенкова Е.С., канд. пед. н.,  
доцент  
Тарасова Ю.Б., канд. культурологии,  
доцент

ISBN 978-5-907409-91-3

© Чурашов А.Г., Левченко И.Е., составление, 2021  
© Издательство Южно-Уральского  
государственного гуманитарно-педагогического  
университета, 2021

Предисловие.....	4
1. Становление арт-педагогике .....	6
2. Развитие арт-педагогике .....	48
3. Современная арт-педагогике .....	79
Краткий биографический словарь .....	112

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Одним из главных положительных факторов современной культуры, сформированной и развивающейся в условиях цифровой и мультимедийной среды, можно назвать коренные изменения в самосознании людей, новое понимание творческих возможностей и способностей отдельно взятой личности участвовать в культурном процессе. Существенное изменение социальных функций искусства в современном мире, расширение круга участников художественной жизни и форм художественной деятельности создают условия для более активного использования возможностей художественной культуры в образовательном процессе с целью разностороннего развития, социализации и самоактуализации личности.

Суть арт-педагогике заключается в интеграции искусства, педагогике и психологии для воспитания, обучения, поддержки и развития растущей личности. При этом искусство становится неким посредником, который обеспечивает психологические условия восприятия, осмысления и закрепления педагогического содержания художественного произведения.

Полихудожественная образовательная среда способна органически интегрироваться в общую образовательную среду и эффективно способствовать образованию и разностороннему развитию личности и дальнейшей ее самореализации в различных сферах деятельности, в том числе, художественной культуре.

Данная тематическая хрестоматия предназначена для студентов, обучающихся по направлениям 44.03.01 «Педагогическое образование» и 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки).

Обладая силой яркой доказательности, источники могут привлечь внимание студентов к изучаемым

проблемам, активизировать восприятие и помочь организовать их мышление, способствуя развитию познавательных интересов и аналитических навыков. Всё это обеспечивает более глубокое и прочное усвоение материала.

При отборе фрагментов составители руководствовались стремлением всесторонне отразить особенности формирования и развития арт-педагогике в нашей стране, специфику взглядов представителей этого научного направления. Тексты хрестоматии могут быть использованы при подготовке к лекционным и семинарским занятиям по истории педагогике и специальным дисциплинам.

Сочинения специалистов даны в извлечениях, при сокращении в текстах поставлено отточие в квадратных скобках, датировка произведений указывается в заголовках в круглых скобках.

В результате изучения истории отечественной арт-педагогике студенты должны освоить:

- трудовые действия – владения навыками историко-педагогического анализа теории и практики арт-педагогике; способами ориентации в профессиональных источниках информации по истории арт-педагогике и художественного образования; способами актуализации приобретенных знаний по истории арт-педагогике;
- необходимые умения – критически оценивать исторический опыт арт-педагогике в России; применять на практике полученные знания;
- необходимые знания – выделять основные арт-педагогические идеи, концепции и теории в истории отечественной педагогике; использовать методологию арт-педагогических исследований.

# 1. СТАНОВЛЕНИЕ АРТ-ПЕДАГОГИКИ



## 1.1. Ф. С. Салтыков. Пропозиции (1712)<sup>1</sup> (Извлечение)

### Предложение 1

Велеть во всех губерниях учинить по одной академии или по две, а на те академии отдать несколько монастырей, и из тех монастырей вывести ченцов, только оставить при церквях для служб священников и причетников церковных. [...]

### Предложение 10

А в тех академиях велеть учить языков для обхождения в разговоре с разными народами: латинского, греческого, немецкого, английского, французского.

Тех языков учат во всех академиях империи, во Франции и в Англии.

Свободных наук	
Для правого и левого писания и глаголанья	Грамматика
Для стихотворения	Поэтика
Для рассуждения натуры	Философия
Для познания истинного бога и законов	Богословие

<sup>1</sup> Салтыков Ф. С. Пропозиции // Библиотека по педагогике: [сайт]. URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st007.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

Для всяких образов и правлений и извествия о всех государствах	Истории, универсальных и партикулярных
Математических наук	Арифметика, геометрия, тригонометрия, навигация, фортификация, артиллерия, механика, статика
Для гражданских и воинских правлений математики	Гидростатика, перспектива, архитектура, оптика, гномика (точнее, логика – учебный предмет, изучающий логические операции (суждения и т. Д.)), Музыка, пиктура (учебный предмет, связанный с изобразительным искусством), скульптура, миниатура
Для знаемости и положения мест	География
Для обороны собственной и для изыщества учиться	На лошадях ездить, на шпагах биться, танцевать

### [...] Суплемент 2

Велеть сперва перевести истории универсальные и партикулярные и велеть их напечатать и приказать, чтоб все вместо часовников и псалтырей учились словесному по ним: сие будет вспоможение на извествие о всех государствах и их правлениях.

[...] Надобно во всех губерниях учинити женские школы, и на то обратить женские монастыри, и с тех монастырей вывести стариц, а буде в которых губерниях нет богатых монастырей, на то очистить мужские монастыри, на содержание тех и на их питание и на жилище и на содержание мастеров.

### [...] Предложение 13

И велеть под штрафом на отцов, чтоб водили в те школы дочерей с ... шести лет и быть им тамо до пятнадцати лет, и велеть их учить женским наукам:	
Для домоводства	читать, писать цифири
Для изящества в языках	французского, немецкого
Для забавы	пиктуры, и миниатуры, и перспектив
Для забавы же своей и в компаниях веселого обхождения	музыке, инструментальной и вокальной, сиречь на всяких инструментах, и вспевать, танцевать

Чтобы и женский наш народ уравнился с европейскими государствами рано. [...]

**1.2. В. Н. Татищев. Разговор двух приятелей  
о пользе науки и училищах (1733)<sup>2</sup>  
(Извлечение)**

[...] 31. Что примечаем в стане юношества?

Ответ. Когда оной настанет, то явится в нем острейшая память и свободный смысл, тако ж по искусству вреда начнет познавать, что оные младенческие поступки есть самая глупость и хотя, по его мнению, о лучшем и полезнейшем прилежать будет, однако ж в немалой опасности беды состоит, зане тогда наиболее в нем страсть роскошности или плотиугодия властвует. Для которого он музыку, танцование, гулянье, беседы, любовь женскую, любодействие за наивысшее благополучие почитает, а покой, славу и богатство презирает. Он хотя учтив, но и презирателен, хотя ласков, да скоро и досадителен, небережный,

<sup>2</sup> Татищев В. Н. Избранные произведения. Ленинград: Наука, 1979. С. 67, 89, 92.

самохвальный, скорый на гнев, не тайный и в дружбе ненадежный, обаче поятный, стыдливый и лехко наставление приемлют; для котораго науки большего разсуждения принимать в лучшем состоянии находятся. И тако и сим помощь других людей и наставление мало меньше, нежели младенцем, потребно. [...]

49. Я хотя вас сначала спрашивал, что наука есть, на которое вы сказали, что знать добро и зло, но по многом разговоре от того отдалились, того ради прошу, чтоб мне обстоятельно сказали, чего человеку учиться нужно?

Ответ. Я вам прежде сказал, что нужно человеку о том прилежать, чтоб в совершенство притти и оное сохранить пребывание, елико по естеству возможно продолжить удовольствие, а потом и спокойность приобрести, по которым и науки суть разных свойств и качеств. И хотя все их подробну толковать весьма пространно и в великую книгу уместить неможно, однако ж я вам кратко скажу.

В начале науки разделяются у философов по объявленным свойствам сугубо: душевное – богословия и телесное – философия. По первому к совершенству наипаче нужно прилежно стараться, чтоб память, смысл и суждение в доброй порядок привести и сохранить. Другое внешнее, как вам прежде сказал, еже душа с телом толико связаны, что от повреждения телесных членов повреждаются и силы ума. Того ради нужно и о внешних прилежать, дабы ни один член из надлежащаго природнаго состояния не выступил или не повредился, а почему же и пр. разуметь можно.

Другое же разделение есть моральное, которое различествует в качестве, яко: 1) нужные, 2) полезные, 3) щегольские или увеселяющие, 4) любопытные или тщетные, 5) вредительные. Но притом некоторые и по стану или состоянию человека могут быть нужны или полезны. [...]

52. Какие науки с щегольские разумеются?

Ответ. Оных наук есть число немалое, но я вам токмо некоторые упомяну, яко: 1) стихотворство, или поэзия, 2) музыка, руски скоморошество, 3) танцование, или плясание, 4) вольтежирование, или на лошадь садиться, 5) знаменованье и живопись. Которые по случаю могут полезны и нужды быть, яко танцование не токмо плясанию, но более пристойности, как стоять, итти, поклониться, поворотиться, учит и наставляет. [...]

**1.3. М. В. Ломоносов. Краткое руководство  
к красноречию (1744–1747)<sup>3</sup>  
(Извлечение)**

[...] § 96. Страстию называется сильная чувственная охота или неохота, соединенная с необыкновенным движением крови и жизненных духов, причем всегда бывает услаждение или скука. В возбуждении и утолении страстей, во-первых, три вещи наблюдать должно: 1) состояние самого ратора, 2) состояние слушателей, 3) самое к возбуждению служащее действие и сила красноречия. [...]

§ 98. Нравы человеческие коль различны и коль отменно людей состояние, того и сказать невозможно. Для того разумный ритор прилежно наблюдать должен хотя главные слушателей свойства, то есть 1) возраст, ибо малые дети на приятные и нежные вещи обращаются и склоннее к радости, милосердию, боязни и к стыду, взрослые способнее приведены быть могут на радость и на гнев, старые перед прочими страстями склоннее к ненависти, к любочестию и к зависти, страсти в них возбудить и утолить труднее, нежели в молодых; 2) пол, ибо мужеский пол к страстям удобнее склоняется и скорее оные оставляет, но женский пол, хотя на оные еще и скорее

<sup>3</sup> Ломоносов М. В. *О воспитании и образовании*. Москва: Педагогика, 1990. С. 95–97.

побуждается, однако весьма долго в них остается и с трудом оставляет; 3) воспитание, ибо кто к чему привык, от того отвратить трудно; напротив того, большую к тому же возбудить склонность весьма свободно: спартанского жителя, в поте и в пыли воспитанного, трудно принудить, чтобы он сидел дома за книгами; напротив того, афинянина едва вызовешь ли от учения в поле; 4) наука, ибо у людей, обученных в политике и многим знанием и искусством важных, надлежит возбуждать страсти с умеренною живностию и с благочинною бодростию, предложениями важного учения исполненными; напротив того, у простаков и у грубых людей должно употреблять всю силу стремительных и огорчительных страстей, для того что нежные и плачевные столько у них действительны, сколько лютна у медведей. При всех сих надлежит наблюдать время, место и обстоятельства. Итак, разумный ритор при возбуждении страстей должен поступать, как искусный боец: уметь в то место, где не прикрыто, а особливо того наблюдать, чтобы там приводить в страсти, кому что больше нужно, пристойно и полезно.

§ 99. Сим следует главное дело, то есть самая сила к возбуждению или утолению страстей и действие красноречия. Оно долженствует быть велико, стремительно, остро и крепко, не первым токмо стремлением ударяющее и потом упадающее, но беспрестанно возрастающее и укрепляющееся. Здесь присовокупить должно крепость голоса и напряжение груди. И таким образом, ежели кто хочет приятную или скучную страсть возбудить, то должен он своим слушателям представить все к предлагаемой вещи принадлежащее добро или зло в великом множестве и скоро одно после другого. К сему требуется, чтобы ритор имел великое остроумие и рачение для изыскания идей, к сему делу пристойных. Буде же он какую-нибудь страсть утолить хочет, то должен слушателям показать, что оного добра или зла в предлагаемой вещи нет, к ко-

тому они толь страстны, или по последней мере изъяснить, что оное добро или зло не толь велико, как они думают. Здесь не меньше надлежит употребить силы и стремления в слове, а притом еще надобно больше иметь предосторожности, нежели в первом случае. [...]

§ 101. Сии суть общие правила, учащие возбуждению и утолению страстей. Им следуют правила особливые о знатнейших страстях, которые от риторов чаще других употреблены бывають. Из них мягкие и нежные суть радость, любовь, надежда, милосердие, честь или любопытствие и стыд. Напротив того, печаль, ненависть, гнев, отчаяние, раскаяние и зависть суть жестокие и сильные страсти. Прочие между сильными и нежными посредственны.

§ 102. Радость есть душевное услаждение в рассуждении настоящего добра, подлинного или мнимого. Сия страсть имеет три степени. В самом начале производит немалое, однако свободное движение и играение крови, скакание, плескание, смеяние. Но как несколько утихнет, тогда прменяется в веселие, и последует некоторое распространение сердца, взор приятный и лице веселое. Напоследи, как уже веселие успокоится, наступает удовольствие мыслей и перестают все чрезвычайные в теле перемены. [...]

### 1.3.1. М. В. Ломоносов. Проект регламента Академической гимназии (1758)<sup>4</sup> (Извлечение)

[...] Гимназия является первой основой всех свободных искусств и наук. Из нее, следует ожидать, выйдет просвещенное юношество: молодые люди должны приучаться там к правильному образу мышления и добрым

<sup>4</sup> Ломоносов М. В. Указ. соч. С. 215.

нравам. Правила и примеры прилежания, постоянства и честности, в особенности же внушения страха божия, как начала премудрости, столь же необходимы в Гимназии, как и ежедневная пища. Это может быть с желаемым успехом приведено в исполнение и введено в круг обычной жизни не иначе, как при помощи твердо установленных основных правил и точного их соблюдения. Когда закон не исполняется, он бесполезен: сила законов не в их множестве, а в точном их усвоении. [...]

### 1.4.1. И. И. Бецкой. Генеральный план императорского Воспитательного дома (1763)<sup>5</sup> (Извлечение)

[...] 11. Если из множества воспитываемых детей найдутся некоторые такого понятия и остроты, что государству больше пользы принести могут изучением наук и художеств, нежели каким-нибудь грубым мастерством, то дарования такого не должно пренебрегать, но и по довольном испытании особенной к тому способности отсылать их для наук (ежели низко невозможно будет) в Московский университет, а для художеств в Академию художеств. Некоторым же того рода знаниям, а особенно садовому, должно при Воспитательном доме обучать, так как и некоторые мастерства собственно в оном Доме заведены и в большее совершенство приведены быть могут; для лучшего успеха в художествах особенно надлежит назначиваемых ко оным молодых людей обучать рисовать, чтению чужестранных книг и писать по крайней мере столько, чтобы они приличные к сему их намерению книги в свою пользу разуметь могли, без чего они не иначе, как только посредственными художника-

<sup>5</sup> Бецкой И. И. Генеральный план императорского Воспитательного дома // Библиотека по педагогике: [сайт]. URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st015.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

ми в век свой останутся, чему ежедневно видеть можно неоспоримые опыты. Напротив же того, через чтения книги могут всеми новыми изобретениями пользоваться, которыми оные, как известно, всегда изобилуют. Из сего толь преполозного основания в изучении не выключается и женский пол.

Всяк уверен, что приносимым сим детям потребно воспитание, отменное от преподаваемого благородным, и что в сем заведении правилам воспитания, касающимся до телесных и душевных упражнений, должно быть в малом гораздо числе, но ясным вразумительным и к исполнению весьма удобным; ибо прямое намерение требует произвести здесь людей, способных служить Отечеству делами рук своих в различных искусствах и ремеслах (То есть сделать, чтоб сами себе полезны были для пропитания своего, поселясь и основав жизнь свою способом твердым и прибыточным для себя и для потомства.).

Вподобных сему заведений не надобны танцмейстеры и пр.; того меньше потребны девочкам учительницы для показания мод, бесполезных способов обхождения и множества подобных сему вредных и гнусных излишеств, кои произошли от одной роскоши и ныне у праздных людей в больших городах обыкновенно бывают. [...]

#### **1.4.2. И. И. Бецкой. Генеральное учреждение о воспитании обоого пола юношества (1764)<sup>6</sup>** (Извлечение)

[...] Искусство доказало, что один только украшенный или просвещенный науками разум не делает еще доброго и прямого гражданина, но во многих случаях

<sup>6</sup> Бецкой И. И. Генеральное учреждение о воспитании обоого пола юношества // Журнальный зал: [сайт]. URL: <https://magazines.gorky.media/oz/2004/3/generalnoe-uchrezhdenie-o-vozpitanii-oboego-pola-yunoshestva.html> (дата обращения: 15.11.2021).

паче во вред бывает, если кто от самых нежных юности своей лет воспитан не в добродетелях, и твердо оные в сердце его не вкоренены, а небрежением того и ежедневными дурными примерами привыкает он к мотовству, своевольству, бесчестному лакомству и непослушанию. При таком недостатке смело утверждать можно, что прямого в науках и художествах успеха и третьего степени людей в государстве ожидать всеу и себя ласкать.

По сему ясно, что корень всему злу и добру воспитание, достигнуть же последнего с успехом и с твердым исполнением не иначе можно, как избрать средства к тому прямые и основательные. [...]

#### **1.4.3. И. И. Бецкой. Устав воспитания двухсот благородных девиц (1764)<sup>7</sup>** (Извлечение)

[...] О разделении принимаемых девиц на четыре возраста.

I. Возраст от шести до девяти лет.

Учение: 1. Исполнение закона и катехизм; 2. Все части воспитания и благонравия; 3. Российский и 4. иностранный языки; 5. Арифметика; 6. Рисование; 7. Танцевание; 8. Музыка вокальная и инструментальная; 9. Шитье и вязание всякого рода.

II. Возраст от девяти до двенадцати лет.

Учение: 1. География; 2. История; 3. Некоторая часть экономики, или домостроительства.

III. Возраст от двенадцати до пятнадцати лет.

Учение: Продолжение всего прежнего. При том: 1. Словесные науки, к коим принадлежит чтение исторических и нравоучительных книг; 2. Часть архитектуры и

<sup>7</sup> Бецкой И. И. Устав воспитания двухсот благородных девиц // Библиотека по педагогике: [сайт]. URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st015.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

геральдики; 3. Зачинают действительно вступать в экономию по очереди.

IV. Возраст от пятнадцати до восемнадцати лет.

Учение: 1. Знание совершенное закона; 2. Все правила доброго воспитания, благонравия, светского обхождения и учтивости; 3. Повторение всего прежнего, в чем совершенного знания еще не имеют; 4. Во все части экономии действительно вступают по очереди. [...]

3. Всячески стараться, чтоб девицы не привыкали излишне важничать, а потом и унылый вид являть. Сие примечание госпожа надзирательница часто подтверждает подчиненным своим, а особливо учительницам, поелику оные непрестанно с девицами вместе находиться будут. Паче всего наставлять их в обоснованиях благоразумия, добронравия, благопристойности, благородной, а непринужденной учтивости и всех добродетелей. [...]

4. Все сии изящные качества надлежит соглашать с пристойною и благородною скромностию в поведении, в осанках приятных, в разговорах вежливых и разумных и в ласковых поступках. [...]

5. О учении. Надлежит им истолковать ясно по летам и по нежности естественного сложения, рассуждая и по незрелому их уму, все части закона, то есть катехизм, догматы православной веры и все, что касается до прямого содержания оной.

6. Сверх сего, должно их обучать российскому и чужестранным языкам, дабы на оных исправно читать, писать и говорить умели; арифметике, географии, истории, стихотворству и отчасти архитектуре и геральдике, а в художествах наставлять рисованию, миниатюре, танцеванию, музыке вокальной и инструментальной, шитью всякого рода, вязанию и плетению шелковому, нитяному, шерстяному и бумажному, а к сему присовокупить надлежит и все части экономии. [...]

9. Для вящей (большой – И. С.) своей пользы и взаимной забавы девицы, изображая подобие одна другой, портретами или другими работами между собою дариться могут, также составлять на голосах и инструментах что ни есть новое. В первом случае приобретут они большее искусство в рисовании, а во втором в музыке. [...]

11. Весьма натурально, чтоб девицы сего возраста чрез воспитание и полученные в науках знания приобретали себе должную честь и почтение; то посему и от самых госпож начальниц справедливо предпочтены быть должны прочим особливими уважениями. Первые же знаки отмен, принадлежащих им в гражданском обществе, состоять будут в особливых награждениях по достоинству и успехам каждой... А для большей привычки к честному обхождению, то есть чтоб придать девицам надлежащую и приличную смелость в поведеньях, необходимо установить должно в сем обществе по праздничным или по воскресным дням собрания для приезжающих из города дам и кавалеров и других почтительных людей с дозволения госпожи начальницы. Сии собрания назначены будут: одно – для концерта, девицами составленного, другое – для какой ни есть драматической или пасторальной игры, ими ж представляемой, а третье – для обыкновенных собраний. При всех оных девицы двух последних классов хозяйствуют и стараются показать всем надлежащее удовольствие, будучи украшением и приятностию оных, дабы через то привыкнуть могли к непринужденному и учтивому поведению, какое честной природе и доброму воспитанию особливо приличествует, то есть не иметь застенчивости и в случае о всем пристойно и благородно изъясняться. [...]

26. Чтоб воспитание девиц с надлежащим порядком всегда происходило и отнюдь бы ни в чем препятствуемо не было в рассуждении обучения и прочих упражнений, то для сего родители посещать их могут только в назначенные дни с позволения госпожи начальницы, в присут-

ствии самой или которой-нибудь из подчиненных ей, а во время обучения в классах или других упражнений приходиться им совсем не дозволяется.

**1.4.4. И. И. Бецкой. Устав Шляхетного сухопутного кадетского корпуса для воспитания и обучения благородного российского юношества (1766)<sup>8</sup>**  
(Извлечение)

116. Художества, мастерства и всякое рукоделие требуют великой прилежности и малого телодвижения до тридцати лет, которые составляют лучшее в жизни время. Сей род упражнения, принуждающего сидеть долгое время на одном месте, весьма вредит и изнуряет доброе сложение тела; для того надлежит молодых людей понуждать к частым телодвижениям и разным забавам на вольном воздухе. Назначенное к гулянию время полезно препроводить в беганье долговременном и трудном на солнце и на дожде, в прыганье, в танцах, в игре мячами, кеглями, в битве на рапирах, в верховой езде и в прочем тому подобном; все сие, однако ж, делать по степеням, и разные употреблять к тому способы мало-помалу, а не вдруг и не чрез силу. Такие на вольном воздухе движения, где телесная сила действует, от природы свойственны человеку, который чрез то становится проворнее, здоровее и сильнее. Искусство уверяет нас в том ежедневно, и нет нужды изыскивать дальних на то примеров. Сравним портного или ткача с работником, который на рынке или на бирже целый день бывает в работе. Необходимо подумаем, что сии два человека совсем разного рода. [...]

<sup>8</sup> Бецкой И. И. Устав Шляхетного сухопутного кадетского корпуса для воспитания и обучения благородного российского юношества // Библиотека по педагогике: [сайт]. URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st015.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

**1.5. Предварительные правила народного просвещения (1803)<sup>9</sup>**  
(Извлечение)

[...] 35. В гимназиях имеют быть преподаваемы изящные науки, языки латинский, французский и немецкий; логика, основания чистой математики, гидравлики и других частей физики, наиболее в общежитии нужных, сокращенная естественная история, основания политической экономии и коммерции. Сверх того, будут читаны и переводимы сочинения, служащие к образованию сердца и подающие чистое понятие о законе божием и гражданских обязанностях. Сверх штата могут быть присоединены учителя гимнастических упражнений. [...]

39. Всякий университет должен иметь учительский или педагогический институт. Студенты, принятые в оный, получают степень кандидата, соединенную с особенными выгодами в содержании. [...]

5. План учения в гимназиях должен соответствовать сей двоякой цели, заключаая в себе начальные основания всех наук, потребных к достижению оной. И потому кроме полных курсов латинского, немецкого и французского языков преподается в гимназиях дополнительный курс географии и истории, включая в сию последнюю науку мифологию (баснословие) и древности, курс статистики общей и частной Российского государства, начальный курс философии и изящных наук, начальные основания политической экономии, курс математики чистой и прикладной, курс опытной физики и естественной истории; также начальные основания наук, относящихся до торговли, основания технологии и рисование.

<sup>9</sup> Предварительные правила народного просвещения // Библиотека по педагогике: [сайт]. URL: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st005.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

6. Каждая гимназия имеет восемь учителей, которые преподают помянутые предметы учения следующим образом: один учитель преподает чистую и прикладную математику и опытную физику; другой – историю, географию и статистику; третий – философию, изящные науки и политическую экономию; четвертый – естественную историю, начальные основания наук, относящихся до торговли и технологии; пятый обучает латинскому языку; шестой – немецкому; седьмой – французскому; восьмой – рисованию. [...]

8. Гимназия может также содержать учителей танцевания, музыки и телесных упражнений (гимнастики), если то позволяет доходы оной.

9. Учителя наук, преподаваемых в гимназии, называются старшими и состоят в IX классе государственных чиновников. Учителя языков называются младшими и состоят в X классе. Учитель рисования состоит в XII классе.

10. Все учителя гимназий определяются тем университетом, в округе коего состоит гимназия, по представлениям директора или непосредственно, смотря по обстоятельствам.

11. Гимназия, с позволения высшего начальства, может умножить число учебных предметов и учителей наук и языков, когда имеет довольные к тому способы.

12. В гимназии, сверх обыкновенного преподавания наук, приготавливаются к учительской должности желающие быть учителями в уездных, приходских и других училищах. Обучаясь способу преподавания, они испытываются в знаниях своих; после чего с ведома университета, за подписанием директора и учителей получают свидетельства, что имеют способности, потребные учителям упомянутых выше училищ. [...]

19. Преподавание учебных предметов, означенных в п. 5, разделяется на четыре курса; для каждого курса

определяется один год. Из сего следует, что учение в гимназиях продолжается четыре года и классов в оных должно быть четыре же, которые начиная с низшего именуется следующим образом: I, II, III и IV классы.

20. В каждом классе учение преподается по 30 часов в неделю, т. е. по понедельникам, вторникам, четвергам и пятницам от 8 до 12 часов по утрам, а по средам и субботам от 8 до 11 часов; пополудни же от 2 до 4 часов по понедельникам, вторникам, четвергам и пятницам. Сверх того, каждые два класса вместе обучаются по 2 часа в неделю рисованию, и именно: низшие два класса от 1 до 3 часов по средам, а старшие два класса от 1 до 3 часов по субботам пополудни. Ежели в каждой гимназии введены будут гимнастические искусства, то оным обучать пополудни, по окончании учения, преподающегося в вышеозначенные часы. [...]

23. Учитель философии, изящных наук и политической экономии преподает уроки по 20 часов в неделю. В I классе по 4 часа в неделю обучает он логике и всеобщей грамматике; во II классе по 4 часа преподает психологию и нравоучение; в III классе – по 4 часа эстетику и риторику; в IV – по 8 часов, из коих 4 часа обучает праву естественному и праву народному, а остальные 4 часа – политической экономии. [...]

27. Учитель рисования, обучая два класса вместе по 2 часа в неделю, разделяет преподавание своего искусства на четыре года. [...]

43. Занимая, однако ж, место родителей, учителя не должны почитать себя за самовластных судей над детьми и управлять ими по своему нраву, без всякого сношения с родителями. Сообщая свою власть учителям, родители не думают сами лишиться оной. Благоразумие требует того, чтобы учитель совокупным трудом и советом с родителями старался о наилучшем детях воспитании.

44. Первым предметом попечения учителя должно быть то, чтобы хорошо вызнать свойства и нравы детей, дабы можно было лучше управлять ими; он должен стараться с самого начала взять власть над детьми, состоящую в некотором преимущественном виде, внушающем к нему почтение, любовь и повиновение. Он должен всегда как сам говорить правду, так и детей наставлять говорить оную, поощрять их к чести, употреблять похвалы, награждения, ласковость; приучать к учтивству, опрятности и исправности и руководствовать ко всякому добру своими речами и примерами. В прочем учитель для своего поведения с учащимися имеет подробнейшее предписание в III и IV частях руководства, изданного для учителей I и II классов... [...]

49. В первое воскресенье каждого месяца учителя гимназии должны собираться к директору для педагогических советов. Каждый из них сообщает собранию примечания, сделанные им в продолжение истекшего месяца о прилежании и успехах учеников, и мнения свои, каким бы образом сделать учение занимательнее, также и об удобнейшем усовершеннии способа учения. Сие взаимное сообщение мнений, сии прения о способе учения, труднейшем всех искусств, подают директору случай узнать совершенно сведения учителей, прилежание их к должностям и педагогические способности. [...]

**1.6. Л. К. Яков. Начертание эстетики,  
или науки вкуса (1813)<sup>10</sup>  
(Извлечение)**

§ 297. Телесные движения являют частию красоту облича тела человеческого в отменном свете, частию слу-

<sup>10</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: в 2 т. / сост., вступит, статья и примеч. З. А. Каменского. Москва: Искусство, 1974. Т. 2. С. 138–140, 144.

жат к выражению внутренних чувствований, и для того вид их возбуждает представление сих чувств. Для того движения и телодвижения частию сами могут быть изящны, частию почитаться знаками внутреннего состояния.

§ 298. На сих примечаниях основывается искусство танцевать. С одной стороны, оно старается нравиться изящными телоположениями и движениями и постольку принадлежит к вещественным изящным искусствам. Но, с другой стороны, оно движениями своими означает внутреннее состояние и тогда принадлежит к символическим искусствам.

§ 299. Но танцевальное искусство не может состоять только как изящное искусство движения, оно требует на помощь музыку и потому принадлежит к сложным искусствам.

§ 300. Для танца требуется, чтобы движение тела происходило по известной мере времени и обнаруживалось шагами или скачками, правильно переменяющимися. Особенно взятый танцевальный шаг, из коего составлены танцы, называется *pas*, и движение посредством *pas* происходит по известному такту, или ритму, наблюдение коего музыка показывает и облегчает.

§ 301. Такое по такту происходящее движение может быть чинимо одним или многими вместе, следуя известному правилу, и нравится уже красотою образующихся из того фигур, движений и телоположений; и, таким образом, танец нравился бы сам по себе как изящное искусственное произведение, не будучи рассматриваем как знак внутренних чувствований.

§ 302. Но телесные движения могут также употребляться для выражения внутренних чувствований и состояний, особливо в соединении с игрою взором и телодвижениями. Тогда танцевальное искусство становится символическим.

§ 303. Один ритм в движении может уже употребляться для означения разных внутренних чувствований и душевных расположений; ибо радость, уныние, торжественность, игра и проч. обнаруживаются быстрейшими или медленнейшими, кротчайшими или живейшими, более или менее размеренными движениями, которые, следственно, и в пляске могут означать то же. Но еще более взоры и телодвижения могут при том употребляться, дабы сим движениям дать значение.

§ 304. Танцы, коими указывается на известный определенный смысл, на некоторое особенное расположение души или даже на какое-либо сложное происшествие, называются характерными танцами, и если выражение сопряжено бывает с телодвижениями и игрою взоров, то именуется пантомимными танцами.

§ 305. Танцевальное искусство или служит только к общественному удовольствию танцующих особ и гостей, в каковом случае оно есть более приятное, нежели изящное искусство, или выставляет только изящные произведения для зрителей, каково театральное танцевальное искусство, или балет.

§ 306. Основательно судя, характер танца есть только постороннее дело: движениям сообщается смысл, дабы иметь нить, на которую изящные движения могут тем удобнее нанизываться, и даже при пантомимных танцах искусство танцовщика или то, что мы видим, делает более впечатления, нежели то, что он выразить хочет. Задача выразить внутреннее состояние избирается только для того, чтобы участие, принимаемое в изящном движении, возвысить внутреннюю игрою мыслей или какою-либо занимательностью.

§ 307. Танцем, равно как музыкаю, могут быть выражаемы только состояния чувствования, а не понятия.

Следственно, они в состоянии означать только то, что можно выразить некоторым рядом чувствований. В этом отношении пантомимные танцы неоспоримо суть наисовершеннейшие. Ими всего скорее можно изложить действие, составленное из многих происшествий.

§ 308. Впрочем, нельзя выразить всех промежуточных понятий, посредством коих становится вразумительным ряд сколько бы ни было искусственно и истинно выраженных движений. И для того танец возбудит еще большую занимательность, если он употребляется только средством излагать зрителю из того ли, что прежде на театре происходило, или из истории уже известные темы и характеры.

§ 309. Благорасположение к изящному танцу весьма сложно и происходит: 1) от прекрасных посторонних обстоятельств, окружающих танцовщика, от великолепия декораций, от музыки и проч.; 2) от созерцания прекрасного и прелестного обличья танцующих особ; 3) от изящных движений, телоположений, группировок и проч.; 4) от игры взоров и телодвижений, все то сопровождающих; 5) от созерцания искусства; 6) от игры мыслей, танцем возбужденной. [...]

§ 333. Танцевальное искусство никогда не может возбудить великих мыслей и должно почитаться более средством чувственного увеселения, нежели возбуждением великих и занимательных мыслей. Но поскольку все, имеющее или только иметь могущее нравственное направление, должно быть ценимо выше, нежели неспособное к такому направлению, то и танцевальному искусству надобно дать одно из нижайших мест между изящными искусствами, оно излагает только изящные чувственные представления и не может доставить разуму значительного занятия.

**1.7. А. Ф. Мерзляков. О вкусе и его изменениях речь, говоренная в торжественном собрании общества любителей российской словесности 1817 года<sup>11</sup>**  
(Извлечение)

[...] Отчего зависит неравенство вкуса между людьми? Конечно, от разного их сложения, от большей или меньшей нежности органов, от быстроты сил умственных, которой одни одарены более других. Но не природа только причиной сего неравенства; еще более зависит оно от образования и воспитания. Сия истина несомнительная ведет нас к другой: вкус может быть приводим в совершенство. В предположении сем легко удостовериться можем, если подумаем о том безмерном превосходстве, какое учение и образование дают просвещенным народам пред народами дикими в образе жизни, утончении юсуса, в том превосходстве, которое чувствительно даже между людьми одной нации, упражняющимися в изящных искусствах, и чернью грубой, не знакомой с сими занятиями. Труды и упражнение только делают человека совершенным. Это равно применить можно к нашим физическим и умственным силам, можно то же сказать и о наших наружных чувствах, хотя их вообще не столько стараются обрабатывать, сколько другие душевные способности. Мы видим, сколько изошряются наружные чувства у тех людей, которых промысел или звание заставляет чаще ими действовать с усилием. [...]

Итак, успехи вкуса (как умственной нашей способности) должны проистекать от двух различных начал: 1) от частого занятия вкуса и 2) от приноравления разума и здравого смысла к его произведениям. Без сомнения,

<sup>11</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. в 2 т. / сост., вступит, статья и примеч. З. А. Каменского. Москва: Искусство, 1974. Т. 1. С. 100, 103.

вкус в самой высочайшей степени есть плод природы и науки; он есть не что иное, как врожденное чувство изящного, утонченное прилежным наблюдением красот всех родов и управляемое разумом мудрым и справедливым. Присовокупим еще к нашим замечаниям одну неоспоримую истину: хороший вкус требует и доброго, чувствительного, нежного сердца. Красоты нравственные не только сами по себе превосходнее всех, но они при всяком случае имеют великое влияние почти на все другие предметы вкуса. [...]

Признаки, или отличительные черты вкуса, доведенного до возможного совершенства, суть: нежность и исправность, или тонкость. [...]

**1.8. И. П. Войцехович. Опыт начертания общей теории изящных искусств (1823)<sup>12</sup>**  
(Извлечение)

§ 1. Все правила, относящиеся до изящных искусств, составляют одну теорию, которая содержит в себе общие и частные наставления для всех искусств вообще и для каждого в особенности, которая занимается образованием вкуса, показывает средства, как возбуждать в душе чувствования соответственно цели искусства, и определяет свойства и способности, какие должны иметь художник, любитель и критик произведений изящных искусств. [...]

§ 3. Теорию изящных искусств разделяют: 1) на общую, иначе называемую эстетикой, и 2) на частную, собственно теорию искусств. Первая заключает в себе правила, выведенные из наблюдений вообще над всеми изящными искусствами, и она-то будет составлять предмет нашего занятия. Вторая же, то есть частная, (предлагает правила

<sup>12</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. Т. 1. С. 286, 292, 295, 298, 308, 309.

одного какого-либо искусства в особенности, например, пиитика, риторика. [...]

§ 6. Искусство вообще есть не что иное, как умение что-либо сделать, приобретенное посредством изучения и многократных опытов. [...]

§ 17. В изящных искусствах должно отделять средства от самого действия, ибо каждое изящное искусство, имея в виду общую всем искусствам цель, достигает ее особенным, ему одному только свойственным образом, а потому никак не должно смешивать самого искусства с тем, что составляет только его основу. Великая находится разница между обыкновенной речью и поэзией, между простой походкой и танцеванием, между чертой и картиной, между звуком и музыкой. Сие замечание особливо нужно для того, кто занимается историей искусств или археологией.

§ 18. Поелику искусства изящные действуют не только на силы душевные, но и на телесные, то надлежит заметить, что из всех чувств удобнее принимают изящные впечатления слух и зрение. Например, чтобы чувствовать приятность музыки, надобно иметь слух, чтобы ощущать красоту произведений ваяния, живописи и зодчества, надобно иметь зрение. [...]

§ 20. Изящные искусства разделяются на образовательные, практические и словесные. Образовательные суть те, кои представляют предметы, видимые в природе, и употребляют для того прочные вещества; таковы суть: ваяние, живопись и зодчество. Практические – те, кои не оставляют по себе никаких памятников и каждый раз требуют, чтобы повторяемо было действие; таковы: музыка, мимика и танцевание. Словесные, имеющие предметом своим изящное и сообразное цели сочинения выражения мыслей и чувствований посредством слов, они суть: поэзия и красноречие. [...]

III. Танцевание (от *danser, tanzen*) есть искусное соединение разных па (*pas*), расположенных приятным образом и с известной целью. Сюда же относится искусство балетное или мимика. У римлян при императорах сие искусство оказало значительные успехи; особливо в нем отличились: Лаберий и Кней Меций. Росций был столько искусен в мимике, что целые периоды из речей Цицероновых повторял телодвижениями. Впрочем, искусство балетное в нынешнем его виде есть уже произведение новейших времен и теперь неразлучно с искусством театральным. [...]

IV. Милое, или грация, есть прелесть в движении и потому более принадлежит вещам одушевленным. Должно отличать грацию от красоты, ибо сия последняя может существовать и без грации. Все прекрасное в действии, все легкое, все нежное и невинное – есть грация, вот почему статуя Венеры Медицейской почитается образцом грации. Сия эстетическая сила свойственна всем почти изящным искусствам. Улыбающиеся картины Альбана и Гвидо Рени дышат грацией; в поэзии существует она там, где стихи живописуют красоту в движении. Анакреонт, Петрарка и Метастазιο из поэтов в сем роде отличнейшие. В музыке грация бывает тогда, когда звуки соединяются без принуждения и располагают нас к веселью. Милому, или грации, противопоставляется все суровое и мрачное; в сем-то смысле Платон советовал Ксенократу, оказывавшему в поступках своих суровость, принести жертву грациям. [...]

§ 41. Те искусства, в коих успех зависит от очарования, требуют тщательнейшей отделки, нежели другие, например живопись, музыка, театральное и ораторское искусство. Но когда художник хочет возбудить сильные или высокие чувствования, тогда менее она необходима. [...]

### 1.9. А. И. Галич. Опыт науки изящного (1825)<sup>13</sup> (Извлечение)

§ 133. В природе масса, образуемая движущим ее началом, и движение, образующее свою массу, дает на третьей степени [...] явление органического, живого существа, которое само для себя цель и средство, само для себя причина и действие. Точно таким же образом соединяется пластика и музыка в театральном лице, которое на самом себе являет и художника, и живое его произведение и которого органическое тело, вмещаясь в пространстве, действует или производит вместе перемены во времени посредством членов и органов.

§ 134. Преимущества, какие имеет живое существо, особенно высшего рода, перед неодушевленными, суть вместе и преимущества, какие имеет театральное искусство перед прочими однородными. Эти же преимущества живых тварей, особенно человека, суть: а) красота телесных очертаний и форм, б) красота их движений и в) красота языка вообще, а в человеке – речи. Почему искусство актера необходимо разделено между пластическими и живописными телоположениями пантомима, между музыкальными телодвижениями танцовщика и между одушевленную речью декламатора.

§ 135. Пантомимные положения показывают без содействия языка и движений многообразные формы живой фигуры и отношения сих форм, кои можно в продолжение известного времени сохранять на поверхности тела. Что такие положения возможны только при стройности органического состава, при отменной гибкости членов и при легкой игре взглядов и мановений, – сие

<sup>13</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. ... Т. 2. С. 248–251, 254.

понятно из предполагаемого владычества творческой фантазии над веществом, ею обрабатываемым.

§ 136. Но поскольку пантомим есть не только орган художника, а и сам художник, и поскольку искусство, по своей уже цели, избирает только значительные предметы, то такие положения одних телесных форм при естественной их приятности и свободных изгибах получают в глазах образованного зрителя достоинство прекрасных явлений не столько сами от себя, сколько от идеи занимательного характера или состояния, которая в формах запечатлевается.

§ 137. Где видим сценические произведения сего рода, там видим дышащие статуи или живые картины, в которых значительные, но неподвижные формы пластические одушевляются, с одной стороны, природным цветом тела, с другой – живыми взглядами и выразительными чертами, сквозь которые для Пигмалиона светится прекрасная душа оживающей Галатеи.

§ 138. Пантомимные положения а) или подражают данным картинам и статуям: ибо что идеальная природа для ваятеля и живописца, то прекрасное их творение для пантомима; или б) представляют смысл картины, то есть то, что в ней содержится; или в) избирают своей темой как исторический, так и вымышленный характер целого класса явлений либо художественных произведений известного времени. Но в том, другом и третьем случае, как одушевленные статуи, они любят легкие, эфирные, бесцветные (или одноцветные) покровы; как картины, требуют грунта и любят искусное освещение; как изображения – занимательной идеи какого-либо состояния в жизни человеческой, которая необходимо входит во все то, что может дать ей определенное значение, требуют надлежащих костюмов или исторических околичностей.

§ 139. Но одушевленная статуя или живая картина, не покидая своего грунта, может и переходить попеременно из покоя в движение, из состояния движения в покой и сею немую игру тела вразумительно и в полной мере раскрывать или отдельное состояние души, действующей и страждущей, или определенный характер чувствования, или даже целость внешнего, видимого и по себе ясного действия, показывая в сем последнем случае высочайшее совершенство пантомимных представлений со стороны формы или объема.

§ 140. И телодвижения, подобно телоположениям, бывают изящны не сами по себе, а по ответственности их тому чувствованию или характеру души, которому служат знаком. Почему первое их условие – теоретическое – есть истина, коей противны все положения и движения тела и лица, либо сами по себе неясные и двусмысленные, либо выходящие из границ вероятия, либо старающиеся изобразить то, что посредством их неизобразимо.

§ 141. С другой стороны, и нравственное чувство оскорбляется всеми телодвижениями и минами, в которых видно ограничение свободы духа. Сие ограничение начинается уже слепым подражанием всему случайному в природе, продолжается через телодвижения однообразные и довершается буйными, низкими и соблазнительными, для образованного зрителя всегда обидными.

§ 142. Впрочем, и в надлежащих границах явления пантомимные прекрасны только там, где они в своем ходе или последовании соотносятся с законом стройных, приятных и мерных движений, то есть с законом музыки, какою охотно и сопровождают.

§ 143. Но где одушевленная статуя сходит с подножия или живая картина оставляет свою раму и строго музыкально поступью движется в кругах свободных, там происходит пляска, которая игру отдельных членов

подчиняет игре целого тела и которая преимущественно принадлежит времени так, как пантомимное телоположение – преимущественно пространству.

§ 144. Как естественное выражение минутных, случайных чувств радости и свободы, пляска есть такая же приятная забава, как и пение, и столь же мало имеет эстетического достоинства сама по себе, как и сие последнее. Право на танцеванье, как изящное искусство, получает она тогда, когда, с одной стороны, пластические формы тела, нравящиеся уже сами по себе или по приближению их к идеальным, с другой, – свободное управление всеми членами и движениями их, легкими, разнообразными и строго размеренными, в состоянии бывают, с третьей стороны, для чувств и фантазии вразумительно изображать целость определенных, друг за другом последующих, интересных состояний или чувствований, с устранением как всех мучительных и опасных напряжений, искажающих образ человеческий, так и всего того, что может возбуждать или питать нечистые пожелания.

§ 145. Чувствования радости, свободы и проч., как простые чувствования, ограничивающиеся одним лицом, могут и выражаться только простым и односторонним образом. Но танцеванье имеет способ раскрыть сей неопределенный идеал, сообщая положениям и движениям пляшущей фигуры направление к известному пункту. Где сей пункт сам вовлекается в пляску, там движения одного лица поясняются движениями другого.

§ 146. Противоположность, которая в танцующей паре выражает смысл пляски, довершается разностью пола. Ибо сия разность дает положениям и движениям Аполлона и Дафны необходимую значительность, да и самое отношение между обоими полами есть по природе уже своей история любви, которая по причине сложности сего чувствования может быть представляема в бес-

численных формах и, однако ж, для всех вразумительна. Почему пляска в полном своем развитии есть роман (см. ниже).

§ 147. Если пляска, как роман, разделяется между двумя полами и если в этом разделении имеет двоякую форму – движущуюся прямолинейно и вращающуюся, – то она и уничтожает опять всякое отношение к полу. Лица мешаются без разбору, как простые фигуры, и все это смыкается в торжественный круг, движущийся вращательно, то есть в хоровод, который охотно располагается окрест памятников, сближающих народное участие, и находит свой идеал в праздновании благоговейной любви земных существ к небесным.

§ 148. Пляска одного лица, либо двух, либо всех выражает только внутреннее расположение души. Но она может выражать и внешнее действие, историческое или вымышленное, сколько-то совместно с мерным движением тела. Такое самостоятельное театральное произведение, сложенное из пантомим и плясок, одушевляемое музыкой и подчиненное идее живого действия, называется (пантомимным) балетом. Его закон есть закон подвижной картины исторической, с которою он и разделяет занимательные моменты, разнообразие фигур и групп и ответственность костюмов.

[...] § 159. Масса, движение и организм измеряют всю жизнь видимого творения; пластикой, музыкой и сценикой описывается весь круг искусств натуральных. Но поскольку идея изящного так же неистощима, как и самая идея жизни, то не удивительно, если она там, где, по видимому, замыкает ряд внешних проявлений, начинает ряд проявлений внутренних. Так действует и всемогущество, сосредоточивая свою творящую силу в окончательном сотворении человека, какого собственная жизнь есть идеальная, духовная. [...]

### 1.10. В. А. Теляковский. Воспоминания (1924)<sup>14</sup>

(Извлечение)

[...] Когда я знакомился с московским балетом в 1898 году, мне, между прочим, пришлось видеть два балета: один в старой, поношенной, убогой постановке – «Конек-горбунок», другой новый, в роскошной, дорогой постановке – «Звезды». Трудно сказать, какое впечатление было хуже: от старого убогого или от нового аляповатого; одно было утешительно, что самые танцы были вполне удовлетворительны. Балеринами тогда были Рославлева, Джури и Гельцер. Балетмейстером был Хлюстин. Главным режиссером – старик Гельцер, отец балерины и сам выдающийся мимист. Кроме балерин, в балетной труппе было немало очень хороших танцовщиц и танцовщиков. В театральном училище были хорошие преподаватели танцев: В. Тихомиров, Н. Домашев, И. Хлюстин, В. Гельцер. В труппе числилось около двухсот артисток и артистов. Словом, были все данные, чтобы давать хорошие спектакли, если бы балетмейстер имел больше таланта и фантазии и если бы администрация театров давала ему возможность хорошо обставлять балетные спектакли.

[...] после 1882 года, московский балет продолжал падать вследствие бездарного руководства Богдановым, постановки которого А. Островский называл «представлениями балаганными». Лучшие мимические артисты были уволены. Труппа значительно сокращена. Мимика исчезла. Школа опустилась. Неудачным оказался и вновь приглашенный в 1889 году новый балетмейстер Мендес. Количество балетов сократилось, и из тридцати – тридцати пяти балетов в репертуаре в

<sup>14</sup> Теляковский В. А. Воспоминания. Ленинград: Искусство, 1965. С. 145–147, 155, 159.

1895 году их оказалось всего пять (причем, по курьезной случайности, все пять имели название на букву К: «Конек-горбунок», «Коппелия», «Кипрская статуя», «Корсар» и «Катарина»). Обстановкой же балетов в декорационном, музыкальном, костюмном и аксессуарном отношениях распоряжались лица, заведовавшие разнообразными отделами сценических приспособлений и ничего не имевшие общего с искусством.

В 1899 году все переменялось; нашлись отличные танцовщицы и танцовщики, талантливый балетмейстер, музыкальный капельмейстер, хорошие декораторы. Московская публика стала охотно посещать балетные спектакли.

[...] в сезоне 1898/99 года приходилось быть больше зрителем и наблюдающим за исполнением чужой программы.

В этом сезоне были приглашены в дирекцию в качестве художников-декораторов и консультантов К. Коровин, А. Головин и потом Досекин, а также археолог В. Сизов, читавший в театральном училище бытовую историю.

Балетная группа была относительно молодая, стариков имела в своем составе мало. Традиции в отношении балетного искусства были прекрасные. Выдающимся молодым дарованиям давали соответствующие их способностям места. Рутинка сказывалась главным образом в скучной старой манере постановки с неперемнной симметрией танцев ровными группами, парами, непременно одинаково одетыми. Все ставилось как будто бы по раз выработанному шаблону, причем если балет был петербургской постановки, то непременно точно скопированный. Сама балетная группа, очень не избалованная успехом, весьма чутко относилась ко всякому вниманию, оказываемому ей публикой или администрацией, и малейшая забота, обращенная на улучшение костюма, вызыва-

ла большую радость и интерес. Многие из артистов очень внимательно выслушивали мнения художников, охотно с ними беседовали, шутили, смеялись над их иногда остроумными замечаниями и на них не обижались, а, напротив, упрашивали посещать репетиции, мечтая о новых красивых постановках.

Вновь назначенного новатора балетмейстера Горского встретили приветливо. Перемена главного режиссера и капельмейстера также никаких историй не вызвала – словом, все шло благополучно.

[...] Когда я впервые, в 1901 году, познакомился с петербургским балетом, я встретил из рук вон плохое режиссерское управление.

В распределение балетных мест вмешивались еще некоторые балетоманы, особенно некий Безобразов. С балетоманами дружил и М. Петипа, дружил он и с редактором-издателем «Петербургской газеты» стариком Худековым. Некоторые балетоманы, с его разрешения, посещали не только сцену, уборные артисток и репетиции, но и репетиции в театральном училище, причем иногда садились у зеркала в репетиционном зале рядом с М. Петипа и вместе с ним выбирали танцовщиц для того или другого места.

Петипа преследовал свои цели, режиссер Аистов свои, помощники режиссеров тоже свои, а балетные артисты в уборных играли в азартные игры.

Словом, был невероятный кавардак.

[...] Сила нашего балета заключалась главным образом в правильно и давно поставленной школе, добросовестно подготавливавшей балетных артистов. Школа эта, опираясь на традиции, не чужда была и известной постепенной эволюции, применяясь к современным требованиям и избрав нечто среднее между французской и итальянской школами, этими родоначальницами балета.

Единственной слабой стороной как петербургской, так и московской школы была мимика. Не находилось настоящих преподавателей мимического искусства, и в этом была слабая сторона нашего балета. Единственным хорошим мимистом-преподавателем в эту эпоху был бывший главный режиссер московского балета В. Гельцер, но он уже заканчивал свою преподавательскую деятельность.

В сущности, балетная школа была единственная правильно поставленная школа в дирекции. [...]

### 1.11. М. Ф. Кшесинская. Воспоминания (1959)<sup>15</sup> (Извлечение)

[...] Когда мне исполнилось тринадцать лет, я перешла в класс балерины Екатерины Вазем, где разучивались гораздо более сложные движения. Занятия начинались с перекладки, а потом переходили на *adagio* и *allegro*. Па, которые мы разучивали, были не слишком сложными: *attitudes*, арабески, прыжки, шаг на пуантах, *pas de bourree*, *sauts de basque* – основные па, которые сохранились до сих пор. Екатерина Вазем зорко следила за своими ученицами, задерживала их после занятий, если считала, что движения были неправильными или лишенными грации. Ко мне она относилась благожелательно и только иногда с улыбкой напоминала: «Кшесинская, не морщи, пожалуйста, лоб, а то состаришься раньше времени». И все же мне казалось, что и в этом классе не было творческой атмосферы, так как и эти движения и па я давно уже изучила, и они не представляли для меня особого интереса и не могли увлечь.

В пятнадцать лет я перешла в класс Христиана Иогансона, чьи уроки мне сразу же пришлись по душе.

<sup>15</sup> Кшесинская М. Ф. Воспоминания / пер. с франц. Смоленск: Русич, 1998. С. 29, 32.

Я продолжала работать с ним и позже, уже став артисткой. Иогансон, швед по национальности, успел обрусеть за время жизни в Петербурге. Он был не только учителем, но и вдохновенным творцом-романтиком. Будучи человеком умным и очень наблюдательным, он делал весьма меткие замечания, оказавшие большое влияние на наше артистическое развитие. Каждое движение имело у него определенное значение и выражало какую-либо мысль или настроение. Именно этому он и старался нас научить. [...]

С малых лет мы были приучены к сцене, участвовали в балетных спектаклях сами и присматривались к тому, как танцуют балерины. Чем старше и опытнее мы становились, тем легче нам было оценить мастерство той или иной танцовщицы, отметить все ее достоинства и недостатки и составить о ней собственное мнение, сравнить их мастерство и понять, на каком уровне находится наше. [...]

### 1.12. Г. А. Римский-Корсаков. А. А. Горский. (Творческий путь) (1939–1940)<sup>16</sup> (Извлечение)

[...] Все школьные уроки живо интересовали Горского, особенно привлекала его физика и география. Но наибольшее усердие он проявлял в танцевальном классе. Его первым преподавателем танцев был Н. И. Волков. В старших классах он стал заниматься у П. А. Гердта. Учился он также у А. Н. Богданова и у Х. П. Иогансона.

Мимику непродолжительное время преподавал М. И. Петипа. Свой предмет знаменитый балетмейстер

<sup>16</sup> Римский-Корсаков Г. А. Горский А. А. Горский (Творческий путь) // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / редактор-составитель В. В. Иванов. Москва: Индрик, 2014. С. 90–92.

вел весьма примитивно и, по-видимому, без достаточной любви к этому делу. Горский вспоминал, что уроки Петипа проходили очень бледно и по-картинному однообразно. Учащиеся выстраивались в одну линию, и Петипа начинал показывать «Я тебя люблю», «Я его люблю» и т. д. Также несложно показывал Петипа и жест. В его лексике условных балетных жестов было немного. Значительно живее проходили уроки, когда Петипа показывал какие-либо отрывки из балетов.

Горский, отмечая выразительность и ясность мимики самого Петипа, в то же время не одобрял автоматическую передачу ее ученикам. Горский считал, что каждый актер должен уметь искать и находить свои собственные средства выразительности. Однако впоследствии, уже будучи преподавателем и балетмейстером, Горский не посягал на условный стиль и исторически сложившуюся манеру классического балетного жеста. Не «ломая традиции», он предоставлял каждому артисту свободно творить в рамках данного сценического образа.

Очень недолюбливал Горский в школе скрипку, которую он должен был изучать. Он пристрастился самоучкой играть на рояле и в этом искусстве достиг заметных успехов. Однако он не любил афишировать своих знаний в этой области. Большую интимность вкладывал он в свои музыкальные импровизации на рояле, которые он очень любил.

Окончив школу, Горский не считал свое музыкальное образование достаточным для деятельности балетмейстера, к которой он вообще готовился с большой серьезностью, предъявляя к этой специальности большие и разносторонние требования. Он стал заниматься теорией и гармонией музыки. Занимался он вполне самостоятельно, лишь изредка показывая свои задачи по гармонии А. К. Глазунову, который хвалил их и советовал продолжать работать. С этого времени между Глазуновым и

Горским устанавливаются хорошие отношения, которые в дальнейшем закрепляются постановкой «Раймонды» и фрагментов 5-й симфонии в Большом театре, которым композитор дал весьма положительную оценку с точки зрения тех требований, которые он предъявлял к балетному искусству.

Очень усидчиво пробовал Горский работать и в области искусства живописи, которой он хотел себя целиком посвятить по окончании балетной школы. Он поступил даже в художественное училище барона Штиглица, но через полгода оставил его. Любовь к театру оказалась сильнее, чем к искусству, в котором Горский вряд ли бы достиг тех высоких пределов, до которых он поднялся в хореографии.

Особенности стиля Горского как живописца, его пристрастие к красочной гамме при некотором наивном пользовании рисунком, не всегда безукоризненном ощущении формы и пренебрежении к контурам композиции, многое объясняет в манере Горского-балетмейстера, в его пользовании актерским материалом в постановочных работах.

Поскольку и в хореографии Горский повторяет особенности своего живописного стиля, можно предполагать, что в его творчестве преобладает живописная концепция искусства, при этом, по-видимому, Горский мыслит не как художник-график, а как живописец-колорист, для которого проблема цвета и колорита является решающей.

Но история искусств, в частности история балетного театра, в школе тогда не преподавалась. Между тем Горский остро ощущал потребность в изучении этих дисциплин. Его лучшим учителем и наставником в изучении искусств в основном являлся все же театр.

По своему положению учащиеся балетной школы стояли в самой непосредственной близости с Мариинским театром. Они были заняты как исполнители во многих опе-

рах и почти во всех балетах. Петипа любил пользоваться в своих композициях детьми как одним из украшающих орнаментов, оживляющих общий колорит хореографической картины. Кроме того, воспитанники школы регулярно посещали оперные и драматические спектакли.

Небезынтересно, что на будущего балетного режиссера, в искусстве которого постоянно проявлялись реалистические тенденции, наибольшее впечатление произвела в драме – Стрепетова, с ее своеобразным и темпераментным дарованием, а в опере – рельефные сценические образы, которые создавал Ф. И. Стравинский.

На втором году пребывания Горского в школе состоялось его первое выступление на сцене в существовавшем еще тогда [петербургском] Большом театре, в опере «Бронзовый конь» Обера.

Постоянно участвовал Горский и в массовых сценах кордебалета в Сен-Леоновском «Коньке-Горбунке». Более ответственный танцевальный номер, порученный Горскому, был танец «Домино» в нашумевшей в свое время феерии «Волшебные пилули» (1886 г.).

Весной 1889 года, на выпускном экзаменационном спектакле он исполнял роль Гренгуара в «Эсмеральде». Горскому в это время было 17 лет. [...]

**1.13. Н. Г. Сергеев. Докладная записка  
В. А. Теляковскому (1903)<sup>17</sup>  
(Извлечение)**

[...] Покойный артист С.-Петербургского балета Степанов в 1891 г. изобрел способ записывания движе-

<sup>17</sup>Цит. по: «Мы все висим в воздухе...» // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 6 / редактор-составитель В. В. Иванов. Москва: Индрик, 2014. С. 556–557.

ний и хода балетных танцев. Способ этот, отличающийся удобством применения, тогда же обратил на себя общее внимание. [...]

Благодаря тому, что мною записано по способу Степанова несколько балетов, я был в состоянии оказать существенную помощь гг. балетмейстерам при возобновлении балетов и как пример могу указать, что «Дон Кихот» был срететован по моим записям, почему и не потребовалось приезда из Москвы г. Горского.

В 1893 году с ВЫСОЧАЙШЕГО соизволения способ записи танцев был введен в число обязательных предметов преподавания при Театральном училище.

Будучи призван преподавать означенный предмет, считаю своим долгом представить соображения мои по этому вопросу, относительно преподавания записи танцев в училище.

В настоящее время на преподавание моего предмета отведено на всех учащихся 7 часов в неделю, считая 4 часа для воспитанниц и 3 часа для воспитанников. Таким образом, на сто с лишком учащихся приходится в среднем по 4 минуты на воспитанника и 3 минуты на воспитанницу в течение недели. Желать достигнуть каких-либо осязательных результатов при такой затрате времени, уделяемого на каждого учащегося, невозможно.

Поэтому для правильной постановки преподавания в училище необходимо прежде всего:

- 1) увеличить число уроков;
- 2) чаще ставить в школьном театре балетные спектакли с целью приохотить учащихся к записи танцев. Вместо оркестра было бы довольно одного рояля и двух скрипок.

Артисты не должны ограничиться изучением способа записи движений в училище. По окончании курса им следует продолжать начатое дело и показавших успехи следовало бы поощрять тем или иным способом, т. е. или

увеличением содержания, или назначением на лучшие места, но само собой разумеется, что полагаться на запись всех участвующих в особенности в настоящее время, когда столь важная отрасль балетного дела находится лишь в зародыше, невозможно, дело должно быть поручено, как это практикуется, впрочем, и теперь, одному руководителю, но ему в помощь непременно должны быть назначены два помощника. Лишь по истечении примерно годовичного срока, если помощники окажутся способными продолжать дело записи танцев, могло бы быть назначено вознаграждение.

В настоящее время записи танцев веду я один, что при моих служебных обязанностях как танцовщика, так и преподавателя, лишённого помощников по записыванию, является крайне затруднительным. [...]

#### 1.14. *Протоиерей Сергей Булгаков.*

##### **Свет невечерний (1917)<sup>18</sup>**

*(Извлечение)*

[...] Сама красота, конечно, первее искусства [...], но искусство, ее являющее, приобретает тем самым неисследимую глубину. В ширь и глубь идут его ритмы, пробуждая все новые волны. Красота имеет в себе самой и силу, и убедительность. Сила искусства не в том, что оно само владеет красотой, но в том, что оно в своих художественных символах обладает ключом, отверзающим эту глубину [...]. Поэтому истинное произведение искусства не может оставаться замкнутым только в себе, в своей действительности оно зовет к жизни в красоте и пророчески свидетельствует о ней [...]. Поэтому и само искусство отнюдь не имеет самодовлеющего значения, оно есть лишь путь

<sup>18</sup> *Булгаков С. Н.* Первообраз и образ: сочинения в двух томах. Свет невечерний. Москва: Искусство, 1999. Т. 1. С. 320–321, 328–330.

к обретению красоты. Оно жизненно только в этом движении, – всегда *ad realiora*. Поэтому оно само есть тоже лишь символ, зов, обетование, величавый жест, однако – увы! – упдающий в бессилии. Ибо искусство, наряду с царственным призванием, таит в себе еще и сознание своего бессилия. Оно знает свою границу и свою относительность, и всегда должно ее ощущать [...].

И не есть ли красота – сладкая иллюзия, а поэзия – греза, если искусство только волнует и манит к прекрасному среди непрекрасной жизни, утешает, но не преображает? Из этого самосознания рождается космоургическая тоска искусства, возникает жажда действительности: если красота некогда спасет мир, то искусство должно явиться орудием этого спасения. В каждом новом творческом акте все шире открывает художник свои объятия, но богиня ускользает из них манящим призраком, оставляя его в немом отчаянии, готовым разбить свою певучую, но бессильную лиру. [...] трагедия искусства – в сознании своего бессилия, в страшном разладе между открывшейся ему истинной велелепотой мира и наличной его безобразностью и безобразием. Искусство не спасает, не утоляет тоски земного бытия, а только утешает, но нужны ли и достойны ли бессильные утешения? Произведениями искусства можно любоваться, влюбляться в них, но лишь для того, чтобы тем сильнее чувствовать цепи «презренной жизни». [...]

Каждый творческий акт стремится стать абсолютным не только по своему источнику, ибо в нем ищет выразиться невыразимое, трансцендентное всяким выявлению ядро личности, – но и по своему устремлению: он хочет сотворить мир в красоте, победить и убедить ею хаос, а спасает и убеждает – кусок мрамора (или иной объект искусства), и космоургические волны бессильно упдают в атмосфере, тяжелой от испарений материи. Поэтому художник, даже если ему даны величайшие достижения

в искусстве, тем большую неудовлетворенность испытывает как творческая личность. [...]

Искусство хочет стать не утешающим только, но действенным, не символическим, а преображающим. Это стремление с особою силой осозналось в русской душе, которая дала ему пророчественное выражение в вещем слове Достоевского: красота спасет мир [...].

Между культом и искусством существует особенно тесная связь. Их сближает общая им благородная бесполезность пред лицом мира сего с его утилитарными ценностями, одинаковая их хозяйственная ненужность и гордая расточительность. Факт культа, как и искусства, наглядно свидетельствует о той истине, что не о хлебе едином живет человек, что он не есть *economic man*, меряющий мир меркантильным аршином, но способен к бескорыстию и вдохновению. [...]

Из всех «секуляризованных» обломков некогда целостной культуры-культа искусство в наибольшей степени хранит в себе память о прошлом в сознании высшей своей природы и религиозных корней. Ему остается чужда духовная ограниченность позитивизма, то мировоззрение, которым отравлены и философия, и наука, – оно чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира, и составляет наиболее религиозный элемент внерелигиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем, – в сущности, искусство и не имеет тем, а только знает художественные поводы – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе. При выборе предмета для своих вдохновений искусство обладает высшей свободой безгрешности, находится по ту сторону добра и зла. Для него нет греха и порока, нет безобразия и уродства, ибо все, на что пада-

ет луч красоты, в кристалле творчества становится прозрачным и светоносным. И даже собственный мрак души самого художника, его греховная скверна теряют свою соблазняющую силу, пройдя чрез очищающее вдохновение красоты, если только оно, действительно, коснулось его своим крылом.

Искусство обладает даром видеть мир так, что зло и уродство исчезают, растворяются в гармоническом аккорде. Чисто этические масштабы вообще не применимы к искусству, и мораль поднимает свой голос лишь там, где кончается искусство. Поэтому истинное искусство обладает привилегией не бояться обнаженности и вообще не знает порнографии, т. е. преднамеренного смакования порока, и, наоборот, самая искусная порнография остается вне искусства. Свободное от этики, искусство по своему духу, по своему внутреннему пафосу подлежит суду только мистическому и религиозному. Но, конечно, оставаясь свободным от морали, искусство силою своего влияния содействует общему росту моральности в человеческой душе. [...]

## 2. РАЗВИТИЕ АРТ-ПЕДАГОГИКИ



### 2.1. А. В. Луначарский. Новые пути оперы и балета (1930)<sup>19</sup> (Извлечение)

[...] У нас есть люди, которые говорят, что классическая балетная школа является порождением глубокого прошлого и она нам в настоящее время не нужна, так как нам нужны будут, главным образом, танцы, изображающие подлинное действие, mimo-драматические или в собственном смысле плясовые. Искусственная «классика» не нужна. Но я в течение моей деятельности руководителя театрами и художественным образованием всегда боялся нарушить традиционную линию, потому что, потеряв ее, потом ее никогда больше не поймаешь. Если будет убит русский классический танец, стоящий на такой необыкновенной высоте, с которой никто в мире не осмелится равняться, то не только любители балета будут горькими слезами плакать, но, может быть, и пролетарская молодежь. Когда она начнет строить дворец своей жизни и спросит: а где у тебя это? – и мы ей скажем: да ведь это что-то императорское, мы его уничтожили, – может быть, и она нас заклеймит черным словом. Поэтому я предпочитаю делать сейчас ошибку, по мнению не пролетарских масс, а тех людей, которые и в наших музеях готовы перебить фарфор, потому что из этих чашек пили аристократы.

Из того, что я говорил, можно сделать заключение, что вливать элементы балета в наш оперный театр необ-

ходимо, и, с этой точки зрения, иметь мастеров танца так же важно, как мастеров инструментальной и вокальной музыки.

[...] В новом балете должно быть достойное внимания действие. Это действие должно быть захватывающим, настоящей фабулой, а не глупенькой сказочкой, которую не прочитаешь без скуки. Между прочим, это – самая слабая сторона балета «Футболист». Фабульная часть этого балета ниже всякой критики. Но самая попытка сделать этот балет – верная.

Второй, чрезвычайно важный элемент – карикатура, потому что мастерское mimo-классическое и танцевальное искусство необычайно приспособлено к тому, чтобы давать живую карикатуру. Балет должен суметь овладеть этим оружием – издевающимся танцем, изображающим различные враждебные нам типы, улавливающим их повадку в такой резко очерченной карикатурной линии, которая бы запоминалась.

Нет никакого сомнения, что балет будет постепенно насыщаться повышенной и символизированной физкультурой. Но дело здесь не в том, чтобы ту физкультуру, которая преобразует людей, придает стройный и организованный вид нашим празднествам, дает столько радости на физкультурной площадке, на всяких стадионах, перенести на сцену. Это было бы величайшей ошибкой. Если бы на сцену переносились партии футбола или другой спортивной игры, это было бы не то, что нужно театру. Нам нужно, проникнувшись духом физкультурной стихии, ее моральной красотой и громадной красотой ее движений, дать ее художественное отражение – и в смысле художественной выразительности, и как продвижение к идеалу человека будущего во всей его красоте и гармонии. Мы должны опережать физкультуру, наши артисты должны изображать ее будущие победы.

<sup>19</sup> Луначарский А. В. Новые пути оперы и балета // Наследие А. В. Луначарского: [сайт]. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/-novye-puti-opery-i-baleta/> (дата обращения: 15.11.2021).

Наконец, производственный момент. Он очень мало затронут в «Футболисте». Несомненно, что трудовой процесс, на который, конечно, поплеывала бы публика до революционного бельэтажа, таит в себе огромнейшую красоту движений, нужно только понять их и воспроизвести. Пролетарские балетные мастера непременно обратят внимание на эти моменты.

Сама пляска как таковая изображает страсть или победную бодрость в максимальной степени, когда то, что прежде называли «духом» и что является для нас работой высших центров мозга, настолько переполнено содержанием, что овладевает всем телом и бурно ритмизирует его. [...]

## 2.2. А. Я. Ваганова. Построение урока (1934)<sup>20</sup> (Извлечение)

[...] Много раз мне придется указывать на то, как постепенно подходим мы к изучению какого-нибудь раc от схематической его формы до выразительного танца.

Та же постепенность и в усвоении всей науки танца – от первых шагов до танца на сцене.

Самый урок не сразу развертывается во всем объеме: сначала экзерсис у палки, потом – на середине, adagio и allegro.

Дети, начинающие учиться, делают вначале только экзерсис у палки и на середине в сухой форме, без всякого варьирования. В последующем учении вводятся простые комбинации у палки, их они повторяют и на середине. Проходят основные позы. Далее легкое adagio, без сложных комбинаций, направленное лишь к приобретению устойчивости.

<sup>20</sup> Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. Санкт-Петербург: Лань, 2000. С. 14–20.

Усложнение вносят позы, в которые вводится работа рук, и так постепенно мы доходим до комбинированного, сложного adagio. Все движения, описанные мною ниже в простейшем виде, потом проходят на полупальцах.

В заключение в комбинации adagio вводятся прыжки, которые подводят учащихся к окончательному совершенствованию.

В adagio усваиваются также повороты корпуса и головы. Начатое с самых легких движений, adagio с годами бесконечно усложняется и варьируется. В последних классах трудности вводятся одна за другой. Для исполнения этих сложных комбинаций ученицы должны быть основательно подготовлены в предыдущих классах: овладеть крепостью корпуса и устойчивостью, чтобы, столкнувшись с новыми большими трудностями, не терять самообладания. Подобное усложненное adagio развивает поворотливость и подвижность фигуры; когда мы столкнемся в allegro с большими прыжками, нам не придется терять время на овладение корпусом.

На allegro мне хочется остановиться и подчеркнуть его совершенно особое значение. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на allegro.

Для меня недостаточно показательно adagio. Танцовщице помогает здесь поддержка кавалера, драматизм или лиризм сценической ситуации и т. д. Теперь в adagio вводится, правда, много виртуозных движений, но все они зависят в большей мере от умения кавалера. А вот выйти и произвести впечатление в вариации – другое дело: тут-то и скажется танцевальное образование. Но не только вариации, а и большинство танцев, как сольных, так и массовых, построено на allegro; все вальсы, все коды – это allegro.

Вся предыдущая работа, до введения *allegro*, является подготовительной для танца: когда же мы подходим к *allegro*, то тут-то мы и начинаем учиться танцевать, здесь и открывается нам вся премудрость классического танца.

В порыве веселья дети танцуют и прыгают, но их танцы и прыжки – это еще только инстинктивное проявление радости. Чтобы довести его до искусства, до стиля, до художественности, надо сообщить ему определенную форму, – и начинается это оформление при изучении *allegro*.

Когда у учащегося ноги поставлены правильно, есть уже выворотность, развита и укреплена ступня, сообщена ей эластичность и укреплены мускулы, – можно приступить к прохождению *allegro*. Начинают прыжки с изучения *temps leve*, которые делаются толчком от пола двумя ногами на I, II и V позициях, затем *changement de pied* и, наконец, *echarpe*, – для облегчения их вначале проделывают у палки, повернувшись к ней лицом и держась обеими руками.

Следующим прыжком берут обычно довольно сложное по своей структуре *assemble* – эта традиция имеет глубокие и веские основания.

*Assemble* заставляет сразу правильно брать в работу все мышцы. Начинающему нелегко его усвоить, нужно внимательно контролировать каждый момент движения; делая такое раз, устраняется возможность распушенности мускулатуры. Ученик, научившийся правильно делать *assemble*, не только выучивается этому *pas*, но приобретает фундамент для исполнения и других *pas allegro*, – они покажутся ему легче и не будет соблазна делать их распушенно, если правильная постановка корпуса была усвоена с самого начального *pas* и вошла в привычку.

Бесконечно легче было бы научить ребенка делать, например, *balance*, но как внушить ему при этом пра-

вильную манеру держать корпус, управлять мышцами? Невольно, вследствие легкости этого *pas*, ноги распускаются, расслабляются, и не приобретается выворотности *assemble*. Заложенные в *assemble* трудности приводят сразу к намеченной цели.

После *assemble* можно перейти на *glissade*, *jete*, *pas de basque*, *balance*, последнее, повторяю, желательно не вводить, пока мышцы недостаточно разработаны в основных прыжках и не дано прыжку правильной основы.

[...] Никаких твердых схем и никаких твердых норм для построения уроков я давать не буду. Это область, в которой решающую роль играют опыт и чуткость преподавателя. [...]

Со школьной скамьи мы даем возможность пробовать свои силы не только на уроке, но и в небольшой практике – участии в балетах и в спектаклях при училище. Учащиеся не чувствуют оторванности от артистической жизни; из раннего опыта они узнают, что можно и что должно вынести из урока, поэтому учатся сознательно и серьезно. [...]

### 2.3. А. М. Мессерер. Танец. Мысль. Время (1979)<sup>21</sup> (Извлечение)

[...] Кроме общеобразовательных предметов мы изучали историю искусств, музыку. Именно в школе я постиг ее азы – стал играть гаммы и ганы. Обрусевший француз мсье Понс учил нас фехтованию. А сын знаменитого клоуна Альперова занимался с нами акробатикой. Что же касается танцев, то все педагоги были знаменитостями Большого театра. Класс поддержи-

<sup>21</sup> Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время // История танцев: [сайт]. URL: <http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000005/st004.shtml> (дата обращения: 15.11.2021).

ки давали по очереди премьеры – Леонид Жуков или Иван Смольцов. Характерный танец преподавал Иван Емельянович Сидоров. Мимику вел выдающийся комедийный танцовщик Владимир Александрович Рябцев. [...]

В школе он обучал нас мимике по старинной и очень смешной системе. Мы должны были свободно владеть мышцами лица, без конца тренировали их: изображая радость – улыбались до боли в щеках, горе – опуская уголки губ и поднимая «домиком» брови. Все это годилось, пожалуй, не столько балету, сколько архаичным театрам, где говорили нараспев и доминировала внешняя, техническая сторона игры. После спектаклей Художественного театра я не мог относиться к этим урокам всерьез, но и вреда особого они не приносили.

И все-таки ничего на свете я не ждал с таким трепетом, с таким нетерпением, как уроков Горского! Мы не могли не чувствовать, что к нашему взрослому классу в училище относятся настроенно и даже враждебно. Особенно педагоги старой закалки. Они даже не здоровались с нами в коридорах, проходили мимо, словно нас не существовало. И мы прекрасно понимали, что нужно оправдаться работой. Никто нам этого не внушал. Сам Горский никогда не произносил назидательных речей, но уж он работал, как никто! Одиозность нашего во всех смыслах неканонического класса он не драматизировал, просто не придавал ей значения.

Обычно Горский приходил в училище раньше всех. Садился на стул в пустом зале и ждал нас. Класс его и отдаленно не походил на суровую муштру, где царил бы палочная синхронность. Он никогда не унижал, не подавлял личности ученика. Я перед ним благоговел, но не боялся его. Единственно, чего я страшился, это причинить ему боль разочарования. Суть педагогики

Горского я осознал значительно позже, уже став солистом Большого театра и продолжая заниматься со своим великим педагогом. А в школе я учился у него самозабвенно, со всем пылом и азартом молодости. Горский интересовал меня и просто по-человечески. По слухам, он жил одиноко, был неудачлив в любви и расточал, реализовывал свою исключительную натуру в поистине каторжном труде. Думаю, даже в обыденной жизни он мыслил танцем. А, впрочем, могла ли его жизнь быть обыденной, если всего себя он отдавал театру? Думаю, он не то чтобы не любил прозу бытия, но был ей полярнен всеми клетками своего творческого существа.

[...] Однако плодотворную выучку мы проходили не в одном лишь классе Александра Алексеевича. Какое это было благодеяние судьбы, что школа в те годы не замыкалась в себе, не была отлучена от театра даже территориально. Ученические залы и репетиционные – для артистов Большого театра – соседствовали в одном коридоре. В большую перемену можно было пойти посмотреть, как занимаются Гельцер, Кандаурова, Тихомиров, Жуков. Почтительно спросив разрешения и получив милостивый кивок, можно было сесть где-нибудь в сторонке и смотреть, впитывать черновики совершенных поз, запоминать реплики, которыми обмениваются премьеры, разгадывать, расшифровывать приемы, с помощью которых им поддаются самые трудные движения. Хотя профессионально я лишь начинал формироваться, ко мне довольно рано пришло сознание, что в балете я должен сделать что-то свое. Я чувствовал, что мне предстоит найти свой собственный исполнительский стиль. Но чтобы танец стал мне подвластен, придется преодолеть множество технических трудностей. И я жадно смотрел, как работает, к примеру, Тихомиров. [...]

**2.4. И. А. Моисеев. Живее всех живых (1994)<sup>22</sup>**  
(Извлечение)

[...] мы же в очень странное время жили. Почему я в танцы попал? Был такой период, когда вообще некуда было деваться – несколько лет разгрома, инфляция почище теперешней, голод, половина учреждений не работала, была опасность превратиться в дворового хулигана. Отец говорил: «Что ты мотаешься целый день во дворе? Поступи в студию, пусть тебя там немножко поучат. Какая профессия у тебя потом ни будет, научишься двигаться, осанка будет другая. Переждем это время». Он хотел, чтобы я стал юристом. А когда увидел, что у меня есть способности к танцу, сказал: ну что ж, иди по этой линии. В любом деле можно себя проявить, если быть человеком и хорошо работать. Если бы он отдал меня, допустим, в рисовальное училище, я был бы художником. Если бы в Консерваторию – стал бы музыкантом. Различия только в технике. Тут техника ног, там техника слуха, техника глаза. Важно, какими качествами человек мыслит. Если образами, то он художник. Если понятиями – ученый. Поскольку талантливый человек в искусстве мысли всегда образами, значит, в каком бы виде искусства ни работал, он преуспеет. У меня были способности и в области музыки, и в области живописи, и в области режиссуры.

[...] Я очень поздно стал учиться – в 14 лет, а в училище брали с 8. Нас два человека, которые потом заняли очень яркое место в хореографии. Асаф Мессерер, он недавно умер, и я вместе держали конкурс. Из тридцати человек взяли только нас. Его – в класс старше, так как он был старше меня на два года. Таким образом, у нас счита-

лось неполное образование, но, оказалось, что преуспели мы больше тех, кто учился восемь лет. Не успел оглянуться, как стал не только солистом Большого театра, но и балетмейстером в 24 года. Это редчайший случай. Обычно балетмейстером делаются, закончив актерскую карьеру, перестав танцевать. А я им стал в расцвете сил. Но когда меня там высмеяли, я понял, что если останусь, то дальше того, что уже умею и знаю, пойти не смогу, придется повторять одно и то же. Это я сокращенно рассказываю, на практике все было гораздо сложнее, драматичнее, отказываться от Большого театра было не так уж легко. Это огромный пласт биографии. Через 15 лет работы уйти и начать с нуля! А уже карьера была сделана. И знали, и любили. И опять все сначала.

[...] Я танцевал и классические танцы, и характерные. Широта этого диапазона и привела меня к тому, что мне показалось узким заниматься всю жизнь только классическим танцем. Это лишь небольшая часть общемировой хореографической культуры. Тем паче, часть искусственная, не рожденная из народной культуры. Мне казалось, что если хочешь заниматься танцем, то надо брать во всей широте, во всем объеме. Я пытался делать это внутри Большого театра. Меня высмеяли, сказав, что я пытаюсь сделать из Большого пивную.

[...] человек, изучая что-то одно, невольно соприкасается с тем, что соседствует с этим одним. И постепенно круг его знаний расширяется настолько, что он, оказываясь, знает много. В жизни все так взаимосвязано, что с чего бы вы ни начали, обязательно придете к тому же, к чему придет человек, который начал с другого конца. Это круг, который расширяется. Если вы упретесь в одну точку и всю жизнь будете в нее долбить, то кроме как быть дураком ничего не получится. А если вы эту точку начинаете расширять, то можете расширять до пределов Космоса.

<sup>22</sup> Моисеев И. А., Перевалова А. Живее всех живых // 1001.ru: [сайт]. URL: <https://1001.ru/articles/post/zhivee-vseh-zhivyh-intervu-sigorem-moiseevym-18646> (дата обращения: 15.11.2021).

Этому нет конца. Так что неверно думать, что человек, который занимается танцем, и понимает только в танце. Танец – плод национальной культуры. У каждого народа своя культура. Но когда вы будете сравнивать танцы разных народов и сопоставлять их, то увидите, что все они говорят об одном и том же – раскрывают внутренний мир человека, его эмоции, отображают его характер. Танец – это зеркало нравов. Как сложилась жизнь у народа, такие возникли у него навыки, вкусы, традиции, праздники. Через танец вы можете узнать историю.

[...] Танец – одно из средств самовыражения. В зависимости от более развитых способностей. У кого-то лучше, чем у рядового человека, развит слух, у кого-то – зрение. Не случайно Эмиль Золя говорил, что художники помогают нам видеть. А композитор помогает нам слушать. А танцовщик – выразить себя через движение. [...]

### **2.5. И. В. Смирнов. Искусство балетмейстера (1986)<sup>23</sup>** (Извлечение)

[...] Мирную жизнь прервала война. Защита Отечества стала главным делом советских людей. Провозглашенный партией лозунг «Все для фронта, все для победы!» был обращен и к работникам искусства.

Центральный Комитет Коммунистической партии поставил перед всеми учреждениями культуры задачу широкой пропаганды и агитации в массах. В сентябре 1941 года был обнародован приказ Наркомпроса РСФСР «О работе политико-просветительных учреждений в военное время». В ансамблях народного танца и театрах создавались бригады, выезжающие в действующую армию. Некоторые театры организовали фронтовые фи-

<sup>23</sup> Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва: Просвещение, 1986. С. 14–15.

лиалы. Выступления артистов проходили в сложнейших условиях – в окопах, блиндажах, на наспах сколоченных «сценах», в кузовах грузовиков, на площадях и улицах только что освобожденных городов. Но всегда на концертах царил атмосфера огромного патриотического подъема. [...]

В ряду с другими представителями художественной интеллигенции деятели хореографии стремились помочь воинам в их жестокой борьбе с врагом, поднять их боевой дух, вселить веру в победу. Хореографические произведения того времени, эстрадные номера были проникнуты оптимизмом, любовью к жизни, ненавистью к врагу. Например, «Вальс» М. Мошковского в исполнении О. Лепешинской и П. Гусева (балетмейстер В. Вайнонен), поставленная Р. Захаровым «Молдовеняска», которую также танцевали О. Лепешинская и П. Гусев.

Во время войны были созданы интересные хореографические миниатюры и целые хореографические программы военными ансамблями и ансамблями народного танца. К их постановке привлекались ведущие мастера советского балетного театра, такие, как К. Голейзовский, А. Мессерер, В. Вайнонен, Р. Захаров и многие другие. Блестящие номера в этот период были поставлены И. Моисеевым в Ансамбле народного танца СССР.

Приобретает законченность формы и четкость содержания совершенно новый жанр хореографии – армейская пляска. Здесь следует отдать первенство балетмейстеру П. Вирскому, работавшему тогда в Краснознаменном ансамбле песни и пляски Советской Армии, руководимом А. Александровым. Заряд оптимизма, силы, ловкости передавали зрителям артисты танцевальной группы коллектива. На сцене вставал живой образ советского воина.

В госпиталях, на оборонных заводах перед бойцами на фронте выступали участники художественной само-

деятельности. В блокадном Ленинграде в 1942 году балетмейстер А. Обрант создал из участников хореографической студии Дворца пионеров молодежный танцевальный ансамбль. Этот ансамбль в течение трех военных лет постоянно был на передовой, дав фронту три тысячи концертов.

24 мая 1945 года в праздничном концерте в Кремле в честь Победы над фашистской Германией выступали такие замечательные артисты балета, как Г. Уланова, В. Преображенский, О. Лепешинская, П. Гусев, артисты Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, исполнившие красноармейскую пляску, и артисты Государственного русского народного хора им. М. Е. Пятницкого, исполнившие русскую пляску. [...]

## 2.6. Р. В. Захаров. Сочинение танца (1983)<sup>24</sup>

(Извлечение)

[...] Когда более тридцати лет назад впервые в истории хореографии было основано балетмейстерское отделение, много было скептиков как среди старшего поколения, так и среди более молодых, которые говорили, что это пустая затея, что на балетмейстера выучиться нельзя, им, мол, надо родиться. Ссылались на примеры мастеров прошлого, которые ничего, кроме балетного училища, не кончали, а вот стали такими знаменитыми балетмейстерами.

[...] Компас творческой жизни я получил от В. И. Немировича-Данченко. Морально-эстетические начала сформировал и воспитал во мне прекрасный педагог Л. А. Сулержицкий и товарищеская среда. Подлинное же понимание роли художника в жизни раскрыла перед нами

<sup>24</sup> Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва: Искусство, 1983. С. 153–156.

наша необычайная эпоха, представителями которой являемся мы, счастливые граждане Советского Союза.

Активное участие в жизни воспитало меня как художника. Большая творческая работа и анализ этой работы сформировали мои взгляды на режиссуру и мои индивидуальные режиссерские качества, раскрывающиеся в принципах и приемах работы. Меня не обучали тому, как надо ставить спектакли, а работая и изучая окружающую жизнь, я сам пришел к ряду определенных выводов и заключений, которые легли в основу моей практики.

[...] Если раньше балетмейстерам негде было обучаться, это не значит, что они ограничивали себя узкопрофессиональными познаниями. Я уже говорил, что Вальберх, например, был очень образованным для своего времени человеком: знал несколько европейских языков, бывал в Париже, им было переведено несколько пьес для драматического театра. Природные таланты, помноженные на знания, дали возможность хореографам прошлого стать выдающимися художниками своего времени.

[...] теперь есть высшие учебные заведения, готовящие балетмейстеров, педагогов балета, балетоведов, на очереди учреждение отделения для получения высшего образования артистами балета. Семнадцать кафедр нашего института дают студентам разнообразные знания, теоретические и практические, способствуют формированию личности талантливого художника.

Мы, преподаватели, даем знания, но они не должны проглатываться вами, как пища птенцами. Например, я познакомил вас с каким-то этапом творческого процесса, с принципами балетмейстерского сочинения. Вы же, не устанно работая над собой, повышая общий уровень знаний и вырабатывая в себе способность их применения в собственных сочинениях, обязаны проявлять самостоятельность. В ваших сочинениях должно быть выявлено

ваше творческое «я», то есть у вас всегда должно быть то, что вам как художникам необходимо сказать своим зрителям. Если же окажется, что вам сказать нечего, значит, наши с вами занятия были пустой тратой времени.

Разумеется, институт не может за пять лет дать весь объем знаний, который вам будет необходим. Самостоятельная работа над собой – посещение театров, музеев, концертов, библиотек, просмотр кино- и телефильмов – пусть заполняет ваш досуг, время, свободное от занятий. Вас должно интересовать все, что происходит не только в области культуры, но и все события общественной жизни. Если этого интереса нет, то как вы будете отражать в своих произведениях современную жизнь? Но не только современность должна интересовать балетмейстера. Надо знать уклад жизни, быт и искусство разных народов прошлых веков. Очень много необходимо знать, чтобы правдиво, с глубоким чувством стиля создавать свои хореографические сочинения.

Каждый спектакль должен иметь неповторимое лицо. Это дело не просто, но своеобразие можно достигнуть, когда вами будут безошибочно найдены стилевые особенности эпохи.

[...] Когда трудно разобраться в том, что происходит на сцене, – отсутствует зрительское сопереживание. Ведь сценическое время воспринимается по-разному: если действие захватывает и держит нас в напряжении, время пролетает незаметно и становится жаль, когда интересный балет или танец закончены. И, наоборот, даже двухминутное бессмысленное мелькание, некие бездумные, пусть даже изобретательные, телосплетения не вызывают у зрителей ответных эмоций, кажутся бесконечно длинными.

Но вернемся к теме нашего занятия. Мы с вами говорили о подготовке студента-балетмейстера. Я хочу об-

ратить ваше внимание на особое значение дисциплин, вырабатывающих мировоззрение советского художника. В процессе самостоятельной работы вы должны поставить их изучение на первое место, так как именно они помогут вам выработать свои идейно-творческие позиции.

Весь цикл общественных и гуманитарных наук, который проходится в институте, необходим вам ничуть не меньше, а в известном смысле больше, чем цикл специальный, так как, только усвоив правильный взгляд на задачи всей советской культуры, всего советского искусства в целом, вы сможете уверенно творить, создавать значительные произведения, развивать хореографию. Только в гармоническом сочетании познаний может сформироваться личность художника со всем богатством его внутреннего мира. Если внутренний мир балетмейстера богат, то ему есть что передать коллективу и зрителям, есть чем поделиться. Если же он ограничен, то и делиться ему нечем. Непрестанная работа над собой определит то место, которое вы займете в творческой жизни коллектива театра.

Не теряйте ни одного дня, ни одного часа, подготавливая себя к работе в нашей профессии. Что греха таить, нередко молодые люди, посещая лекции в институте, решают, что большего от них и не требуется. Но вам должно быть ясно, что экзамены и зачеты существуют не для профессорско-преподавательского состава. Успешная сдача экзаменов дает право на получение диплома, но только сам студент знает, какой ценой он заслужил это право – ценой систематической и упорной работы над собой, приобретения основательных знаний или путем спешного натаскивания, лишь бы сдать. Никакой диплом не может заменить подлинной эрудиции, внутренней наполненности молодого специалиста. Случается, что молодой специалист, представ перед коллективом, начинает пони-

мать, сколько времени он потерял зря, относясь к учебе легкомысленно.

Нет также ничего хуже образованного глупца. Забурив некоторые бесспорные положения и усвоив основы технологии своей специальности, такой человек с дипломом о высшем образовании лишь применяет, чаще не к месту, чужие взгляды и мысли, не имея способности развивать их. А ведь они существуют не для того, чтобы ими бездумно пользовались, а для того, чтобы стать толчком к рождению собственного мнения, новой, более острой мысли, для правильного понимания жизненных явлений, развития искусства.

То, что я сказал, в основном было вам известно и раньше. Я счел возможным напомнить об этом еще раз, ибо истина от повторения не тускнеет. [...]

### **2.7. Р. Х. Нуреев. Автобиография (1962)<sup>25</sup>** (Извлечение)

[...] Итак, 25 августа в возрасте 17 лет я вступил в этот страстно желанный для меня храм танца – Ленинградскую балетную школу. [...] Мы занимались по 8-14 часов в день, а в те дни наибольшей нагрузки наши занятия начинались в 8 часов утра. От 8 до 10 обычно два часа истории искусства; у нас формировались свои суждения и вкусы. Например, для меня откровением были художники Италии XIII-XV веков, появилось сильное желание увидеть Италию, Грецию. Тогда же произошло мое первое знакомство со столь очаровавшим меня Ван Гогом.

Между 10 и 14 – занятия литературой. [...] Музыка была существенной частью моей повседневной жизни.

<sup>25</sup> Нуреев Р. Х. Автобиография // Pandia.ru: [сайт]. URL: <https://pandia.ru/text/77/289/73469.php> (дата обращения: 15.11.2021).

Очень привлекала меня также и живопись, в декоративном аспекте она играет такую важную роль в балете.

После двух часов литературы наступила та часть дня, которую я всегда ждал – два часа классического танца. Балетные классы в ленинградской школе такие насыщенные, так хорошо составлены и столь увлекательны, что одно занятие стоит четырех часов в другом месте в Европе. [...]

Затем два часа истории балета или истории музыки, которые преподавала у нас очень одаренная женщина. Она сама показывала нам, поскольку она могла это делать, различные интерпретации отдельных партий различными великими танцовщиками. Иногда это получалось очень комично, но в то же время очень полезно для нас.

За этим уроком опять два часа танца, на этот раз характерного. В 7 часов наступало время ужина и иногда приглашение от артистов Кировского балета посетить их репетиции. Для меня это также было то время, когда в случае отсутствия репетиций, можно было переступить соседнюю дверь и увидеть балет. Конечно, наряду с предметами по искусству были также уроки по физике, химии, географии и т. д., которые, что и говорить, я ненавидел. Каждую неделю проводились уроки фехтования, предмет, который в правильных традициях преподают в школе с самого ее основания. [...]

Нужно честно признаться, что я был нелегким учеником.

Меня трудно было подчинить размеренному порядку ленинградской школы, этот консерватизм заведения требует от учащихся безоговорочного подчинения его дисциплине. [...]

Я знаю, что дисциплина необходима. Я знаю, что именно дисциплина выковывает характер и что без нее можно постепенно разложиться. Но такое систематиче-

ское подавление индивидуальности, пока твое поведение не станет точным отражением того, что делают вокруг тебя другие, такой дисциплины я не понимал. Мой природный инстинкт был против этого. Я ценил все то, что может способствовать развитию моей индивидуальности. [...]

Итак, я в первый раз встретился с Александром Пушкиным, который вскоре стал для меня вторым отцом. [...] Однако, несмотря на пренебрежение мною, я уже с самого первого урока понял, что принял правильное решение: Пушкин, действительно, замечательный педагог, и я полюбил его с самой первой минуты, когда увидел его.

Это человек, способный глубоко постичь характер каждого ученика, продумать для каждого индивидуальную, интересную комбинацию па, чтобы побудить у учащегося интерес к работе. Он всегда старался лучше использовать преимущества каждого из нас и не подчеркивать наши недостатки. Он не пытался переделывать индивидуальность каждого, но наоборот, относился к ней бережно, так, чтобы мы могли вносить в свой танец некоторую индивидуальную окраску как отражение своей внутренней жизни. В конце концов, ведь именно индивидуальность танцовщика придает жизнь и величие классическому балету. Я полагаю, такое преподавание балета в России и скрупулезно разработанные программы являются главным основанием, почему наш балет прочно стоит на таком высоком уровне. [...]

В первые годы моего пребывания в Ленинграде, кроме занятий в танцевальных классах величайшую радость приносила мне музыка. Со знакомым казахом я впервые пошел на концерт. Исполнялся Бах, концерт Бетховена и сонаты Грига. Для меня было откровением то чувство восхищения, которое могут дать такие концерты. [...]

Во время одной из репетиций в Москве я буквально был сброшен со сцены одним из учителей нашей школы, который увидел, как я перегнулся через рампу, чтобы спросить у Пушкина его замечания по танцу, который я только что исполнил. Рассвирепев от того, что я позволяю себе на сцене, он вытолкнул меня. [...]

Каждая интерпретация роли должна создавать особую атмосферу, каждый жест должен быть окрашен своим, присущим только ему, психологически верным значением. И еще я твердо уверен, что необходимо каждой роли придавать особые оттенки. Сходные комбинации па могут встречаться в различных балетах, но каждый балет раскрывает другой сюжет, другие образы, поэтому те же самые па должны передаваться полностью различные стремления, побуждения, чтобы зритель не мог перепутать одну роль с другой. Мне кажется, что это требует исследовательской работы, результат которой танцовщик передает своим телом. Подобно тому, как актер может прочитать один и тот же текст по-другому, и каждый раз соответственно меняет значение слов, так и актер посредством своего тела может передать совершенно отличное и абсолютно индивидуальное прочтение балета. Также по-разному можно прочитать какое-нибудь стихотворение.

Конечно, это влечет за собой множество поисков, но это бесконечно интересно. Это означает изучение часами положение плеч, подбородка или отдельных мускулов живота. Каждая часть тела должна изучаться отдельно, как проверяют отдельно каждую деталь в машине. Затем все эти запутанные куски нужно собрать, можно даже сказать, склеить их индивидуальной актерской выразительностью. Итак, наш танец, который часто представляется публике движением непосредственным, выполняемым легкостью, гораздо чаще является результатом упорных

занятия изо дня в день, долгих, терпеливых часов, проведенных перед зеркалом, строгой критики по отношению к себе за малейшую ошибку в аттитюде. Фактически каждый должен прилагать все усилия, чтобы преуспеть в своем искусстве и, если, в конце концов, результатом этого будет признание и понимание, то лучшей награды и быть не может. [...]

Большую роль в этом успехе в Москве сыграл Пушкин. Об этом всюду говорили. Внезапно каждому в балетном мире стало ясно, каким действительно большим педагогом он является. Педагогом, способным приспособить свой метод преподавания и теорию к каждому из своих учеников так, чтобы не препятствовать его индивидуальному развитию, его таланту. После конкурса мы с Пушкиным стали гораздо ближе друг к другу, чем до этого. Он понимал мой капризный характер, но всегда был добр ко мне и готов пойти мне навстречу. Своим великодушным пониманием он значительно облегчал мне жизнь. [...]

### 2.8. *Е. С. Максимова. Мадам «Нет» (2004)<sup>26</sup>* (Извлечение)

1957 год подарил мне еще одну огромную радость – встречу с Касьяном Ярославичем Голейзовским, которого я безумно любила и люблю. Это счастье, что мы с ним встретились и могли общаться, хоть и недолго... Голейзовский пришел в хореографическое училище, чтобы отобрать исполнителей для своего номера, и выбрал меня и Сашу Хмельницкого. Саша был первым в классе: высокий, красивый, – считалось, что он станет классическим танцовщиком, будет исполнять партии принцев. Я с ним падеде из «Щелкунчика» и второго акта «Жизели» в школе

<sup>26</sup> Максимова Е. С. Мадам «Нет» // Литмир: [сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=687041&p=14> (дата обращения: 15.11.2021).

танцевала (но когда Сашу взяли в Большой, ни принцев, ни героев он уже не танцевал, только небольшие характерные партии). Голейзовский поставил для нас «Романс» на музыку Сергея Рахманинова. Когда Касьян Ярославич выбрал нас, я очень обрадовалась: в жизни далеко не каждого артиста такое случается, да и вообще – не так часто бывает, чтобы балетмейстер на тебя ставил. А уж если ставит такой мастер, как Голейзовский!.. Имя Голейзовского я, конечно, знала, но балетов его никогда не видела – он создавал их, когда я еще не родилась, а в наше время его спектакли уже нигде не шли. Но все мы слышали о его новаторских поисках в области хореографии, о его знаменитых спектаклях, хотя даже имя Голейзовского долгое время нельзя было упоминать; непонятно только, почему он еще остался на свободе, а не попал в лагерь. В стране «всеобщего равенства» все должны были быть равными – в смысле «ровными», одинаковыми, и такая яркая индивидуальность, как Касьян Ярославич Голейзовский, конечно, портила общую серую картину. Первое, что ему разрешили, когда время немного изменилось, – это начать понемножку ставить в хореографическом училище.

Касьян Ярославич очень сильно повлиял на формирование моей личности. С ним было не просто интересно, но я не знаю другого человека, с которым было бы так интересно: не только участвовать в его постановках, не только смотреть, как он творит, но даже просто общаться! Мы говорили обо всем: Голейзовский прекрасно знал литературу, поэзию, живопись, музыку. Он изумительно рисовал, сочинял стихи, которые читали с эстрады Мария Ермолова и Пров Садовский. О Касьяне Ярославиче вообще можно говорить до бесконечности; это необыкновенная доброта, необыкновенная эрудиция, необыкновенный талант, высочайшая культура и влюбленность в жизнь!

Как он умел радоваться всему, умел видеть красоту в любом человеке, считал, что в природе просто не существует ничего дурного, некрасивого. Из неприметных лесных сучков вырезал удивительные фигурки и самый уродливый корень поворачивал так, что тот вдруг становился прекрасен! Утверждал, что не бывает плохой погоды! Спрашивал меня:

– Что ты сегодня такая кислая?

– Ой, Касьян Ярославич, на улице дождь, слякоть...

– Да ты взглядишь, как это чудесно, – тонкие нити дождя, жемчужные капельки, нежная рябь на лужице...

Женщина для Голейзовского не могла быть некрасивой: не бывает некрасивых женщин! И некрасивых мужчин не бывает! Сам маленький, неказистый, Касьян Ярославич, как нам рассказывали, мог увлечь любую самую эффектную женщину. Это уникальное умение, магия личности, нечто большее, чем просто красота, выше красоты.

Голейзовский в каждом человеке видел неповторимую индивидуальность. Может быть, еще и поэтому его хореографическое наследие практически не сохранилось: он зачастую ставил на, казалось бы, весьма посредственных танцовщиков, но передать созданный им номер другому исполнителю оказывалось уже невозможным. Потому что Касьян Ярославич умел так раскрыть самых неприметных артистов, что потом даже более одаренные не могли с ними сравниться! Он умел увидеть и внушить свое видение другим. Помню школьное упрямство и обиды, когда учеников ставили в пару с тем, кто был несимпатичен: «Не буду я с ней (или с ним) танцевать! Она (он) мне не нравится!» Но Касьян Ярославич так эту непонравившуюся девочку преподносил, так раскрывал, что совместные репетиции зачастую заканчивались любовными историями. А если тому мальчику, который сначала отказывался с ней танцевать, напоминали: «Ты же говорил, что у нее

нос курносый!» – мальчик искренне возмущался: «Да у нее потрясающий нос, и вообще она самая прекрасная!»

В постановках Голейзовского нет статики, зафиксированных финальных поз: все течет, переплетается, изменяется, все живет в танце – руки, плечи, корпус, пальцы. И ничто не существует само по себе: все создает образ, все рождает чувства, эмоционально захватывает и увлекает.

Голейзовский работал уникально, он никогда не использовал нашу профессиональную лексику, не указывал: «Встань в арабеск, сделай глиссад, теперь пике», но говорил: «Вот здесь тыловишь лучик солнца, а здесь – вздрагиваешь от капелек дождя, а теперь вокруг цветы, травы, ты их руками разводишь, раздвигаешь...» И мы его понимали абсолютно! У него была своя, совершенно особая пластика, которую даже не с чем сравнить. Придумав новую поддержку, Голейзовский сначала ее зарисовывал, а потом показывал нам рисунок:

– Сделайте мне такую поддержку!

– А как это сделать?

– Не знаю, пробуйте...

Объяснялся рисунками и стихами – созданный им таец и был поэзией. [...]

### **2.9. Д. Б. Кабалевский. Выступление на Всесоюзном совещании работников среднего специального образования (1975)<sup>27</sup>** *(Извлечение)*

[...] Без искусства падает коэффициент полезного действия любого воспитательного начинания, любого участка воспитательной работы.

<sup>27</sup> Кабалевский Д. Б. Выступление на Всесоюзном совещании работников среднего специального образования // Д. Б. Кабалевский: [сайт]. URL: [https://st.storeland.ru/7/2451/534/D.\\_B.\\_Vospitanie\\_uma\\_i\\_serdca.pdf](https://st.storeland.ru/7/2451/534/D._B._Vospitanie_uma_i_serdca.pdf) (дата обращения: 15.11.2021).

[...] в первую очередь, жизненное предназначение искусства в том, чтобы делать человека духовно богаче, умнее, сердечнее, гуманнее, добрее, лучше во всех отношениях. Искусство должно помогать человеку формировать его мировоззрение, его нравственные идеалы. Это же важнейший вопрос!

[...] служители церкви всегда брали себе на вооружение все виды искусства, все лучшее из искусства, что они могли привлечь. Завлекая людей красотой искусства и внушая мысль, будто это сама «церковность» вызывает в людях какое-то особое духовно-возвышенное и взволнованное состояние, религия вкладывала в сознание людей свои вреднейшие идеи, свою реакционную идеологию.

[...] труд входит одинаково и в науку, и в искусство; наука теснейшим образом связана с трудом, так же как с трудом связано и искусство.

К примеру, представители нашего славного хореографического искусства могут сказать, какой напряженнейший труд предшествует тому, чтобы девушка или юноша независимо от возраста оказались способными выйти на сцену и принести радость сидящим в зале людям, обогатить их, чтобы после встречи с настоящим искусством человек вышел из зала, из театра лучше, умнее, Добрее. [...]

Мы знаем музыкантов, которые умеют играть на рояле, или балерин, которые умеют танцевать, но которых мы не назовем людьми по-настоящему культурными. Есть здесь, однако, одна особенность, на которую нельзя закрывать глаза: будущий артист балета, будущий музыкант, будущий художник, будущий писатель, будущий режиссер обязательно проходит в школе полный десятилетний курс общего научного образования, точно такой же, как и сидящий рядом с ним на одной парте будущий химик, будущий математик, будущий инженер, будущий рабочий, будущий строитель. А вот они – будущие химики, матема-

тики, инженеры, рабочие, строители не получают зачатую даже самого элементарного эстетического образования и воспитания. Вот в чем разница. Вот в чем односторонность, искривленность нашей школы, которую нужно исправить. [...]

Можно вырастить два типа специалистов. Оба они будут формально знающими специалистами. Но один из них будет специалистом ремесленником, а другой – специалистом творческим. Один будет жить и трудиться в заданных ему границах «от и до», другой никогда не удовлетворится такими границами и всегда будет стремиться выйти за их пределы, двигаться дальше, искать новое и лучшее. Специалист-ремесленник, хочет он того или не хочет, тормозит движение нашего общества вперед, даже если он вполне добросовестно выполняет свои обязанности. Творческий специалист всегда стремится к лучшему, к новому, двигаясь вперед, сам он всегда способствует поступательному движению общества. [...]

## **2.10. Постановление ЦК КПСС о мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества (1978)<sup>28</sup>** (Извлечение)

[...] Придавая важное значение дальнейшему развитию народного художественного творчества в стране, повышению его роли в коммунистическом воспитании и организации свободного времени трудящихся, ЦК КПСС постановляет:

1. Обязать Министерство культуры СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Главное политическое управление Советской

<sup>28</sup> КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Москва: Издательство политической литературы, 1987. Том 13. С. 254–256.

Армии и Военно-Морского Флота, Минвуз СССР, Минпрос СССР, Госпрофобр СССР, советы министров союзных республик разработать и осуществить меры по созданию необходимых условий для занятий художественным творчеством во всех клубных учреждениях, на предприятиях, в колхозах и совхозах, учебных заведениях, по широкому вовлечению в самодеятельные коллективы рабочих, колхозников, служащих, студентов, учащихся и воинов, по дальнейшему развитию народных театров и любительских музыкальных, хореографических, хоровых коллективов, студий изобразительного, кино- и фотоискусства. Всемерно расширять сеть кружков художественной самодеятельности в вузах, техникумах, профтехучилищах, школах и внешкольных учреждениях. Организовывать детские и юношеские коллективы художественной самодеятельности – спутники лучших профессиональных и самодеятельных коллективов.

Регулярно проводить массовые праздники песни и танца, духовой музыки, творческие конкурсы, смотры агитбригад, активно используя в этих целях клубные учреждения, красные уголки, стадионы, парки, залы на предприятиях и в учреждениях, учебных заведениях, общежитиях и домоуправлениях. Министерству культуры СССР, творческим союзам и обществам всемерно развивать шефство профессиональных коллективов над художественной самодеятельностью. [...]

6. Минвузу СССР, Минпросу СССР, Министерству культуры СССР, ВЦСПС обеспечить дальнейшее совершенствование подготовки работников культурно-просветительных учреждений, повышение качества обучения студентов институтов культуры и учащихся культурно-просветительных училищ, глубокое изучение ими марксизма-ленинизма, внутренней и внешней политики КПСС, современных форм и методов идейно-воспитательной рабо-

ты, лучшего опыта деятельности дворцов, домов культуры и клубов... Улучшить работу факультетов общественных профессий высших учебных заведений. Добиваться, чтобы выпускники этих факультетов всесторонне владели основами марксистско-ленинской этики и эстетики, могли быть умелыми организаторами художественного творчества, политической, культурно-массовой и физкультурно-спортивной работы среди населения. Активнее привлекать к работе факультетов общественных профессий деятелей литературы, культуры и спорта. [...]

**2.11. Д. С. Лихачёв. Письма о добром и прекрасном (1985)<sup>29</sup>**  
(Извлечение)

[...] Искусство освещает и одновременно освящает жизнь человека. И снова повторяю: оно делает его добрее, а следовательно, счастливее. [...]

Пониманию искусства следует учиться прежде всего у самого себя – у своей искренности.

Часто говорят про кого-нибудь: у него врожденный вкус. Вовсе нет! Если вы приглядитесь к тем людям, о которых можно сказать, что они обладают вкусом, то заметите в них одну общую им всем черту: они честны и искренни в своей восприимчивости. У нее-то они многому и научились.

Я никогда не замечал, чтобы вкус передавался по наследству.

Вкус, я думаю, не входит в число свойств, которые передаются генами. Хотя семья воспитывает вкус и от семьи, ее интеллигентности многое зависит.

<sup>29</sup> Лихачёв Д. С. Письма о добром и прекрасном. Москва: Наука, 2006. С. 104, 105–107.

Не следует подходить к произведению искусства предвзято, исходя из устоявшегося «мнения», из моды, из взглядов своих друзей или отталкиваясь от взглядов недругов. С произведением искусства надо уметь оставаться «один на один».

Если в своем понимании произведений искусства вы станете следовать моде, мнению других, стремлению казаться изысканным и «утонченным», вы заглушите в себе радость, которую дает жизнь искусству, а искусство – жизни.

Притворившись понимающим то, чего вы не понимаете, вы обманули не других, а самого себя. Вы пытаетесь убедить и самого себя, что что-то поняли, а радость, которую дает искусство, – непосредственна, как и всякая радость.

Нравится – так и говорите себе и другим, что нравится. Только не навязывайте своего понимания или, еще того хуже, непонимания другим. Не считайте, что вы обладаете абсолютным вкусом, как и абсолютным знанием. Первое невозможно в искусстве, второе невозможно в науке. Уважайте в себе и в других свое отношение к искусству и помните мудрое правило: о вкусах не спорят.

Значит ли это, что надо полностью замкнуться в себе и удовлетвориться собой, своим отношением к тем или иным произведениям искусства? «Мне это нравится, а это не нравится» – и на этом точка. Ни в коем случае!

В своем отношении к произведениям искусства не следует быть успокоенным, следует стремиться к тому, чтобы понять то, чего не понимаешь, и углубить свое понимание того, что уже частично понял. А понимание произведения искусства всегда неполное. Ибо настоящее произведение искусства «неистоцимо» в своих богатствах.

Не следует, как я уже сказал, исходить из мнения других, но к мнению других надо прислушиваться, считаться с ним. Если это мнение других о произведении

искусства отрицательное, оно по большей части не очень интересно. Интереснее другое: если многими высказывается положительный взгляд. Если какого-то художника, какую-то художественную школу понимают тысячи, то было бы самонадеянным утверждать, что все ошибаются, а правы только вы.

Конечно, о вкусах не спорят, но вкус развивают – в себе и в других. Можно стремиться понять то, что понимают другие, особенно если этих других много. Не могут же многие и многие быть просто обманщиками, если они утверждают, что что-то им нравится, если живописец или композитор, поэт или скульптор пользуются огромным и даже мировым признанием. Впрочем, бывают моды и бывают ничем не оправданные непризнания нового или чужого, зараженности даже ненавистью к «чужому», к слишком сложному и т.д.

Весь вопрос только в том, что нельзя понять сразу сложное, не поняв ранее более простое. Во всяком понимании – научном или художественном – нельзя перескакивать через ступени. К пониманию классической музыки надо быть подготовленным знанием основ музыкального искусства. То же в живописи или в поэзии. Нельзя овладеть высшей математикой, не зная элементарной.

Искренность в отношении к искусству – это первое условие его понимания, но первое условие – еще не все. Для понимания искусства нужны еще знания. Фактические сведения по истории искусства, по истории памятника и биографические сведения о его создателе помогают эстетическому восприятию искусства, оставляя его свободным. Они не принуждают читателя, зрителя или слушателя к какой-то определенной оценке или определенному отношению к произведению искусства, но, как бы «комментируя» его, облегчают понимание.

Фактические сведения нужны прежде всего для того, чтобы восприятие произведения искусства совершалось в исторической перспективе, было пронизано историзмом, ибо эстетическое отношение к памятнику всегда и историческое. Если перед нами памятник современный, то и современность есть определенный момент в истории, и мы должны знать, что памятник создан в наши дни. [...]

Знания раскрывают нам двери, но войти в них мы должны сами. И особенно хочется подчеркнуть значение деталей. Иногда мелочь позволяет нам проникнуть в главное. Как важно знать, для чего писалась или рисовалась та или иная вещь! [...]

Если до конца понять народное искусство и не смотреть на него как на «примитивное», то оно может служить исходной точкой для понимания всякого искусства – как некоей радости, самостоятельной ценности, независимости от различных, мешающих восприятию искусства требований (вроде требования безусловной «похожести» в первую очередь). Народное творчество учит понимать условность искусства. [...]

### 3. СОВРЕМЕННАЯ АРТ-ПЕДАГОГИКА



#### 3.1. Г. М. Абрамов. К чему способно тело (1991)<sup>30</sup> (Извлечение)

[...] Что такое «телесное сознание»? До природы обычного сознания и то нелегко докопаться. Есть более объемное определение того, что имеет в виду автор книги, – «язык тела». Оно доступнее для практика. Язык тела – язык инстинкта, средство общения и передачи информации, первооснова всех существующих в природе и культуре языков. А «психология телесного сознания» – определение сомнительное. Актеры и режиссеры часто вздрагивают при слове «психология». Лучше говорить об эмоциональной памяти тела... Природа телесного языка – это архаические действия, архетипы движения, жизнь тела, каждый момент которой – история обретения и потери внешних форм выражения. Расслабление, сжатие, растягивание, сворачивание, скручивание – естественные основы архаического телесного языка. В терминах сопромата они определяются, как способы деформации. Действительно, каждое тело мгновенно деформируется – и в этом драма и комедия его жизни. Животное и человек одинаково спят, свернувшись калачиком, после сна потягиваются. Язык тела индивидуален, это интимные отношения с окружающей средой, каждое мгновение заставляющей нас двигаться. Тело существует в движении, и только через движение – развитие – человек постигает себя как личность и часть природы.

<sup>30</sup> Абрамов Г. М. К чему способно тело // Искусство кино: [сайт]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/02/n2-article28> (дата обращения: 15.11.2021).

Есть и другой уровень телесного языка – язык унифицированных безусловных действий: ощущений, реакций, к примеру, язык боли или удовольствия. Предчувствуя какие-то события, мы испытываем соответствующие состояния, сигналы и мотивы будущих действий тела. Язык ощущений – самый любопытный. Его формальные знаки нельзя предопределить сознанием, как нельзя сознанием предопределить внешний вид спонтанных реакций. Разве можно предугадать действия рук, сопровождающие неожиданное падение? Но в любом случае они будут идеально соответствовать тому мгновенному состоянию, которое возбудило их к действию. Отсюда возникает вопрос, который я постоянно задаю в работе с актерами: «Как добиться идеальной формы действия тела, не думая о форме?» Практика подсказала, что полезнее тренировать технику возбуждения реакций и ощущений, гимнастику чувств, интуитивных связей с внутренним и внешним миром, чем «дрессировать» физические действия тела, которые якобы соответствуют этим ощущениям.

Третья категория – язык тела, обусловленный социально, язык знаков и символов. Язык этот, изначально мотивированный архаическими действиями тела, сознательно закреплен в формах выражения, он унифицирован и является частью некоей системы выразительных средств, которая формируется в течение долгого времени. Часто повторяя многие жесты, мы настолько свыкаемся с ними, что уже не замечаем, что они «второе» (в сравнении с архаическим) выражение нашего «я».

Редко кто в детстве не имитировал чужие жесты или походку просто потому, что это нравилось. Любой театр начинается с имитации. Если он не заканчивается потерей связи с первоисточником действия, он живет и развивается естественно. Так и тело... Если оно в самых виртуозных формах не теряет связь с природой архаиче-

ского языка, оно всегда изысканно индивидуально и естественно. Драма актера в том, что, многократно пользуясь уже привычными жестами, он утрачивает в них непосредственность архимотива и вместе с ним самого себя.

Обратимся к классическому танцу. Самый популярный символ его – арабеск. Нарисуй человека, стоящего в арабеске, и все понимают, что речь идет о балете. Арабеск Лебедея стал символом балета «Лебединое озеро». Чистотой символической графики этот балет заслужил популярность во всем мире. Позы его абстрактны. Но они легко воспринимаются. Их достаточно успешно воспроизводит любой дилетант, ощущая себя причастным к профессиональному искусству и даже не задумываясь над его сутью, – за счет техники, работы мышц и суставов. Не в этом ли выразительная сила абстрактного языка танца? Форма, утратившая первичное содержание, первочувство, существует сама по себе, возбуждая тело к воссозданию или репродукции, и она настолько прочна, что многим напоминает сосуд, который можно наполнять любым напитком, очень часто не имеющим ничего общего с тем, для которого именно такая форма сосуда была создана. Та же проблема и с вербальным языком: многие слова, которыми мы пользуемся по своему усмотрению, далеки от первомотива, а многие используются в противоположных значениях только потому, что утрачен их первоначальный смысл.

С актерами «Класса экспрессивной пластики» мне приходится много работать, чтобы уйти от этих стертых значений в поисках нового языка тела. Практика подсказывает, что путь в будущее танца – это путь в прошлое, к архаическому телесному языку. [...]

Чтобы услышать собственное тело, необходимо «читать» то, что заложено в его стремлении к деформации, – реакции и архаические действия, возникающие до осоз-

нения (оценок) и потому не имеющие аналогов в вербальных словарях памяти. Это так называемые «безымянные» действия. Они не имеют имени, да и не нуждаются в нем. Нужно ли давать постоянное имя растяжке или сжатию, повороту или скольжению?

Гримаса ненависти... Мышцы сжимаются и растягиваются, деформируя лицо, всякий раз по-разному. Возможно, гримасы и похожи друг на друга, но двух одинаковых не бывает. Да и можно ли каждой из них дать однозначное имя? Слово «улыбка» – литературное. А сколько улыбок живет за границами слов, даже не пытаюсь пересекать их?..

Количество безымянных движений необозримо, в вербальном языке для обозначения их просто не хватает слов. Если необходимость в имени и возникает, то она вызвана желанием закрепить в памяти оригинальный поворот или какой-то особо выразительный жест. Так исторически складывались любые теории сценического движения. Мы же не стремимся к этому. Нам гораздо интереснее всякий раз общаться на «новоязе». Использование «именитых» движений, украшающих учебники танца или книги по актерскому мастерству, для нас катастрофа. Мы пытаемся работать в пространстве, далеко от исхоженных путей. Актеры «Класса» всякий раз открывают новый язык тела, чтобы использовать его только в одном спектакле.

Импровизация – основной прием нашей деятельности. Нас занимает имитация, искусство изменять свой облик, характер и манеру поведения. Голова – стратегический штаб действий, а тело – база тактических мероприятий. Голова анализирует, выстраивает логику предстоящих действий тела. Тело синтезирует, обобщает частные действия и события, происходящие в теле, в единое целое – пластический образ. В импровизации

(как, впрочем, и в жизни) лучше действовать впереди собственных мыслей, чтобы не превращать действия в плагиат. [...]

Дети уже в хореографическом училище попадают во власть формы, предопределяющей будущую жизнь тела. Им трудно. Они заняты не движением, а физическими параметрами действия, шлифуя красоту, но не красоту движений тела. И лишь немногие из них, повзрослев, начинают ощущать в себе силу внутреннего движения к форме, энергия которого растворяет форму, открыв свободу обращения с ней, как с кожей собственного тела, с собственной личностью. Но это уже разговор о таланте, в котором через жесткую абстракцию форм классического танца тело интуитивно пробивается к собственной личности.

Своим актерам я часто говорю: отключите голову, действуйте всем телом, не думая ни о форме, ни о правилах ее репродукции. Что-то вроде «принципа беспринципности»: начиная действие, убеждаю себя в том, что не знаю никаких правил, чтобы в каждом действии интуитивно открывать и утверждать природу именно этого действия, которым существую в данный момент. [...]

Лучшие танцы своей жизни мы танцуем без правил. Правила пишутся для дураков, умные всегда могут договориться. Товстоногов сделал звезд из своих актеров, потому что умел договариваться с искусством Театра. Рихтер умел договариваться с Музыкой, Чаплин – с Кино. В этом суть таланта.

Я своих актеров взял с улицы и знакомлю их с профессией танцора по «принципу беспринципности». Мне приходится отбирать их по критериям, отличным от условий хореографической школы. Для меня важны их личностные качества, способность к импровизации, способность договариваться с собственным телом. [...]

**3.2. Иерей Георгий Кочетков. Этическое отношение к эстетике (1991)<sup>31</sup>**  
(Извлечение)

[...] Мы знаем, что человек никогда, до конца своей жизни, ни внутри себя, ни вокруг себя не снимет всех проблем, связанных даже только с этикой и эстетикой, с тем, что есть добро, и с тем, что есть красота. Потому что нам всегда угрожает что-то недоброе и некрасивое. Вспомним об этой связи добра и красоты. [...] Доброта – это то, что хорошо и правильно в жизни, что праведно. Без добра в сердце нет истинной красоты, как без гармонии и красоты не может быть добра. Вот одна из тех пружин, которая заставляла нас идти вперед и вперед. Нельзя было говорить о какой-либо проблеме без понимания этого начального тезиса, без понимания того, что нельзя даже претендовать на какую-то красоту, если она не удовлетворяет принципам добра, как человек никогда не может быть назван добрым, если он некрасив в своей жизни. И эта некрасота какая-то и недоброта проявляется многообразнейшим образом.

[...] Современное искусство – необыкновенно вырожденная форма, как вы хорошо знаете, в любом своем проявлении. Хотя это не значит, что там ничего хорошего не осталось. Это не так. Можно находить какие-то крупицы, которые все время проскальзывают: вот блеснет один бриллиант, вот – другая драгоценность. Но искать это приходится иногда в самой неблагоприятной атмосфере. Если еще какая-то стилизация бывает удачной, то своего стиля современная культура, современное искус-

<sup>31</sup> Кочетков Г. Этическое отношение к эстетике // Kateheo.ru: [сайт]. URL: <https://kateheo.ru/katekhizatsiia/avtorskie-materialy-otsta-georgii-kochetkova/ehlichesкое-otnoshenie-k-ehstetike> (дата обращения: 15.11.2021).

ство выработать пока не может. Вернее, ее стиль заключается как раз в вещах, которые противоречат самому понятию стиля.

[...] Мы часто живем в обстановке некой удушающей атмосферы грязи и уродства, что, конечно, противоречит и эстетическим, и этическим требованиям. Отсюда наша задача: чувствовать это, видеть это и остро на это реагировать. Надо убрать грязь и вокруг себя, и из себя, и из памяти своей, и из навыков своей жизни. Тогда откроется красота и святость, появятся простота и открытость в сердце человека. Надо возродить ценность чистоты в человеке.

[...] в нас все-таки должно быть красиво все: и наша одежда, и обстановка дома, и наши движения, и наша речь, и наше отношение друг к другу. Кажется, простейшие вещи, этому учат детей. Но, видимо, мы или плохо учим, или не можем, не способны сейчас показать пример, потому что дети этому не учатся.

[...] Мне кажется, что для того, чтобы осуществлять этико-эстетическое отношение к жизни, надо перестать играть в жизнь. У нас удивительно игровое отношение к жизни, причем иногда оно культивируется, возводится в ранг почти религиозной догмы, пусть без претензий на христианство.

[...] Нам надо возродить сами понятия об истинном и неистинном в отношении добра и красоты. Для этого надо преодолеть всякую лживость и нечестность, всякую расслабленность, размазанность, когда становятся неважными все границы и грани, все этапы и вехи. И это очень большая проблема. Вы это знаете по себе и по нашему обществу. Но при этом совершенно невозможно думать, что в нас и вокруг нас нет сил, искренне стремящихся преодолеть эту лживость и нечестность. И тем не менее это остается проблемой каждого человека, а потому и всего общества.

[...] Надо, соединяя в себе, в своем сердце этику и эстетику, перестать склоняться к эклектике в области красоты и добра, к желанию сидеть сразу на всех стульях. До сих пор у нас это вещь тяжелая, почти неизбывная. Очень редко встретишь людей настолько целостных, что можно сказать: они эту проблему решили; может быть, они хороши или не очень хороши, но они целостны в своем существовании, в своей экзистенции. [...]

### 3.3. А. А. Климов. Русский народный танец (1996)<sup>32</sup> (Извлечение)

[...] Русский народный танец является одним из наиболее распространенных и древних видов народного творчества. Он возник на основе трудовой деятельности человека. В танце народ передает свои мысли, чувства, настроения, отношения к жизненным явлениям.

Развитие русского народного танца тесно связано со всей историей русского народа. Каждая новая эпоха, новые политические, экономические, административные и религиозные условия отражались в формах общественного сознания, в том числе и в народном творчестве. Все это несло с собой известные перемены в быту русского человека, что, в свою очередь, накладывало отпечаток и на танец, который на многовековом пути своего развития подвергался различным изменениям. Происходила эволюция танцевальных форм, отмирали старые и зарождались новые виды танца, обогащалась и видоизменялась его лексика.

Русский народный танец неотделим от русской песни, которая всегда была явлением массовым и неотъемлемым от жизни народа. Песня наложила отпечаток на характер

<sup>32</sup> Климов А. А. Русский народный танец. Москва: Издательство Московского государственного университета культуры, 1996. С. 2–3.

и стиль танца, определив особенности русской манеры исполнения, наполнив танец содержательностью и сюжетностью, эмоциональной выразительностью и певучей пластикой.

Среди участников обрядов, игрищ постепенно выделялись люди, лучше других пляшущие, поющие, играющие на различных инструментах, знатоки шуток, поговорок и присказок – появлялись мастера-исполнители. В народе их называли плясец, плясалыцик, плясатель, плясея, плясица, плясуха, игрец, ваган (от древнеслав. «ваганить» – «играть», «потешаться». – А. К.), ломака, сопельщик, дудочник.

Русский народный танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным художественным специфическим отображением его быта, характера, мыслей, чувств, эстетических взглядов и понимания красоты окружающего мира.

Создаваясь на протяжении многих столетий, русский танец стал подлинной художественной энциклопедией социальной жизни народа. Народный танец всегда имеет ясно выраженную тему и идею – он всегда содержателен. В танце существуют драматургическая основа и сюжет, в нем есть и обобщенные, и конкретные художественные образы, которые создаются посредством разнообразных пластических движений и пространственных рисунков – построений.

Танцевальный образ может восприниматься как непосредственно, так и путем ассоциаций. Правдивость, конкретность и художественность танцевальных образов определяются их содержанием и танцевальной лексикой, органической связью с мелодией, ее характером, ритмом и темпом.

С помощью образов танец в специфической художественной форме, всеми средствами народной хореогра-

фии выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. Многие танцы носят характер коллективного действия, и очень часто их композиция помогает раскрытию содержания. В ходе развития общества народный танец приобрел большое самостоятельное значение, став одной из форм эстетического воспитания.

Русский народ, создавший на протяжении своей многовековой истории высокохудожественные былины, мудрые сказки, чудесные переплетения кружев, изумительные изделия из глины, великолепную резьбу по дереву, разнообразные вышивки, множество богатых по содержанию и ярких в ритмическом отношении лирических, свадебных, героических, плясовых, хороводных, игровых песен и т. д., создал также изумительные по красоте и рисунку и весьма разнообразные по содержанию танцы. Красочные хороводы, мудреные кадрили, виртуозные пляски солистов, лихие переплясы, целомудренные парные пляски и т. д. говорят о богатстве и большом многообразии русского народного танца. Веками накапливал, сохранял самое ценное, развивал, шлифовал и совершенствовал русский народ свое национальное танцевальное богатство. Талантливые народные мастера-исполнители не только участвовали в танцах и бережно сохраняли их, они, подмечая разнообразные штрихи характера окружающих людей, своеобразные жесты, движения, интересные коленца, беря из жизни сюжеты, темы и т. д., обогащали старые и сочиняли новые танцы.

Разнообразные хороводы, пляски, кадрили, создаваемые безмянными творцами, при всей их, казалось бы, "похожести" в каждой области, в каждой местности всегда отличались стилистическими особенностями исполнения, композиционными приемами и т. п. Своеобразные мелодии, попевки, манера поведения, говор и красочные

народные костюмы, жизненный уклад и т. д., присущие той или иной области или местности, оказывали несомненное влияние на возникновение местных традиций, местных особенностей, рождали свою манеру исполнения, свои самобытные, неповторимые танцы.

В танце каждый русский человек желал быть лучше, возвышеннее, чем в повседневной жизни. Он выражал в нем свои думы и мысли о красоте человеческой, как внутренней, так и внешней. Русский человек танцевал не столько для зрителя, сколько для себя, для собственного удовольствия, для собственного удовлетворения.

Танцами народ украшал свой быт, свою жизнь. В каждом городе или деревне были особенно излюбленные места, где в дни летних и зимних праздников или просто гуляний собирался народ – водили хороводы, плясали, пели, играли в различные игры. Традиции таких гуляний складывались издавна, и корнями своими они уходят в глубокую старину. Места для проведения гуляний народ выбирал живописные, красивые, и они, как правило, многие годы не менялись. Эти места в разных областях назывались по-разному, хотя их назначение по всей России было, в сущности, одинаковым. [...]

Классифицируя русский народный танец, определяя его жанры и виды, мы берем за основу не деление танцев по временам года (зима, лето и пр.), по месту их исполнения (улица, изба и пр.), не приуроченность танцев к определенным обрядам и праздникам (свадьба, праздник Ивана Купалы, святки и пр.), а их хореографическую структуру, их общие устойчивые признаки и другие стороны.

Изобразительные и выразительные средства, форма и технологические приемы, закономерность и стиль, манера исполнения, традиционная тематика, песенное или музыкальное сопровождение, композиция, количество

участников и т. д. – все это определялось и подсказывалось самой жизнью в процессе исторического развития русского народного танца. Эти признаки стали характерными для каждого жанра, для каждого отдельного вида.

[...] Сегодня и старые и новые танцы не только уживаются, но и влияют друг на друга, творчески обогащая и развивая тем самым русский народный танец.

Русскому танцу сотни лет, но в настоящее время он как бы переживает свою вторую молодость. Интерес к нему повсеместен. Все больше молодежи принимает участие в пропаганде и широком распространении русского танца.

Изучение русского народного танца, как старинного, так и современного, правильное понимание стиля, характера и манеры его исполнения дают возможность создавать на сцене средствами танца правдивый образ русского человека, достойный образ нашего современника.

**3.4. Г. Н. Прибылов. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов-хореографов младших и средних классов (1999)<sup>33</sup>**  
(Извлечение)

**Формирование учебного процесса**

[...] Уроки классического танца – это необыкновенно трудоемкая и сложная учебная работа, наполненная бесконечно повторяемой отработкой каждого пройденного и вновь изучаемого движения.

Одновременно с самого начала работы над развитием профессиональных навыков учащихся педагог классического танца должен обращать особое внимание на харак-

<sup>33</sup> Прибылов Г. Н. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов-хореографов младших и средних классов. Москва: Галерея, 1999. С. 3–10.

тер исполняемого движения, его музыкальную выразительность.

Тесно связывая технику классического танца с его внутренней одухотворенностью, система хореографического образования дает возможность педагогу во время проведения занятий обращать внимание и на развитие воли и характера учащегося, и его эстетическое воспитание.

Личность педагога классического танца занимает особо важное место в жизни учащихся. Она должна быть притягательной. Внешний вид преподавателя, его манера держать себя, привычки, отношение к классу в целом и к каждому ученику в отдельности, стиль работы, увлеченность в процессе ведения урока – все это оказывает большое влияние на реализацию конкретных задач в процессе обучения и воспитания учащихся.

[...] Руководствуясь программой школы классического танца и принимая во внимание количество практических занятий и возможности учащихся, преподаватель составляет учебный план на год, полугодие, месяц и педделю. На основании учебного плана педагог должен уметь рассматривать каждый отдельный урок как одно из звеньев в общей цепи учебного процесса. [...]

При оценке успеваемости учащихся преподавателю необходимо указать каждому из них, почему выставлена именно такая оценка и как надо исправлять недостатки. Только тогда оценка успеваемости может стать воспитательным средством, стимулирующим ученика для достижения наилучших результатов.

Особенное внимание необходимо обратить на музыкальное воспитание учащихся, на характер и качество музыкального исполнения. Подбор музыкального материала должен вестись педагогом с концертмейстером заранее, до урока.

Педагог должен разъяснить концертмейстеру построение урока в целом и каждой его части в отдельности, указав требуемый музыкальный размер и ритмическую структуру музыкального сопровождения. Используемый музыкальный материал должен быть понятен учащимся и должен подчеркивать характер исполняемого движения.

В младших классах музыкальное сопровождение урока должно быть во всех отношениях очень простым и ясным, близким психологии учащихся.

Безусловно, каждый педагог в силу своего индивидуального опыта создает для себя определенную методику проведения занятий, но для того, чтобы эти индивидуальные приемы были наиболее целесообразны и эффективны, преподавателю необходимо опираться в своей практической работе на глубокие знания канонов школы классического танца, изучать опыт и мастерство лучших педагогов хореографии и всегда помнить, что строгий классический стиль исполнения – ведущая национальная черта и традиционное направление русской школы классического танца.

### **Методика проведения урока**

С первого занятия учащиеся должны получить представление об искусстве классического танца. Необходимо в доступной форме познакомить их с историей развития хореографического искусства, традициями школы, воспитавшей всемирно известных мастеров русского классического балета.

Проведение урока классического танца требует от педагога внутренней собранности и подготовленности, умения строго и обдуманно выстроить как весь урок в целом, так и отдельные его части.

Приступая к практическим занятиям, необходимо, заранее познакомившись с каждым учеником, указать ему место в классе как у станка, так и на середине учебного зала.

[...] Оптимальное и равномерное распределение силовой нагрузки необходимо не только в отдельных частях урока, но и во всех упражнениях с учетом количества повторений заданного движения. Не следует перегружать учебные упражнения большим количеством различных элементов и приемов.

Педагог при построении учебного примера должен учитывать полезное логическое сочетание движений, не увлекаясь так называемым «балетмейстерством».

В процессе занятий необходимо вырабатывать у учащихся умение выполнять движение под музыку не схематично, а творчески вникать в музыкальные интонации и воплощать их в действенной пластике движения.

[...] Отношение учащихся к музыкальной теме должно проявляться естественно, просто, без нарочитого подчеркивания. Недопустимо мимирование музыкальной темы. [...]

Не рекомендуется однако использовать на уроках популярные мелодии и отрывки из известных балетных спектаклей, так как они связаны с определенными, уже известными, образами и в дальнейшем могут способствовать выработке штампованного восприятия музыки.

Овладение основами техники классического танца достигается путем детальной отработки каждого упражнения и приемов его исполнения при упорном, систематическом труде, что требует огромного творческого напряжения и силы воли как со стороны учащихся, так и со стороны преподавателя. [...]

### **Музыкально-ритмическое воспитание**

Первые уроки рекомендуется начинать не с изучения экзерсисных упражнений у станка, а с музыкально-ритмического воспитания, цель которого – развитие музыкального слуха и памяти, пластической выразительности посредством упражнений, построенных на связи музыки и движений.

Занятия хореографией требуют от учащихся умения активно воспринимать музыку, разбираться в ее содержании и средствах музыкальной выразительности.

Само название «музыкально-ритмическое воспитание» предопределяет важную роль музыки в процессе проведения занятий, на которых учащиеся усваивают элементарные знания основ музыкальной грамоты: знакомятся со строением музыкального произведения или его части, учатся отличать образный характер музыкального примера, его мелодические и метроритмические особенности, усваивают смысл и значение таких понятий, как музыкальный размер произведения, ритм, такт, затакт; осознают роль музыкального вступления, как бы вводящего в рабочее состояние и настраивающего на определенный характер исполняемых упражнений; различают строение музыкальной речи (части произведения, музыкальные фразы).

[...] Занятия по музыкально-ритмическому воспитанию могут включать упражнения на развитие музыкально-слухового восприятия, музыкально-ритмическую тренировку, танцевальные импровизации на музыку и выполнение небольших ритмических этюдов. [...]

### 3.5. В. М. Захаров. Поэтика русского танца (2004)<sup>34</sup>

(Извлечение)

[...] У каждого коллектива на своей малой Родине много интересных и своеобразных сюжетов, связанных с местными обычаями, обрядами, праздниками. В каждой местности свои особенности в манере исполнения песен и танцев. Самый верный путь в работе любого хореографа – это умение вдумчиво, с особой заинтересованностью

<sup>34</sup> Захаров В. М. Поэтика русского танца. Москва: Издательский дом «Святогор», 2004. Том 2. С. 5–7.

и любовью соединить традиционную манеру исполнения со своими собственными взглядами, своим мышлением, фантазией, основанной на конкретных глубоких знаниях в области всех жанров хореографии. Для этого нужен постоянный поиск новых сюжетов, хореографических приемов и гармонии в музыкально-пластическом решении темы. При этом надо всегда стараться не усложнять пластический, хореографический язык, не уходить далеко от традиционной манеры, не засорять хореографическую лексику подделкой, фальшивой координацией, чужеродными положениями рук и корпуса, не характерными для русского танца местного бытования и в целом традиционного наследия. Меньше накрученности в движениях, больше простоты и сдержанности, больше нюансов в положении рук, в рисунке танца. Тогда манера исполнения и образ в целом будет выглядеть достойнее и правдивее. [...]

Рисунок – не ради рисунка, прием – не ради приема. Здесь необходима находка – «изюминка», которая вызовет у зрителей особый интерес и душевное соучастие. Самим же исполнителям легче будет искать свой вариант исполнения, собственный подход к созданию сценического образа, так как есть на что опереться, добавляя при этом каждому из них только им присущие, неповторимые черты и нюансы в создании самой манеры исполнения и образа в целом.

Исполнителям будет интереснее работать над созданием конкретных образов: понятно содержание, легче вместе с хореографом-постановщиком искать лексику танца, добавляя к актерскому мастерству какие-либо нюансы в манере исполнения. Движения рук, которые играют очень большую роль в создании любого сценического хореографического образа, также будут активно помогать в поиске необходимой, своеобразной манеры исполнения. И у каждого исполнителя будет свой поиск, свое

решение, и каждый из танцующих преподнесет текст и содержание образа по-своему: и как танцовщик, и как актер. В сюжетном танце это неразрывно взаимосвязано и гармонично.

Работая в направлении развития русской народной хореографии и посвятив свое творчество этой серьезной и злостодневной на сегодняшний день проблеме, хореограф должен быть профессионально грамотным. Необходимо иметь глубокие знания и хорошую школу обучения, пройдя полный курс высшего специального образования. [...]

Что может создать 14-летняя ученица в училище культуры или 17–18-летний студент в высшем учебном заведении, которые пришли учиться? Вхождение в профессию должно происходить постепенно. Студентов нужно научить сначала основам композиции, они должны получить глубокие знания в области классического, народно-сценического танца, изучить наследие мастеров прошлого и т.д. и т.п. Может быть, лишь в последние два года учебы следует пробовать под руководством педагога-мастера осуществить постановки по русскому народному танцу. При этом надо проявить внимание и заботливое отношение к студенту-автору, чтобы у него «первый блин» не оказался «комом», чтобы ему понравился процесс работы, порадовал сам результат. К великому сожалению, пусть не обижаются на меня коллеги-педагоги, зачастую мы видим печальную картину: студент, не имеющий достаточного опыта и не успевший получить глубокие знания в области русского танца, зачастую будучи вовсе не знаком с региональными особенностями и манерой исполнения, начинает по требованию педагога ставить русский танец. Результат получается плачевный. Естественно, в такой ситуации студент начинает негативно воспринимать этот жанр в целом. Не здесь ли скрывается одна из причин крайней малочисленности специалистов по русскому народному танцу? [...]

Важно, когда специалист-хореограф не просто демонстрирует миру свои находки, движения, приемы, а еще и озабочен духовным обогащением человека, проявляет свою высокую гражданственность, знакомит с историческим прошлым, нацелен на воспитание средствами хореографии лучших качеств в человеке и народе.

Творческая направленность в работе хореографа должна четко вырисовываться не только в теоретических выкладках, но и в постоянных пробах, поисках нового в развитии и совершенствовании лексики танца и, конечно, новых приемов. Профессионал-хореограф знает настоящую цену каждому новому приему. Но если взглянуть шире, то это лишь половина дела.

Одними приемами зрителей не удивить, если в основе танца не будет заложена значительность темы, весомость мысли.

### 3.6. Т. К. Донская. Арт-педагогика в современной образовательной парадигме (2013)<sup>35</sup> (Извлечение)

[...] Цель арт-педагогике – активизация познавательной деятельности учащихся средствами искусства, развитие творческого воображения, эмоциональной памяти; гармонизация духовно-нравственного состояния внутреннего мира детей и их социализация; воспитание самоидентификации личности ребёнка в процессе приобщения к национальному и мировому искусству, развитие любви к ценностным смыслам искусства и культуры, их духовно-нравственным народным традициям, запечатлённым в произведениях отечественной живописи,

<sup>35</sup> Донская Т. К. Арт-педагогика в современной образовательной парадигме // Наука. Искусство. Культура. 2013. № 2. С. 150–151.

скульптуре, музыке, литературе, театре, хореографии, песнопениях, в произведениях материальной культуры и других видах народного творчества.

Несомненно одно: те функции искусства и культуры, о которых было сказано выше, имеют терапевтическое воздействие на растущую личность ребёнка, но выявление особенностей влияния каждого вида и жанра искусства и культуры на детей с различными индивидуальными психофизическими особенностями – дело объединённых исследовательских усилий представителей смежных наук дидактики, метаметодики (надпредметной науки о единой методической стратегии в обучении, воспитании развитии на межпредметном уровне) о педагогической психологии, психиатрии, медицины, дифференцированной психологии, психологии искусства.

[...] использование разнообразных видов искусств для создания синхронной полифонической системы арт-педагогических художественно-эстетических игровых упражнений для дошкольников с отклонением в развитии потребует от экспериментаторов энциклопедических знаний в области не только искусства и культуры, но и дидактики, психологии искусства и методики их интерпретации применительно к поставленным перед собой исследовательских задач, сложность заключается ещё и в том, что приступая к планированию арт-педагогической деятельности с дошкольниками с отклонениями в развитии следует учитывать тот факт, что исследователь будет иметь дело с индивидуальными особенностями детей: у одних проблемы с речью, у других – эмоциональная «зажатость», у третьих – отстранённость от коллектива, у некоторых – агрессивность поведения и др., обусловленными пережитыми психологическими травмами или перенесёнными болезнями.

Основная задача – создать доверительную коммуникативную обстановку для всех детей, вовлечь их в коллективную коммуникативно-познавательную деятельность средствами искусства, живописи, музыки, хореографии и т. д., не теряя из виду их воздействие на отдельных детей, их индивидуальную реакцию с целью дальнейшей реализации дидактического принципа индивидуального подхода к каждому ребёнку с учётом их отклонений от норм поведения. [...]

### **3.7. Н. Ю. Сергеева. Арт-педагогика как ресурс гуманитаризации непрерывного образования (2014)<sup>36</sup> (Извлечение)**

[...] Суть арт-педагогике проявляется в поиске оснований интеграции искусства, педагогике, психологии для экологичного, человекообразного решения задач воспитания, обучения, развития, поддержки человека любого возраста.

Арт-педагогическим потенциалом обладает все многообразие явлений и процессов, связанных со сферой искусства как особым способом постижения человеком мира и себя. Сюда можно отнести произведения искусства, отдельные микро- или макрохудожественные образы, спонтанное и планируемое художественное творчество учащихся и продукты этой деятельности.

Обозначим специфическое понятийное поле арт-педагогике:

- арт-педагогическая деятельность – самостоятельный вид профессионально-педагогической деятельности,

<sup>36</sup> Сергеева Н. Ю. Арт-педагогика как ресурс гуманитаризации непрерывного образования // КиберЛенинка [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-pedagogika-kak-resurs-gumanitarizatsii-nepretyvnogo-obrazovaniya> (дата обращения: 15.11.2021).

представляющий упорядоченную совокупность педагогических действий по реализации профессиональных замыслов и целей средствами искусства;

- арт-педагогическое взаимодействие – совокупность специфических отношений и связей, возникающих в целенаправленно развивающейся системе «педагог (преподаватель) – содержание образования – средства искусства – учащийся (студент)»;

- арт-педагогический процесс – педагогический процесс, неотъемлемой частью которого является использование средств искусства для решения педагогических задач и реализации педагогических замыслов;

- арт-педагогическое сопровождение – гибкая система действий по интеграции арт-педагогической деятельности в образовательный процесс в целях его успешной реализации и создания благоприятных условий для становления личности;

- принципы арт-педагогической деятельности – общие руководящие положения, регулятивы, обеспечивающие арт-педагогическую природу взаимодействия участников образовательного процесса;

- арт-педагогическое занятие – форма организации образовательной деятельности, в основе которой лежит система педагогического взаимодействия, построенная на интеграции художественного и учебно-воспитательного содержания. При этом весь ход занятия подчиняется принципам арт-педагогической деятельности;

- арт-педагогическая ситуация – целостный по смыслу и содержанию отрезок учебного времени, направленный на решение локальных педагогических задач средствами искусства. Они могут быть включены в материалы лекции, семинара, урока, но при этом не определять общей структуры учебного взаимодействия, сохранять традиционный регламент образовательного процесса.

Анализ природы искусства, механизмов его действия на человека, исторической и современной образовательной практики позволяет выделить три основных направления целевого назначения арт-педагогики.

1. Целесообразная интеграция возможностей искусства и педагогики в образовательном процессе способна создавать благоприятные условия для выхода на иное, качественно новое восприятие, представление, понимание смысла учебно-воспитательного содержания, поскольку арт-педагогические средства могут:

- быть равноправным источником учебной информации, своеобразным «голосом» в учебном диалоге, рассказывающим о субъективных состояниях, тонких нюансах эмоционального движения, душевных переживаний другого человека;

- обеспечивать личностно-субъективированное переживание («проживание») учебно-воспитательного содержания, актуализацию и обнаружение личностных смыслов;

- быть источником аутентичной информации, на основе которой возможно создание эмоционального или историко-культурного контекста изучаемого учебного материала (своеобразная «перекличка» времен, эмоциональных состояний, характеров, человеческих индивидуальностей);

- создавать поле самых разнообразных ассоциаций, ощущений, мыслей, обеспечивая тем самым режим информационного дополнения, обогащения учебно-воспитательного содержания индивидуальным (уникальным) опытом участников;

- способствовать трансформации исходных установок, позиций, привычных ракурсов восприятия и оценки;

- стать источником самопознания, самовыражения, ценностно смыслового обогащения «Я»-концепции.

2. Арт-педагогические средства способны максимально оптимизировать условия педагогического взаимодействия, поскольку они могут:

- быть источником психофизиологической поддержки учащихся, увеличивая количество и качество умственной работы, усиливая произвольное и непроизвольное внимание, снимая нервно-эмоциональное напряжение, предупреждая утомление, комфортно переключая с одного темпа работы на другой и др.;

- облегчать понимание, усвоение и запоминание учебно-воспитательного материала за счет перекодировки информации из логически-вербальной в эмоционально-образную модальность;

- обеспечивать мотивационную, эмоциональную, коммуникативную готовность к восприятию учебно-воспитательного материала;

- создавать у участников образовательного процесса позитивное ощущение сопричастности к общему действию, единения друг с другом;

- способствовать уменьшению «сопротивления» учащегося сложности теоретического материала через механизмы новизны, интереса, парадоксальности, удивления и т. п.;

- создавать комфортную образовательную ситуацию для участников (релаксация, позитивное настроение, улучшение межличностных отношений и т. п.);

- повышать общий жизненный тонус, личностную креативность, веру в свои силы.

3. Арт-педагогические средства могут стать в образовательном процессе источником неявной диагностики, помогая:

- выявить содержание предпосылочного опыта, характер отношений, качество знаний учащихся;

- заметить динамику осмысления учебного материала (причем в скрытой, «деликатной» форме);

- определить личностное отношение участников, их установок к проблематике учебно-воспитательного содержания;

- обнаружить бессознательные установки, вытесненные переживания, эмоции, воспоминания, влияющие на качество усвоения учебно-воспитательного содержания;

- осуществить самопознание (за счет возможности посмотреть на себя «со стороны»);

- выявить общее эмоциональное состояние группы, степень ее готовности к восприятию того или иного педагогического содержания, характер межличностных отношений и индивидуальных поведенческих стратегий. [...]

### 3.8. А. И. Смоляр, О. Н. Князькова. Развитие культуры самоорганизации личности студента вуза

средствами арт-педагогике (2018)<sup>37</sup>

(Извлечение)

[...] В российской психолого-педагогической литературе понятие «арт-педагогика» используется с 90-х годов XX века (вариант «артпедагогика»), вместе с тем до сих пор однозначно определить его значение не представляется возможным. [...]

На наш взгляд, технология арт-педагогического сопровождения профессионально-педагогического образования, функции (гуманитаризация, оптимизация подготовки будущего учителя, обеспечение индивидуально-личностного развития и творческой самореализации участников образовательного процесса) и принципы (интеграции педагогического и художественного потенциала, художественнообразного предъявления педагоги-

<sup>37</sup> Смоляр А. И., Князькова О. Н. Развитие культуры самоорганизации личности студента вуза средствами арт-педагогике. Самара: СГПСУ, 2018. С. 58, 62–63, 67–69, 71–73, 86.

ческого содержания, спонтанности самовыражения средствами искусства, творческого события участников образовательного процесса, единства сознательного и бессознательного, рационального и иррационального, свободы интерпретации художественной продукции в рамках арт-педагогического взаимодействия, созвучия профессиональных действий арт-педагогическому дискурсу) такого сопровождения, предложенные Н. Ю. Сергеевой [...], расширяют представления об арт-педагогическом подходе в образовании в целом. [...]

Анализ [...] научных представлений об арт-педагогике позволяет нам представить это явление, во-первых, как область научно-педагогического знания и практической профессионально-педагогической деятельности по обучению, воспитанию и развитию личности. При этом интеграция педагогики, психологии и искусства является ядром содержания этой деятельности, а основными средствами выступают произведения искусства, художественно-творческая деятельность обучающихся, сопряженные с арт-педагогическими методами и арт-технологиями.

Во-вторых, арт-педагогика в современном отечественном образовании представляет собой арт-педагогический подход, в соответствии с которым педагогика рассматривается в широком контексте взаимодействия с искусством и науками, а реализация такого подхода – одно из условий гуманизации образования, в частности, высшего педагогического.

[...] на наш взгляд, наряду с искусством, художественно-творческой деятельностью, художественным образом, продуктами творческой деятельности к арт-педагогическим средствам могут быть отнесены и художественные эмоции (сопереживание художественному образу, сопереживание самому себе), и художественное

чувство, и педагогическая герменевтика как искусство истолкования педагогического опыта, отражённого в художественной литературе.

В качестве арт-педагогических средств могут использоваться произведения искусства, созданные великими художниками, режиссёрами, писателями, композиторами, литературные произведения художественно-публицистического (эссе, очерки, трактаты, педагогическая публицистика), эпистолярного и биографического жанров, интервью, документальные фильмы, а также продукты творческой деятельности участников педагогического процесса (рисунки, коллажи, фильмы, фотографии и т. д.).

Применение арт-педагогических средств в педагогическом процессе позволяет преподавателю интегрировать научные знания и искусство в контексте изучаемого предмета посредством включения в содержание учебных курсов художественно-творческого материала, произведений искусства, раскрывающих в образной (метафорической, символической) форме значимость и суть различных феноменов; инициировать у обучающихся процессы поиска личностных смыслов, рефлексии по поводу изучаемого явления; создавать развивающую образовательную среду, содействовать диалогизации и гуманизации педагогического процесса, формированию у обучающихся опыта творческой деятельности; обеспечивать новизну в учебном процессе; развивать внимание, сообразительность, находчивость, чувство коллективизма, коммуникативные навыки, эмоциональный интеллект; преодолевать психологические факторы, мешающие усвоению учебного материала; облегчить освоение знаний и овладение умениями.

[...] под «арт-педагогическими средствами» мы понимаем совокупность материальных и идеальных объектов, относящихся к области искусства, а также различные виды и способы художественно-творческой деятель-

ности, педагогической деятельности, использование которых в педагогическом процессе направлено на решение задач обучения, воспитания и развития личности. К таким материальным и идеальным объектам можно отнести:

- 1) специально отобранные произведения искусства, отражающие проблемы образования и внутренний мир его субъектов;
- 2) художественный образ;
- 3) художественную эмоцию (чувство);
- 4) педагогическую герменевтику как искусство истолкования педагогического опыта, отраженного в художественной литературе, и интерпретации художественного образа. [...]

Под арт-педагогическими методами мы понимаем совокупность связанных со сферой искусства приёмов и способов взаимодействия педагога и обучающегося, направленных на решение задач обучения, воспитания и развития. В основе такого взаимодействия лежит продуктивный личностный опыт обучающихся, приобретаемый в «общении» с искусством и в процессе собственной художественнотворческой деятельности. Определив в качестве критерия классификации арт-педагогических методов специально отобранные для решения педагогических задач произведения искусства и соответствующие им виды художественнотворческой деятельности, мы выделили несколько групп таких методов:

1. Арт-педагогические методы обращения к изобразительному искусству (индивидуальная и групповая изобразительная деятельность, арт-терапевтические методы, организация восприятия и обсуждения картин великих художников, продуктов изобразительной деятельности участников педагогического процесса, проективные рисунки и др.).

2. Арт-педагогические методы обращения к киноискусству (просмотр и обсуждение художественных, мультипликационных и видеофильмов, телепередач; создание мультфильмов, видеофильмов, дигитальных историй, презентаций и др.).

3. Арт-педагогические методы обращения к художественной литературе (прослушивание и чтение художественных произведений, их анализ; использование методов контраста, эмоционально-рефлексивный диалога, сказкотерапии, создание художественного контекста, и др.).

4. Арт-педагогические методы обращения к искусству театра (драматизация, психогимнастика и др.).

5. Арт-педагогические методы обращения к музыкальному искусству (прослушивание музыкальных произведений и др.).

6. Универсальные арт-педагогические методы (решение задач, сформулированных на основе фрагментов художественных произведений; личностно-смысловое переживание; создание художественного контекста; рефлексия чувств, переживаний, мыслеобразов).

[...] арт-педагогическую технологию представим как модель приобщения обучающегося к произведениям искусства с целью решения профессионально-педагогических задач; содержанием её выступает интеграция педагогического, психологического знания и произведений различных видов искусства, а реализуется она с помощью арт-педагогических средств и арт-педагогических методов. При этом ее составными частями (компонентами) являются организация художественного восприятия художественных произведений; организация самостоятельной работы с художественным произведением; работа с художественным произведением как метод исследования. [...]

Анализ научных представлений об арт-педагогике позволяет нам трактовать это явление, прежде всего, как область научно-педагогического знания и практической профессионально-педагогической деятельности по обучению, воспитанию и развитию личности. Особенностью содержания этой деятельности является интеграция педагогики, психологии и искусства, а основными средствами выступают произведения искусства, художественно-творческая деятельность обучающихся, сопряженные с арт-педагогическими методами и арт-технологиями, способствующими решению педагогических задач. Вместе с тем арт-педагогика представляет собой подход в образовании, в соответствии с которым педагогика рассматривается в широком контексте взаимодействия с искусством и наукой, а реализация данного подхода является одним из условий гуманизации и гуманитаризации образования, в частности, высшего педагогического. [...]

### 3.9. Г. Т. Комлева. Жизель в моей жизни (2020)<sup>38</sup> (Извлечение)

[...] Копировать Уланову (под гипнозом ее Жизели наш балет просуществовал долгое время) я не собиралась: уникальный мастер, повторить ее невозможно. Репетировал тогда со мной в театре С. С. Каплан. Профессионал высочайшего класса, он всегда создавал удивительно дружелюбную, благоприятную обстановку во время работы, видел удавшееся и обязательно подхвалял, при этом точно отмечая недочеты. Но речи о трактовке роли и тут не возникало; приходилось искать самостоятельно, полагаясь на внутреннее ощущение, я бы сказала, доверяя интуиции. [...]

<sup>38</sup> Комлева Г. Т. Жизель в моей жизни // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2(67). С. 8, 11, 12–13.

Но мой исполнительский опыт уже в прошлом. Теперь я готовлю эту партию с талантливой молодежью в качестве балетмейстера-репетитора. Интереснейшая задача – проживать спектакль по-другому, обнаруживая в нем бесконечное богатство возможностей. И тут подходы, уверена, могут быть самые разные.

Давным-давно состоялась моя встреча с очень интересной эстонской балериной Кайе Кырб. Она уже станцевала Жизель, но решила почему-то приготовить ее заново со мной. Партия у нее, действительно, была «сырой», сделанной наспех. Внешне она очень подходила к этой роли: хрупкая, легкая, с изысканными линиями. Простота, наивность, доверчивость, открытая искренность, существенные для первой половины роли, ей не были близки. [...]

Всё покрывал суховатый рационализм, почти деловитость. Ни переделать ее, ни требовать от нее того, чего в ней не было, я не могла – пустая затея, за пределами допустимого. Как здесь быть? Пришлось ориентироваться на ее выгодную графику: искать в ней предельную выразительность линий, добиваться одухотворенности. Результат нас обеих устроил. Никита Долгушин, встретившийся с Кырб при возобновлении спектакля в Таллинне, очень ее хвалил и говорил, что репетировать с ней было чрезвычайно легко. О работе со мной она умолчала... В интернете, говорят, она уверяет, что готовила спектакль в Большом театре. Горько звучат слова Николая Цискаридзе: «...не верьте ученикам, они вас предадут». Ученики бывают разные, но таких, о которых говорит многоопытный Николай Максимович, по крайней мере в театральной среде, увы, большинство. Но ведь иногда это нам, менторам, наука!

Анастасию Волочкову Виноградов досрочно отозвал из училища от Дудинской и поручил ее мне. Первый спектакль в театре «Лебединое озеро» Настя по его просьбе

готовила со мной. Выгодная внешность, скорее для подиума, чем для балета, и весьма средние танцевальные данные. И жадности к работе не было: приходилось заставлять, преодолевая ее недостатки. Потом она «кормилась» «Лебединым...» всю жизнь. И – о счастье! – ни разу не упомянула обо мне. Как я ей за это благодарна! Так не хочется запачкаться ее пошлой площадной популярностью...

Но вернемся к Жизели. Пришло новое поколение исполнителей, как правило, с превосходной внешностью и дивными танцевальными данными. Они совсем другие, чем были не только мы, но и их предшественники. Анастасия Лукина – многообещающая перспективная начинающая балерина: тут и танцевальные данные завидные, и, главное, есть индивидуальность. Качество весьма редкое. Но эта индивидуальность особенная: в глаза не бросается, спрятана глубоко внутри. Ее надо разгадать и выявить. Не из тех, кто хватается на лету: ей надо подумать, вжиться в предлагаемое, с ним сродниться. На это уходит время, от педагога требуются огромное терпение и вера в будущее, в возможности Анастасии. Не просто, скажу я вам! Святая простота, наивность – давно забытые качества. Они не востребованы. Для Жизели бы подошли, да исполнителям и современникам, похоже, неведомы. Как тут быть? Наверное, стоит культивировать доверчивость и открытость, сосредоточиться на этом, искать необходимое в поведении и мимике, в актерской выразительности. Жест в балете может сказать многое и требует тщательнейшей отработки, не меньшей, чем сам танец. А рождаться должен из внутреннего чувства, как эмоциональный итог сценической ситуации.

И вот самое трудное, драматическая кульминация, – сцена сумасшествия. Да, поведение, мизансцены, даже последовательность движений здесь пунктиром прочерчены, известны. Как тут не сфальшивить, не свалиться

в наигрыш? Как все это сделать правдой? Для меня здесь все решала музыка, красноречивая, рельефная. Но я ведь пришла к своей Жизели уже будучи зрелым мастером: за плечами опыт пятнадцати лет службы в театре, весь академический и огромный современный репертуар. А подопечная моя только начинает, подобным опытом не вооружена. Значит, я должна ей помочь: проигрывать с ней разные возможности, внимательнейшим образом вслушиваясь, что в ней находит наибольший отклик, что ее душе ближе.

Итог превзошел ожидания: в сцене сумасшествия поразило ее зрелое актерское мастерство. И это было отмечено самим театром, руководством труппы. И реакция зала, потрясенного увиденным, стала оценкой усилий новой исполнительницы. Второй акт дебютантке особенно удался. Ее мягкость, женственность здесь торжествовали. И музыкальностью танца, завораживающего певучестью, она покоряла. То был поэтический абрис счастья, которое стало теперь, за гранью смерти, недостижимым. Чувство утраты оттого становилось еще острее. Я рада тому, что спектакль в итоге у Лукиной получился. Конечно же, это только начало работы. Радуют обнадеживающие перспективы. [...]

## КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ



**Абрамов** Геннадий Михайлович (1939–2015) – советский и российский артист балета, хореограф и педагог. Один из основателей театра «Школа драматического искусства» в Москве, организатор на его базе экспериментального «Класса экспрессивной пластики» (1990, с 1999 года – самостоятельный театр).

**Бецкой** (Бецкий) Иван Иванович (1704–1795) – деятель русского Просвещения, личный секретарь императрицы Екатерины II (1762–1779), президент Императорской Академии художеств (1763–1794), инициатор создания Смольного института (1764) и Воспитательных домов в Москве (1764) и Санкт-Петербурге (1770).

**Булгаков** Сергей (Сергий) Николаевич (1871–1944) – русский философ, богослов, православный священник, экономист. Один из основателей и профессор Свято-Сергиевского богословского института в Париже.

**Ваганова** Агриппина Яковлевна (1879–1951) – русская и советская артистка балета, балетмейстер и педагог, основоположник теории русского классического балета, народная артистка РСФСР (1934), лауреат Сталинской премии I степени (1946).

**Войцехович** Иван Павлович (ок. 1801 – умер после 1825) – филолог, эстетик-классицист, лексикограф, писатель. Учился на словесном отделении Московского университета.

**Галич** (Говоров, Никифоров) Александр Иванович (1783–1848) – философ, стоявший на позициях романтизма, профессор Петербургского университета по кафедре истории философии.

**Донская** Тамара Константиновна (1931–2020) – доктор педагогических наук (1990), профессор кафедры образовательных технологий в филологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

**Захаров** Владимир Михайлович (1946–2013) – российский хореограф, балетмейстер, создатель, директор и художественный руководитель Московского государственного академического театра танца «Гжель», народный артист России (1991), профессор (1994), доктор культурологии (2005), лауреат Государственной премии России (2003).

**Захаров** Ростислав Владимирович (1907–1984) – советский артист балета, балетмейстер, оперный режиссёр, педагог, автор книг о балете, народный артист СССР (1969), лауреат двух Сталинских премий I степени (1943, 1946), доктор искусствоведения (1970).

**Кабалевский** Дмитрий Борисович (1904–1987) – советский композитор, дирижёр, пианист, педагог. Академик АПН СССР (1971), Герой социалистического труда (1974), народный артист СССР (1963), лауреат Ленинской премии (1972), трёх Сталинских премий (1946, 1949, 1951), Государственной премии СССР (1980) и Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки (1966).

**Климов** Андрей Андреевич (1922–2015) – советский и российский балетмейстер, профессор Московского государственного института культуры, народный артист РСФСР (1973), лауреат Сталинской премии (1952).

**Князькова** Олеся Николаевна (р. 1990) – кандидат педагогических наук (2015), доцент кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства Самарского государственного социально-педагогического университета.

**Комлева** Габриэла Трофимовна (р. 1938) – советская российская балерина, балетмейстер, педагог, народная артистка СССР (1983).

**Кочетков** Георгий (Юрий) Серафимович (р. 1950) – священник Русской православной церкви, богослов, создатель авторской системы катехизации, основатель и ректор Свято-Филаретовского православно-христианского института (1988-2020), основатель и духовный попечитель Преображенского содружества малых православных братств (с 1990).

**Кшесинская** Матильда Феликсовна (1872–1971) – российская артистка балета и педагог польского происхождения, прима-балерина Мариинского театра, заслуженная артистка Императорских театров.

**Лихачёв** Дмитрий Сергеевич (1906–1999) – советский и российский филолог, культуролог, искусствовед, доктор филологических наук (1947), профессор (1951), академик АН СССР (1970). Председатель правления Российского (Советского до 1991 года) фонда культуры (1986–1993). Герой социалистического труда (1986), лауреат Государственной премии СССР (1969), Сталинской премии второй степени (1952) и Государственных премий РФ (1993; 1999).

**Ломоносов** Михаил Васильевич (1711–1765) – первый крупный русский учёный-естествоиспытатель, поэт, художник, филолог, генеалог, историограф. Статский советник, профессор химии (1745), действительный член Санкт-Петербургской Императорской академии наук (1745) и почётный член Королевской Шведской и Болонской академий наук; поборник развития отечественных наук, экономики, образования (разработал проект Московского университета, впоследствии названного в его честь).

**Луначарский** Анатолий Васильевич (1875–1933) – русский революционер, советский государственный деятель, писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. Первый нарком просвещения РСФСР (1917-1929), академик АН СССР (1930).

**Максимова** Екатерина Сергеевна (1939–2009) – советская и российская артистка балета, актриса, педагог; народная артистка СССР (1973). Лауреат Государственной премии СССР (1981), Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых (1984) и Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки (1991).

**Мерзляков** Алексей Фёдорович (1778–1830) – поэт, литературный критик классического направления, переводчик, доктор философии, ординарный профессор и декан отделения словесных наук Московского университета.

**Моисеев** Игорь Александрович (1906–2007) – советский и российский артист балета, танцовщик, балетмейстер, хореограф, педагог, общественный деятель. Герой Социалистического Труда (1976), народный артист СССР (1953), лауреат трёх Сталинских (1942, 1947, 1952), Ленинской (1967), Государственной премии СССР (1985) и Государственной премии РФ (1996). Кавалер трёх орденов Ленина (1958, 1976, 1986).

**Нуреев** (Нуриев) Рудольф Хаметович (1938–1993) – советский, британский и французский артист балета и балетмейстер.

**Прибылов** Герман Николаевич (р. 1928) – артист балета, педагог, балетмейстер, заслуженный деятель искусств России (1998). Окончил Ленинградское хореографическое училище (1947, педагог А. И. Пушкин), Московский государственный институт театрального искусства (ГИТИС) им. А. В. Луначарского (1967, педагог Н. И. Тарасов).

**Римский-Корсаков** Георгий Алексеевич (1891?–1971) – советский музыковед, историк балета. Высшее образование получил в Училище правоведения и на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Участник Первой мировой и Гражданской войн.

**Салтыков** Фёдор Степанович (?–1715) – боярин, спальник, сподвижник Петра I, морской агент в Лондоне, автор различных проектов.

**Сергеев** Николай Григорьевич (1876–1951) – русский артист балета, режиссёр, педагог. Главный режиссёр балетной труппы Мариинского театра (1914–1917), педагог Петербургского театрального училища (1897–1917).

**Сергеева** Наталья Юрьевна (р. 1974) – доктор педагогических наук (2010), профессор кафедры педагогики и психологии Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева.

**Смирнов** Игорь Валентинович (1926–1989) – советский балетмейстер и педагог. Народный артист РСФСР (1978), профессор (1978).

**Смоляр** Антонина Ивановна (р. 1954) – доктор педагогических наук (2005), профессор, заведующий кафедрой музыкального образования Самарского государственного социально-педагогического университета.

**Татищев** Василий Никитич (1686–1750) – государственный деятель и ученый-просветитель.

**Теляковский** Владимир Аркадьевич (1860–1924) – русский театральный деятель, администратор, мемуарист. Последний директор Императорских театров (1901–1917).

**Якоб** Людвиг Кондратьевич (Людвиг Генрих фон Якоб) (Ludwig Heinrich von Jakob) (1759–1827) – философ-просветитель, экономист, филолог, член-корреспондент Петербургской академии наук (1810), профессор Харьковского университета.

*Учебное издание*

## **ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРТ-ПЕДАГОГИКИ**

*Хрестоматия*

*Составители*

*Чурашов Андрей Геннадьевич*

*Левченко Илья Евгеньевич*

ISBN 978-5-907409-91-3

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ  
Протокол № 22, 2021 г.

Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор *О.Э. Карпенко*

Подписано в печать 25.10.2021 г.

Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Уч.-изд. л. 4,55. Усл. п. л. 6,8

Тираж 100 экз. Заказ № 757

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии Южно-Уральского  
гуманитарно-педагогического университета  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69