

RU

## Рубежность и сущностные характеристики театрального танца в России конца XIX – начала XX века

Догорова Н. А.

**Аннотация.** Новаторство и эксперимент, как источники, расширяющие и углубляющие пространство театрального танца в России конца XIX – начала XX века, носили сложный характер связи: от традиционного и локального современного до системного и закономерного. В отличие от западно-европейского балетного театра, в России эстетические концепции экспрессионизма, конструктивизма и абстракционизма были первыми поэтическими опытами «с» хореографией и «в» хореографии, получившими переосмысление не только на уровне вне-танцевальных планов и свободных формотворческих законов движения, но и на уровне художественных координат пространства и семантики академического балетного искусства. Цель статьи – обосновывать позицию о том, что после эпохи романтических балетов Мариуса Ивановича Петипа (1818-1910) в России наступает рубежность хореографической системы, связанная с задачами переосмысления языка театрального танца, его архитектурных структур (сценической и телесной), а также сущностных характеристик содержания и формы балетного текста. Научная новизна заключается в разработке следующей гипотезы: архитектурное пространство сцены и архитектурные телесные формы становятся изобразительно и выразительно доказательными. Обнаруживается связь между лексическим потенциалом и созданием тектонических задач в системе академического движения, коррелируются вербальный, временной и визуальный континуум пространства. В результате представлена систематизация европейской и азиатской театральных традиций в исследовании художественных и физиологических процессов протекания движения с целью определения специфики архитектурных телесных структур рассматриваемого времени.

EN

## A milestone and essential characteristics of theatrical dance in Russia in the late 19th – early 20th centuries

Dogorova N. A.

**Abstract.** Innovation and experiment as sources that expand and deepen the space of theatrical dance in Russia in the late 19th – early 20th centuries had a complex connection: from “traditional” and “local modern” to “systemic” and “natural”. Unlike Western European ballet theater, in Russia the aesthetic concepts of expressionism, constructivism and abstractionism were the first poetic experiments “with” choreography and “in” choreography, which received reinterpretation not only at the level of off-dance plans and free formative laws of movement, but also at the level of artistic coordinates of space and the semantics of academic ballet art. The paper aims to substantiate the position that after the era of romantic ballets by Marius Ivanovich Petipa (1818-1910), a milestone of the choreographic system begins in Russia, associated with the tasks of rethinking the language of theatrical dance, its architectonic structures (scenic and bodily), as well as the essential characteristics of the content and form of the ballet text. The study is novel in that it develops the following hypothesis: the architectonic space of the stage and architectonic bodily forms become figuratively and expressively evidence-based. The connection between the lexical potential and the creation of tectonic tasks in the system of academic movement is revealed, the verbal, temporal and visual continuum of space is correlated. As a result, the paper systematizes European and Asian theatrical traditions in the study of artistic and physiological processes of movement in order to determine the specifics of the architectonic bodily structures of the period under consideration.

### Введение

Исторически хореографическое искусство имеет разные (пространственные и выразительные) формы мышления. Период конца XIX–начала XX века в России предполагает рубежность хореографической системы,

которая интегрируется в процессы профессионального хореографического образования и художественного пространства театрального танца. С одной стороны, рубежность хореографической системы граничит с европейской исторической наследственностью и пониманием того, на какие культурно-исторические опоры насаждались академические идеалы мировой практики хореографического искусства. Это салонный танец и вековые критерии хореографического знания (XVI в. – Т. Арбо, Ф. Карозо, Ч. Негри; XVII-XIX вв. – П. Бошан, Л. Пекур; Ж. Раммо, Р. Фейе; К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ж.-Ж. Новер, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Ф. Тальони и др.). С другой стороны, Россия в первой четверти XX столетия стояла перед задачами создания новой художественной реальности балетного мира. Французская, итальянская и датская традиции балета оставались законом для «устройства» академического искусства, но постепенно уступали место свободному поиску смысловых параллелей театра и художника. Подобное сочетание весьма логично в условиях господства техномира и неоднозначности законов уличного просвещения, однако уходило оно не в только и не столько в «дисциплину» академического мышления, сколько в авторскую и ментальную философию и во вневременность культурно-исторических эпох.

До этого переломного исторического момента, как известно, элементы поэтично-симфонической структуры в рамках романтического стиля балетной хореографии выстраивал М. И. Петипа (Балетмейстер Мариус Петипа, 2006). На смену системы академических позиций, главенства сюжетного повествования литературного первоисточника и драматургического нарратива музыки в балетный театр пришли смелые художественные решения. Они не только приоткрыли завесу относительно архитектоники и образного пласта задач хореографического искусства, но и привнесли в построение нового эстетического объекта авторскую и идейную инициативность хореографа.

### Обсуждение и результаты

Новаторские поиски в России начала XX века – это не есть обобщение исторических этапов балета. Это интеллектуальная модель театрального танца (Догорова, 2023, с. 177-178), воплощающая творческое (порой индивидуально акцентированное) балетное пространство и создающая его теоретико-физиологическую конструкцию (Догорова, 2023, с. 197-200). Так, по-своему стремился найти и передать символическую образность хореографического движения М. М. Фокин (1880-1942) (1981); см. также труд (Догорова, 2011, с. 14-22). Вне канонической традиции жанра романтической хореографии в балете работал Ф. В. Лопухов (1886-1973) (1925; 1966); см. также работы (Догорова, 2008, с. 132-134; Гаевский, 2008, с. 189, 199). Аналогию этнического стиля поэтизации и живописной композиции танца искал в методах и формах театрального творчества хореограф К. Я. Голейзовский (1892-1970) (1964). Впервые в русской школе балета элементы «дунканизма» в педагогике классического танца А. А. Горского (1871-1924) (Балетмейстер А. А. Горский..., 2000; Красовская, 2009, с. 181) находила А. Я. Ваганова (1948, с. 141).

Однако ткань пластического мышления лежит не на поверхности использования новых идей или готовых алгоритмов эрудиции, вновь и вновь упорядочивающих основы и процесс познания в хореографии, а гораздо глубже, – тех форм способностей, которые мышление (в принципе) способно производить в хореографическом искусстве. Здесь важно учитывать два фактора: первый – не только предмет, но и дополнительно свойства среды, из которой хореограф творит свои мысли. «Дополнительно» означает устройство мира, которое относительно всегда остается законом для Творца, чтобы быть (а иногда выживать в результате сложившейся ситуации события и/или со-творчества). Вопрос заключается в том, как и в каких сочетаниях способна откладываться мысль в экологической памяти человека-художника и что она хранит о себе в опыте хореографической способности?

Таким образом, актуальность связи естественной (повседневность) и механической (искусство) природы в хореографии начала XX века обозначила новые ориентиры в развитии театральной культуры танца. И у этого пути есть русские корни. В театральной режиссуре и драматургии российские хореографы почти на грани сочетают бытовое, фольклорное и мифологическое содержание образной темы движения и на этой основе пытаются создавать его художественную ритмопластическую материю. У Фокина основным инструментом при построении языкового строя композиции и лексических связей хореографического движения выступает механизм лиризации и театрализации академической пластики. В задачи драматургической проработки пластического действия и создания его динамической фактуры включаются фигуративность и иконографичность музыкально-поэтического стиха.

Аналогично немецкой эстетике свободного танца «пространство, время, сила (энергия)» (автор теории – Р. фон Лабан (1879-1958)) в экспериментальных концепциях Лопухова (1966, с. 240; Соллертинский, 1973, с. 29-30) (физиологический абсолют академического тела) и поздних работах Фокина тело исполнителя перестает быть инструментом «для» движения и музыки. Ибо тело есть. Оно само и музыка, и физическая сущность, и изобразительно-выразительная образность, и подтекст. И в этом пределе ментальной и визуализируемой композиции хореографическое пространство движется вместе с телом танцовщика, а не зависит исключительно от академических позиций, ритмического или драматургического содержания музыки, хотя и соотносится с ними.

Именно эта многоуровневая художественная конструкция так очевидно точно просачивается в классические и неклассические механизмы театральных танцевальных структур, объединяя новаторское творчество хореографов в России начала XX века. Сценическая режиссура и драматургия в балете, создание композиции рисунка движения и многомерность композиции балетного танца в целом постепенно перестают быть областью зрелищных искусств. Это находит подтверждение в том, что хореографы перестраивают концепт «танец –

система» с его грамматикой и «мерой» движения в физическую и семантическую реальность искусства танца. С этого момента требование эстетики симфонического взаимодействия языка, тела и мышления, первоначально закрепляемое исключительно в академических формах, становится общей прерогативой архитектурно-телесной конструкции, что выводит на первый план работу хореографа со структурой и в структуре пространственно-визуальных компонентов текста, где движение есть и условие, и среда, и молекула эксперимента познания. А это уже не исторические этапы становления и трансформации балетного произведения, но область балетмейстерской методологии и антропологии способностей в искусстве думать танцем.

Качество этой способности объективно показывает нам, что на этапе рубежности в российскую хореографическую систему не только вошли историческая и географическая генеалогия мировой школы балетного искусства, но и трансформировались многовековые языковые коды пластических исполнительских театров (от У. Шекспира до А. С. Пушкина, В. Э. Мейерхольда и А. А. Блока). Конечно, эти важные теоретико-прикладные основы и достижения не могла дать только рубежность хореографической системы. Она их вывела на поверхность, помогла к ним прийти и проявиться. Но дала их человеку действительная природа – это мысли и душа в гармонии естественного созерцания и наблюдения, а художнику и артисту – аналитическая природа искусства.

Поэтому следует верно трактовать источники и средства, связанные с авторскими художественными открытиями (приемами и способами работы) в плоскости мировой балетмейстерской и артистической преемственности. Историко-теоретический опыт балетного театра доказывает, что отход от канонической традиции академической системы танца рождает на практике новый тип драматургии движения. Не зависимо от стиливых или жанровых границ пластического этноисполнительства, сложившихся в географии художественных объектов академического искусства, стиль хореографического повествования и язык тела формируют «иную» визуальную и эстетическую образность художественного текста. Картины, созданные для образа Сильфиды в исполнении М. Тальони, А. Павловой и Г. Улановой в разное хореографическое время, – это совершенно разные свойства «открытой» и «закрытой» системы классического танца. Это разные полюса «открытого» и «закрытого» академизма. Или, как еще об этом справедливо пишет В. М. Гаевский в книге «Хореографические портреты»: «...простые и не простые связи с временем, с эпохой» (2008, с. 221).

В начале XX века «эксперимент» как образ мысли или постановочный режиссерский ход, был свойствен многим легендарным балетмейстерам. Однако М. И. Петипа, работая над созданием поэтической формы и структуры балетного произведения, официально не заявлял о них с позиции собственного балетмейстерского открытия и/или эксперимента. Между тем именно в поле визуально-пространственных принципов танца рождались внутренние (мыслеформа) и внешние (рисункография) схемы сольной пластики и общей композиции групп танцующих. Смысловую сверхзадачу хореографических произведений Петипа можно обозначить как вершину поэтизации композиционного стиля, решенного в целостно-едином ключе сценической драматургии. Даже такие ансамблевые формы, как «танец в характере» и стихия трюковой игры в балетах «Дон Кихот» (московская постановка 1869 г.; петербургская постановка 1871 г.), «Эсмеральда» (редакция 1886 г.) и мн. др. произведениях, включая традиционные гнезда «танцевальной пантомимы», проходят через опыты зримой графики и визуальной поэзии выразительности. Наконец, совершенно новаторского для конца XIX века стиля хореографического письма – это приемы лирики и лиризации в балетах «Лебединое озеро» (1876/1877), «Баядерка» (1877), «Пахита» (1881), «Спящая Красавица» (1890), «Раймонда» (1897/1898).

Таким образом, в новой артикуляции архитектурного пространства (симметрия форм), а также в работе с конструкцией балетного произведения в целом назревали активный процесс и разработка особого подхода к созданию музыкальной выразительности строя поэтического текста. В этом же ключе построения художественного опыта рождались симфоническая образность и симфонические приемы танца и ансамблей.

М. М. Фокин является ярким представителем и преемником наследия классических способов театральной работы М. И. Петипа, но воплощает иную художественную грань авторского эксперимента. Этот проект визуальной поэзии танца иначе можно трактовать как образец жанра ассоциативной балетной пластики, решенный в духе импрессионизма: «Умиравший лебедь» (1907), «Шопениана» (1907 г., Мариинский театр; 1909 г., Русский балет С. Дягилева), «Петрушка» (1911), «Видение Розы» или «Призрак Розы» (1911) и другие хореографические работы. Обновленная эстетика академизма позволяла по-новому танцевать классику. При этом Фокин «не говорит» о рождении авторской методологии, адаптируемой в структуре классического движения. А ведь в ней совмещаются как синтетические прикладные опыты хореографа, так и теоретическое переосмысление поэтической конструкции академического танца. И только в приращении нового исполнительского стиля к задачам индивидуального типа телесной архитектоники одновременно можно уловить механизм происхождения новой культуры артиста балета (о которой рассуждает Фокин (1981) в книге «Против течения») и выделить элементы внутреннего перестроения академической формы мышления в балете. А если быть точнее, то перестроения всего антропологического ствола западноевропейской культуры балета.

Поражает глубина нового измерения театрального танца. Чтобы воплотить новую сценическую «акцию» в художественную реальность, А. П. Павловой в «Умиравшем лебедь» надо было не только освоить свободную изобразительно-выразительную пластику рук (необычную по тем временам), но и войти в определенное соматическое состояние для осуществления художественно-эстетических задач виртуозности (Красовская, 2009, с. 316) *иконо-хореографики* (центральная тема исследований Л. Д. Блок). Что это означает? Это означает естественно <волево> пробудить и внутренне <энергетически> ощутить фигуративную образность и семантическую значимость новых языковых линий интонации в плоскости музыкальной и ритмической выразительности, не перегружая

композицию ассоциативностью и не искажая академическое звучание субъективными телесными формами. В целом предмет эстетики человеческого тела в искусстве театрального танца понятен, но эти образы, которые мы имеем в действительности, и их сценическая телесная архитектоника, не говоря уже о практическом и теоретическом пути их выстраивания в академической хореографии, отличаются по происхождению, даже не смотря на их однородность.

Понимание и воплощение естественной формы линии движения были найдены еще раньше, чем их создала академическая школа балета. То есть гораздо раньше образной грамматики танца и его академического словаря о естественно вытекающей гармонии языка тела и движений в созерцании человеческого бытия рассуждали в Античности: Платон, Аристотель, Лукиан и мн. др. Нельзя не признать того, что мастера мировой практики хореографии, да и исследователи свободного движения в танце об этом не забывали.

Что же отличало традиционную и обновленную систему академической театральной хореографии в России на рубеже конца XIX – начала XX века? Новым императивом в исполнительских стилях А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, О. А. Спесивцевой, О. В. Федоровой и других легендарных танцовщиц этого времени стало их собственное внутреннее время. В «новом» классическом танце не отрезалась важная часть способности – индивидуальное восприятие действительности. Конечно, в балете эта способность вуалируется осязаемой, хотя и художественно претворенной реальностью. Но все же способностью, а не подменой образа механическим способом. Речь идет о высшей способности человеческой души соединиться чувственно, ментально, физически, духовно в акте творения с воображением и сознанием обычного человека. Так, например, внутренняя интенсивность и напряженность были просто недопустимым, нежелательным и невозможным качеством в классическом балете. Теперь же анатомическая первостепенность превозмогалась одухотворенной (от слова «духовный порыв») виртуозностью. И вновь небезосновательно указать на ход мысли Гаевского, выявившего «что Ваганова нашла ускользающую формулу современного академизма» (2008, с. 220).

Итак, подчеркнем: концепт пластического мышления в архитектонике сценического действия не противопоставлял человеческому сознанию академический язык и тело относительно реально существующей действительности (как это было принято раньше в балете). Наоборот, новый концепт гармонично вписывал их (тело, язык, движение) в общую целостность цепи (чувственного, физического и интеллектуального) восприятия человеческого мира. Иными словами, мышление существует не только «в голове», но и в телесном восприятии, пробуждающем экологическую память и претворяющем ментальные состояния жизни балетного художника. Добиваясь самостоятельного значения пластического мышления в театральном танце на уровне хореографического замысла, можно сказать, что хореографы-новаторы и исполнители начала XX века (в отличие от своих предшественников) добились и самостоятельных параметров мышления в архитектонических формах телесности. Только теперь это телесное зрение существует не как анатомическая данность, а соединяясь с общей человеческой способностью быть – жить – творить – думать – рассуждать, оно же и интеллектуально.

Изменяемые условия при построении композиционной темы движения (телесная и кинестетическая динамика, двигательный контрапункт и музыкальная партитура, звуковые и ритмические блоки пульсации и т. д.) повлияли и на рождение нового приема (метода) балетмейстерской работы с пространственно-временной категорией. С этим открытием связаны важнейшие особенности эволюции стиля и обновления художественно-эстетической ценности языка классического танца в балете. Но главное, эта художественная концепция сценической и телесной архитектоники открывала новый путь и новые возможности театрального танца дальше...

Происходит изменение во внешнем измерении сценического пространства-времени – визуализации поэтической образности и пластического смысла танца: эксперимент «в» движении и «с» пространством – теория хореосимфонизма Ф. Лопухова (Илларионов, 2017, с. 7) (а не с сюжетом и ритмическим соответствием движений музыке, как у Петипа) – и во внутреннем перестроении механизмов изобразительно-выразительного лексикона. В свою очередь, это условие потребовало от зрителя – со-участия (а не про-чтения) и определенных усилий понимания – расшифрования смысла. Тогда как ровная (параллельная, диагональная) ансамблевость и геометрия танца в традиционном ключе восприятия балетных текстов Петипа этого не требовали. Это, безусловно, не исключает, а скорее взаимодополняет и взаимообогащает культуру балетмейстерского метода в истории театрального танца. Но стоят за этим достаточно сложные механизмы и инструменты пластической реализации мышления. Если у хореографов романтического наследия балетов сценическое пространство – это главным образом связь сценических законов танца с законами искусства архитектуры, музыки и живописи (в том числе проводимых и на телесном художественном уровне), то у хореографов начала XX века архитектоника преломляется в значении условия (ситуации), эксперимента и образа мысли.

Архитектоническое сценическое пространство театрального танца в конце XIX – начале XX века – это живая схема воплощения драматургического «образа» идей и действительности, взятая вкуче с общей целостностью задач устройства мира и преобразуемая по своим собственным законам понимания уровней пространства и плоскостей, веса и фактуры, объемов и величин. Это открытие, одновременно, и начало, и феномен театрального танца, принадлежит русским хореографам. По мере смен культуры и научной картины мира оно связывает не десятилетнюю – многовековую историю языковых пластических кодов с европейской исторической наследственностью – «танец и мышление» (Догорова, 2023, с. 165-210). Но уходит в рубежность российской хореографической системы – «мышление в танце» (Догорова, 2023, с. 210-223) и симфоническую музыкально-театральную традицию (П. И. Чайковский – М. И. Петипа; И. Ф. Стравинский – М. М. Фокин; А. К. Глазунов – А. А. Горский; Д. Д. Шостакович – Ф. В. Лопухов) – «мышление танцем» (Догорова, 2023, с. 223-240).

Достаточно взглянуть на теорию предмета хореографии начала XX века шире, чтобы понять ее масштабы как исключительного явления в мировом пространстве пластических искусств. Ее параллели можно найти не только в связи с музыкой, но и в отголосках трактовок эвритмических видов и смыслов движений (С. М. Волконский (1860-1937) (1913), Э. Жак-Далькроз (1865-1950) (1912) и др.); в учебных курсах ритмической гимнастики и пластического театра танца в г. Москве Н. Г. Александровой <урожд. Гейман> (1885-1964), Веры Майя <наст. имя – Вера Владимировна Боголюбова> (1891-1974), В. Е. Яновской (1898-1986), а также в творческих лабораториях свободного танца и танца модерн (К. Голейзовский, А. Дункан (1877-1927), А. Мессерер (1903-1992) и др.). Поэтому, несмотря на то что в исследуемое время театральные танец фигурирует в значении свода классических законов «школь» и прикладных пределов способностей педагогов, балетмейстеров и артистов балета, нужно помнить, какое качество «наблюдений» вдохнули в него новая культура и педагогика балета в России. Хореограф, равно как и исполнитель, становится художником и исследователем, не изгоняя, а продолжая традиции академизма из своего ментального, духовного и культурного мира.

В XX веке развитие методологии балетного искусства шло в направлении синтетических пластических практик и кодированности теории «мера» и/или «позиция». К сожалению, этот вопрос до сих пор остается малозамеченным и омрачается малоизученностью в искусствоведении. Но его сила настолько велика и имеет неординарные полюса художественных смыслов в хореографии, что логичнее начать поиск от обратного – со значения *упражнения* и *тренинга* (в какой-то мере даже замкнутого в себе метода эксперимента) в авторских и элитарных, а также общедоступных пластических практиках.

На рубеже конца XIX – начала XX века экспериментальные формы исполнительства еще только начинали приобретать теоретическую структурность, но уже совсем скоро заявили о своей междисциплинарной спаянности (например, творческий союз В. Нижинского и М. Рамбер (ученица Жак-Далькроза) в постановке балета «Весна священная» И. Стравинского) во многих областях и сферах театрального искусства. В силу неоднозначности художественного опыта, в консервативных кругах исследователей балета эта тема не получила широкого освещения. Однако будет ли справедливо по отношению к общему антропологическому и историческому процессу эволюции человеческого мышления изолировать из него задачи языкового пластического кода хореографии? Объективно, нет.

В том-то и дело, что «эксперимент» как условие, средство и образ мысли в искусстве имеет огромное значение. Здесь фигурирует не метод воспитания или развития навыков определенной двигательной традиции, а создание художественной формы исполнительской культуры «речи» со своим антропоэстетическим строением. Поэтому справедливо подчеркнуть, что рубежность хореографической системы обозначила этап переосмысления Человека в танце. В новой плоскости концепта «мера» как практического модуса сознания «исполнителя – автора – художника» появляются функционально различимые установки концептуального и анатомо-физиологического плана: переходы от внешних физических действий к внутреннему монологу, состоянию и симбиозу характерности движения, инструментарий и саму ткань которого формируют не столько деятельность и готовые законы знания, сколько поиск и исследование. Хореограф и исполнитель, действуя в свободном портале художественного взаимодействия, находятся в постоянном «живом» процессе экспертного диалога. Эта цель достигается в акте мышления «через» различные инструменты оспособления пространства и времени и, как правило, в сотворчестве разных (а не только хореография и хореографическое упражнение) видов и задач языка искусства. Антропоэстетический процесс «естественное» и «выразительное» захватывает не только театральные танец в России, он объединяет самых разных авторов и соединяется в мышлении художественной формы Творцов на разных континентах. И этот процесс продолжается до сих пор.

В *евразийском историческом контексте* тренинг возник как необходимость для театральных экспериментов. Вся система К. С. Станиславского (1863-1938) (1982) оперирует тренингами, чтобы показать не голословность, а результативность теоретико-практических исследований. Тренинг в системе учений Станиславского – это упражнение, партитура действий актера, на какое-то время закрытая (замкнутая) в себе и заключающая особые моменты поиска и эксперимента. М. А. Чехов (1891-1955) (1995) и В. Э. Мейерхольд (1874-1940) (1968) реже использовали в своей практике термин «тренинг», больше – «упражнение». У Мейерхольда упражнение – это схема (pattern) завершенного действия, рисунок движений. В лучших произведениях хореографического искусства образно выразителен прежде всего сам пластический рисунок танцевальной партии. Точное воспроизведение рисунка уже дает необходимую перспективу к созданию художественного (хореографического) образа, который обязательно обогащается переживаниями и индивидуальными чертами конкретного исполнителя. Это более высокий тип сценического воплощения, в котором танцовщик соединяется с *актером-личностью*. Позже, когда Б. Брехт (1898-1956) пытался объединить в своей концепции тренинга азиатский и европейский модули театральных культур, он пробовал соединять актерскую технику и этику вместе. Для этого он использовал понятие «Haltung» (поза, осанка, манера).

В *азиатской театральной пластической традиции* под тренингом понимают акт установки: 1) тела и 2) сознания (Барба, 2008). Все сценическое учение восточных культур фактически кодировано, поэтому необходимо добиваться органичного соединения тела и сознания как физиологически точной и выверенной работы ансамбля. Если нет ансамбля в работе тела и сознания, то считается, что актер не овладел мастерством.

У *европейцев* тренинг впервые принял теоретико-прикладное значение и диалектические границы в обучении пластических актеров. Согласно тренингу, «принять позицию» означало «открыть» культуру сценического «биоса», т. е. открыть вторую «натуру» тела. Исторически и географически в европейской театральной традиции тренинг базируется прежде всего на установках общечеловеческой морали и искусства.

Пластическое мышление здесь представлено как сугубо индивидуальный акт творения знания, который невозможно искусственно оснастить научным культурологическим или философским тезаурусом. Такое знание не поддается тезаурусу, поскольку изначально слагается из опыта стихийного сосредоточения, неповторимости и непознаваемости творческого процесса. Конечно, театральному танцу в России начала XX века эту последовательность не только предстояло пережить, но еще и выстроить и обеспечить в новых средствах языка, тела и движения, наконец, семантики пространства в соединении с мышлением как способностью. В данном случае мы наблюдаем тонкую границу становления *pattern* (от англ. «рисунок») – схему сценического движения, которая кардинально отличается от схемы построения (организации всего хореографического процесса, а не только композиции) академического движения.

## Заключение

В заключение выделим основные критерии архитектурного устройства в телесных театральных формах как произведенные операции над движениями (см. Схему 1).

Основа построения академического классического движения до нач. XX в.		Pattern – схема сценического движения в азиатской традиции пластического театра
1.	Анатомический театр	<i>Психофизический процесс акта творения</i>
2.	Деление по половому признаку	<i>Отсутствие полового признака</i>
3.	Форма движения	<i>Энергия (перестраивание жизненного напряжения) в пространстве</i>
4.	Механическое ограничение («мера»)	<i>Расширение (через воображение мысли, связанное с движением) – от повторения к укрупнению эмоции</i>
5.	Обобщение	<i>Эквивалентность</i>
6.	Условность языка	<i>Персональная энергия</i>
7.	Образность смысла	<i>Мыслеобраз</i>
8.	Позиция есть основа для движения и перемещения в пространстве	<i>Позиция есть способ обретения техники не-движения</i>
9.	Основа движения – ритмическое взаимодействие, подчиненное пространству-времени и организуемое между телами	<i>Основа движения – мышление, организуемое внутри тела</i>

Схема 1. Архитектурные телесные формы и пространствопонимание движения в европейской и азиатской театральной традиции

## Источники | References

1. Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова. СПб.: Дмитрий Булгарин, 2000.
2. Балетмейстер Мариус Петипа: сб. статей / сост.: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006.
3. Барба Э. Бумажное каноз: трактат о театральной антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л. – М.: Искусство, 1948.
5. Волконский С. Ритмическая гимнастика // Листки курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1.
6. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист, режиссер, театр, 2008.
7. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / общ. ред. и послесл. М. Левина. М.: Искусство, 1964.
8. Догорова Н. А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации: дисс. ... д. иск.: в 2-х т. М., 2023. Т. 1.
9. Догорова Н. А. Ф. Лопухов: российский проект «интеллектуального производства» в балетном искусстве 20-30-х годов XX века // II Яушевские чтения: материалы респ. научно-практической конференции (г. Саранск, 23 апреля 2008 г.) / редкол.: Н. И. Воронина (отв. ред.) и др.; сост. О. Н. Прокаева. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008.
10. Догорова Н. А. Хореографическое искусство: проблемы режиссуры и актерского/исполнительского мастерства: избр. лекции. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2011.
11. Жак-Далькроз Э. Ритм: ежегодник института Жак-Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Берлин-Фриденау: Изд. А. Боровского, 1912. Т. I.
12. Илларионов Б. А. Федор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6.
13. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009.
14. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925.
15. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966.
16. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А. В. Февральского: в 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч. II. 1917-1939.

17. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1973.
18. Станиславский К. С. Об искусстве театра: избранное / предисл. Ю. С. Калашникова, В. Н. Прокофьева. М.: Всерос. театр. об-во, 1982.
19. Фокин М. М. Против течения. М.: Искусство, 1981.
20. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2-х т. / редкол.: Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель, Н. А. Крымова; сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; коммент. И. И. Аброскиной и М. С. Ивановой. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Иск-во, 1995. Т. 2. Об искусстве актера.

#### Информация об авторах | Author information



Догорова Надежда Александровна<sup>1</sup>, д. иск., доц.

<sup>1</sup> Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова



Dogorova Nadezhda Alexandrovna<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> Lomonosov Moscow State University

<sup>1</sup> [dogorovan@rambler.ru](mailto:dogorovan@rambler.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.01.2024; опубликовано online (published online): 18.03.2024.

**Ключевые слова (keywords):** язык; танец; театральный танец; хореография; балет; рубежность хореографической системы; академизм; архитектурное сценическое пространство и архитектурные телесные формы; семантическая и физическая реальность искусства; пластическое мышление; language; dance; theatrical dance; choreography; ballet; milestone of the choreographic system; academism; architectonic stage space and architectonic bodily forms; semantic and physical reality of art; plastic thinking.