

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Жирова В.В. Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV – первой половины XX веков // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.1.69863 EDN: HJZCYP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69863

Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV – первой половины XX веков

Жирова Виолетта Владимировна

ORCID: 0000-0001-6042-0806

аспирант, кафедра балетмейстерского образования, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

191023, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

✉ viozhiva@gmail.com



[Статья из рубрики "Балет и музыка"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.1.69863

EDN:

HJZCYP

Дата направления статьи в редакцию:

15-02-2024

Аннотация: Статья посвящена изучению эволюции форм литературных источников по технике классического танца второй половины XV – первой половины XX века, среди которых выделены учебные и методические пособия, танцевальные нотации, теоретические, исторические и критические труды и программы по классическому танцу. В работе проанализированы зарубежные и отечественные источники. Верхняя граница хронологических рамок исследования определена созданием первых теоретических трудов по хореографическому искусству. Нижняя временная граница обусловлена разработкой первых программ по классическому танцу, которые, до настоящего времени, не рассматривались как самостоятельный источник, позволяющий дать объективную оценку уровню исполнительского мастерства в его историческом развитии. Исследование направлено на выявление предпосылок для возникновения этой формы изложения и описания техники классического танца. Выдвинута гипотеза, что уже в самых ранних теоретических трудах прослеживалась программность хореографического

мышления. При использовании исторического метода в статье произведен ретроспективный анализ литературных источников с целью выявления этой закономерности. Новизна исследования заключается в том, что показано значение программы по классическому танцу не только в эволюции системы профессионального балетного образования, но и в развитии теоретической мысли в хореографическом искусстве. Сделан вывод о наличии условной формы программы по классическому танцу в содержании проанализированных трудов, которые были рассмотрены в контексте истории их создания и авторства. Обнаружена закономерность, что методики многих выдающихся педагогов (П. Бощана, Ф. Тальони, О. Вестриса, Э. Чеккетти) были изложены их учениками, так как сами они не оставили после себя опубликованных теоретических трудов. Другие специалисты в области хореографического искусства (Р. Фейе, А. Бурнонвиль, Э. Телёр, А. Я. Цорн, В. И. Степанов), наоборот, объединяли в себе сразу несколько компетенций по написанию методики, теории, программ и нотаций.

Ключевые слова:

балет, хореографическое искусство, Ваганова, танцевальная нотация, программа, классический танец, техника классического танца, эволюция, балетная педагогика, профессиональное хореографическое образование

В описании и систематизации техники классического танца можно выделить несколько основополагающих форм изложения: учебные и методические пособия, танцевальные нотации, теоретические, исторические и критические труды и программы по классическому танцу. К последним, до недавнего времени, не возникало научноисследовательского интереса, несмотря на то что они представляют собой концентрированный источник, отражающий исторический уровень техники классического танца. Впервые эта проблематика затронута в статьях В. В. Жировой [1, 2, 3, 4], И. Л. Кузнецова [5] и Е. А. Кузьминой [6] и сборнике программ И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [7]. При этом в структуре преобладающего большинства трудов по хореографическому искусству есть условная форма программы движений.

Предметом исследования является эволюция дидактики классического танца, результатом которой стало формирование программы по классическому танцу. Объектом — тематическая подборка проанализированных с точки зрения этого аспекта источников. В основу исследования положены посылки, содержащиеся в трудах П. А. Силкина по педагогике классического танца [8] и Н. А. Вихревой, посвященных танцевальным нотациям [9]. В статье вводится в теоретический оборот термин «программность хореографического мышления», обозначающий логику постепенного превращения набора движений классического танца в последовательность упражнений, систематизирующих освоение необходимых профессиональных балетных знаний и навыков от простого к сложному.

Первые теоретические источники были созданы итальянскими мастерами эпохи Ренессанса. Они представляют собой учебную литературу, описывающую основные элементы танца и его конкретные движения. К ним относятся следующие трактаты второй половины XV века: «Об искусстве пляски и танца» («De Arte Saltandi & Chorea Ducendi», 1455 [10]) Доменико да Пьяченца (Domenico da Piacenza); «Трактат об

искусстве танца» («Trattato dell'Arte del Ballare», 1463 [11]) Гульельмо Эбрео (Guglielmo Ebreo da Pesaro); «Книга об искусстве танцевания» («Libro dell'arte del danzare», 1465 [12]) Антонио Корнацано (Antonio Cornazzano). Весь материал трудов этого периода был предназначен для взрослых танцовщиков. Основой хореографической лексики были различные шаги, повороты и маленькие прыжки (прототипы *changement de pied*). Уже на этом этапе развития теоретической мысли можно проследить программность мышления и сопоставить учебную программу по классическому танцу с теоретическими частями трактатов, в которых приведены движения, рекомендованные к освоению.

В более поздних итальянских работах рубежа XVI–XVII веков начинают оформляться структура и выделяться классификация движений по уровню сложности и различным принципам их исполнения. В работах «Танцовщик» («Il Ballarino», 1581 [13]) и «О благородстве дам» («Della nobiltà di dame», 1600 [14]) Фабрицио Карозо (Fabritio Caroso da Sermoneta) «пользовался близкими первой, третьей и четвертой позициям современного нам классического танца, движениями plié, battement tendu, passé, pas de bourré, demi-rond de jambe par terre, relevé, coupé, а также пируэтами и различными видами прыжков, включая заноски "антраша"» [8, с. 14]. Н. А. Вихрева в книге «История записи танца» [9] отметила, что историк старинного танца Анжес Фев (Anges Feves) в статье «Фабрицио Карозо и изменение формы танца» («Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600» [15]) подчеркивал, что через сравнительный анализ двух источников можно «сопоставить разные версии одного и того же танца, разделённые двадцатью годами» [9, с. 65], что являлось уникальным случаем для выделенного исторического периода.

В трактате «Новые изобретения балета» («Nuove inventione di balli», 1604 [16]) Чезаре Негри (Cesare Negri) обозначены пять позиций ног (без их определения и нумерации) и подробно описаны прыжки, которые он разделял на четыре группы: прыжки с кистью; tour en l'air (включая аналог assemblé en tournant); кабриоль (capriola trecciata) и entrechats [8, с. 16]. Первая редакция этой книги называлась «Милости любви» («Le Gratié d'Amore», 1602). В работе выделено десять видов вращений, отличавшихся виртуозностью.

Следующий этап развития балетного искусства обусловлен созданием первого профессионального хореографического учреждения — Королевской академии танца, основанной Людовиком XIV в Париже в 1661 году. Её возглавил Пьер Бошан (Pierre Beauchamp), не оставивший после себя опубликованного теоретического наследия. Его методика изложена в более поздней работе 1725 года «Учитель танцев» («Le Maître à Danse» [17]) Пьера Рамо (Pierre Rameau). В источнике прописан свод правил исполнения позиций ног и рук, что сделало из него методическое пособие по основам классического танца, приближающееся по своей структуре к учебной программе, но не содержащей указание на этот жанр.

В этот же период возник новый тип фиксации техники хореографического искусства — танцевальная нотация (письменный способ фиксации хореографического текста при помощи разработанной для этого системы знаков). Трактат «Оркезография, или трактат в форме диалогов, по которым все могут легко освоить и практиковать благородное занятие танцами» («L'Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances», 1588 [18]) Туано Арбо (Thoinot Arbeau — псевдоним-анаграмма имени Жан Туарбо) является

примером одного из первых опытов создания системы записи танца. Его основная ценность состоит не в описании конкретных движений, а в фиксации и нотации их последовательностей в различных французских танцах. Трактат Рауля Фейе (Raoul Feuillet) «Хореография, или искусство записи танца» («Chorégraphie, ou fait de d'écrire la danse», 1700 [19]) объединял в себе эти компетенции. В нем определялись правила постановки позиций ног и положений рук, поворотов, pas de bourrés и прыжков (pas tombés, glissés, assemblés, coupés, jetés, sissonnes, cabrioles, entrechats [8, c. 27]).

Описание танцевальных движений также зафиксировано в книге «Новая и искусственная школа театрального танца» («Nuova e curiosa scuola de' ballitheatrali», 1716 [20]) Грегорио Ламбранци (Gregorio Lambranzi), который воспроизводил как «технику «благородного» академического танца, так и технику гротескных плясок» [8, с. 29], включая различные cabrioles, chassés, pas de Bourré, chassés, balancés.

Джон Уивер (John Weaver), стоявший у истоков зарождения английского балетного театра, в работе «Лекции по анатомии и механике танца» («Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing», 1721 [21]) использовал биомеханический подход, оценивая моторику движения. Позднее к нему обратится Карло Блазис (Carlo Blasis) в труде «Полное руководство к танцу» («Manuel Complet De La Danse», 1830 [22]). Это расширенное издание его первой книги «Трактат теоретический и практический об искусстве танца» («Traité Élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse», 1820 [23]). Оно состоит из двух частей, во второй из которых изложены общие методические рекомендации и упражнения для ног, корпуса и рук, описание поз, положений attitudes, arabesques (принято считать, что именно К. Блазис ввел этот термин) и прыжков, что представляет собой «своеобразный образец урока классического танца 1820 годов» [8, с. 29].

В теоретическом труде «Письма о танце и балетах» (1760) [24] Жан-Жорж Новерр (Jean-Georges Noverres) обосновал реформу балета, превращение его в самостоятельный вид искусства. В работе рассмотрена не только техника, но и другие существенные аспекты хореографического искусства. Тринадцатое письмо он посвятил Академии танца, которая, с его точки зрения, «совершенно равнодушна к успехам искусства <...>, [а также] не издает трудов — ни хороших, ни плохих, ни посредственных, ни сносных, ни скучных» [24, с. 246].

Французский танцовщик и педагог Огюст Вестрис (Marie Jean Augustin Vestris), прославившийся блестящей техникой, не оставил после себя литературных источников. Материалы его уроков были записаны Августом Бурнонвилем (August Bouronville) в рукописи «Метод Вестриса» («Méthode de Vestris»), предположительно 1826 года создания [8, с. 29]. Её упоминание есть в книгах «Август Бурнонвиль» [25, с. 86] А. Фредерича и «Техника балета Бурнонвиля. 50 комбинаций» («Bournonville ballet technique. 50 Énchaînements» [26]) В. Флидт и А. Юргенсона. Урок содержал в себе 105 упражнений на середине зала, систематизированных на восемь серий [27, с. 154]. Хотя материал не был распределен по годам обучения, в нем есть четкая структура и представлена классификация движений, подобная программе по классическому танцу, где сведения изложены по принципу от простого к сложному.

А. Бурнонвиль, отец-основатель датской балетной школы, оставил после себя труд «Хореографические этюды» («Études Chorégraphiques»), «проверенное опытом и

развернутое руководство к танцу, которое было посвящено коллегам-учителям и ученикам» [28, с. 115]. Известны три версии труда (1848, 1855, 1861), изданные А. Юргенсоном и Ф. Фальконе [29], вторая из которых посвящена технике классического танца. В 1850-е годы А. Бурнонвиль также занимался созданием системы записи танца, вдохновившись нотацией Артура Сен-Леона (Artur Saint-Léon) «Стенохореография, или Искусство быстро записывать танец» («La Sténochoréographie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse», 1852 [30]).

Педагог и балетмейстер эпохи романтизма Филиппо Тальони (Filippo Taglioni) письменно не зафиксировал особенности своей педагогической системы. Урок Ф. Тальони подробно изложил его ученик Леопольд Адис (Leopold Adice) в книге «Теория гимнастики театрального танца» («Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale», 1859 [31]). В работе приведена последовательность выполнения движений экзерсиса, которую по форме можно сравнить с программой по классическому танцу. Объем представленной в книге хореографической лексики сопоставим с современным, при этом приведенное количество повторов, рекомендованных к исполнению движений, превышает его многократно.

Незаслуженно забыт труд английского педагога и теоретика Эдварда Телёра (Edward Théleur) «Письма о танцах, сводящие это элегантное и полезное упражнение к простым научным принципам» («Letters on dancing reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles», 1832 [32]), представляющий собой педагогическую систему, на базе которой сформирована танцевальная нотация. Телёр демонстрировал познания в различных дисциплинах: от истории танца до анатомии движения. По своей форме и содержанию этот труд является уникальным в истории хореографического искусства, так как классификация позиций ног и рук была разработана специально для фиксации с помощью авторской системы записи танца.

Примечательно, что Энрико Чеккетти (Enrico Cecchetti), с чьим именем ассоциируют формирование методики итальянской балетной школы, также не оставил после себя ее записей. Его методика преподавания была изложена его сыном Грациозо Чеккетти в «Полном учебнике классического танца» [33] и С. Бомонтом и С. Идзиковски в «Учебнике по теории и практике классического театрального танца (Метод Чеккетти)» («A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti)» [34]). Уроки Э. Чеккетти были программными: они выполнялись в определенной последовательности, разработанной на каждый день недели.

В работе «Грамматика танцевального искусства и хореографии» («Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie...», 1887 [35]) Альберта Фридриха Цорна (Albert Friedrich Zorn), как справедливо отметила Н. А. Вихрева, он поднимал проблематику несовершенства терминологии классического танца [9, с. 228], «в которой, надо сознаться, господствовало до сих пор чистое столпотворение вавилонское» [36, с. 228], предлагая при этом её собственный вариант. Кроме описания движений в издании представлена разработанная им система записи танца. Это еще один случай в истории хореографического искусства, где совмещены эти компетенции. В 1892 году в Париже была издана еще одна танцевальная нотация «Алфавит движений человеческого тела — опыт фиксации движения человеческого тела при помощи нот» («Alphabet des mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» [37]) В. И. Степанова, в основу которой

положен биомеханический анализ движений.

Начало XX века можно считать точкой отсчета формирования балетоведения как научной дисциплины. В этот период появились первые труды по истории хореографического искусства («История танца» [38] С. Н. Худекова и «Всемирная история танца» («World History of the Dance», 1939 [39]) Курта Закса (Curt Sachs)) и сформировалась профессиональная балетная критика (А. Я. Левинсон «Старый и новый балет» [40]).

Этот этап знаменателен тем, что технику классического танца стали описывать не только педагоги-практики, но и теоретики хореографического искусства. Ярким примером является «Книга ликований. Азбука классического танца» (1926) [41], написанная А. Л. Волынским, не имевшим профессионального хореографического образования, но посвятившим двадцать пять лет изучению балета. В его работе рассмотрены «сложные технические движения как способ эмоционального воздействия на зрителя, влекущий к глубоким эстетическим переживаниям» [42, с. 245]. Несмотря на изобилие литературных эпитетов и метафор книга имеет четкую структуру. В первой части Волынским рассмотрено значение основных понятий, таких как балет и хореография. Во второй части, имеющей подразделы, автор профессионально систематизировал движения по категориям. В приложении содержится программа по классическому танцу [43], составленная Волынским для его Школы Русского балета, ранее не изученная в научной литературе. Программа рассчитана на 6 лет, к каждому году обучения есть методические указания, изложенные в стилистике повествования автора.

Литературный консультант А. Я. Вагановой Любовь Дмитриевна Блок не была профессиональной балериной, но занималась различными телесными и танцевальными практиками. Посмертное издание «Классический танец: История и современность» содержит её балетоведческие работы, в том числе книгу «Возникновение и развитие техники классического танца» [44]. В своём труде она применяла исторический и иконографический метод анализа техники классического танца.

Книга «Основы классического танца» (1934) [45] является результатом систематизации педагогического опыта А. Я. Вагановой. Этот труд отличается научным подходом. Во вступительной статье И. И. Соллертинского «Классический танец и его теория» [46] поднят вопрос научного осмыслиения и теоретической фиксации классического танца. Он говорил о необходимости в дальнейшем рассматривать «экзерсис не как неподвижную систему, но в его историческом становлении» [46, с. 14].

Значимой работой по описанию и методике техники классического танца является учебное пособие В. Э. Мориц, Н. И. Тарасова, А. И. Чекрыгина «Методика классического тренаж» (1940) [47], которое посвящено программе преподавания классического танца московской школы. Текст программы прикреплен в приложении к книге, как это уже встречалось в «Книге ликований. Азбука классического танца» [41] А. Л. Волынского.

Формирование программы по классическому танцу как самостоятельного источника является закономерным результатом эволюции техники классического танца. Первой опубликованной программой Императорского Санкт-Петербургского Театрального Училища стала «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их» [48] В. И. Степанова, изданная в «Материалах по истории русского балета» [49] М. В. Борисоглебского. Программа датирована 1895 годом и представляет собой перечень

движений, распределенных по классам. Следующая программа 1928 года [50], вышедшая в результате реформ хореографического образования, проведенных в Ленинградском государственном хореографическом техникуме, имеет форму отдельной брошюры. Программа по классическому танцу 1936 года [51], выпущенная в сборнике программ по специальным дисциплинам, по содержанию представляет собой отдельное методическое пособие. Её материалы базировалась на педагогической деятельности А. Я. Вагановой.

В результате ретроспективного обзора источников, описывающих технику классического танца второй половины XVI — первой половины XX века, можно сделать вывод, что уже в самых ранних теоретических трудах по классическому танцу прослеживалась программность и содержалась условная форма программы движений. Кроме эволюции техники балетного искусства внимание обращено на традицию передачи педагогических методов от учителя к ученикам, которые впоследствии излагали методики своих педагогов в теоретических трудах.

Библиография

1. Жирова В. В. Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 100–112.
2. Жирова В. В. Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 81–93.
3. Жирова В. В. Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20.
4. Жирова В. В. Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. М.: МГАХ, 2022. С. 113–116.
5. Кузнецов И. Л. Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: традиции ленинградской и московской балетных школ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 1. С. 78–88.
6. Кузьмина Е. А. Образование в российской балетной школе рубежа XX–XXI столетий: вектор модернизации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (72). С. 87–99.
7. Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М. Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021.
8. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014.
9. Вихрева Н. А. История записи танца. М.: Московская государственная академия хореографии, 2014.
10. Domenico da Piacenza. De arte saltandi et choreas ducendi. Paris: Bibliotheque Nationale, 1455.
11. Ebreo da Pesaro G. Trattato dell'arte del ballo: testo inedito del secolo XV. Bologna: Romagnoli, 1873.
12. Cornazzano A. Libro dell' arte del danzare. Vatican: Biblioteca apostolica vaticana, 1455.
13. Caroso F. Il ballarino. Venetia: Appresso Francesco Ziletti, 1581.

14. Caroso F. *Della nobiltà di dame. Venetia: Presso il Muschio, 1600.*
15. Feves A. *Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600 // Dance Chronicle.* 1991. №14 (2/3). P. 159–174.
16. Negri C. *Nuove inventioni di balli, opera vaghissima.* Milan: Bordone, 1604.
17. Ramo P. *Le Maître à Danser.* Paris: Chez Jean Villette, rue Saint Jacques, à la Croix d'or. M. DCCXXV, 1725.
18. Arbeau T. *L'Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des dances.* Lengres: Imprimé audict Lengres par Jehan des Preyz imprimeur & libraire, tenant sa boutique proche l'Eglise Saint Mamme dudit, 1588.
19. Feuillet R. A. *Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance par Caracteres, Figures et Signes Desmonstratifs, avec Lesquels on Apprend Facilement de Soy Même Toutes Sortes de Dances.* Paris: Chez l'auteur, rue de Bussi, faubourg S. Germain, à la Cour impériale. Et chez Michel Brunet, dans la grande salle du Palais, au Mercure galant, 1700.
20. Lambranzi G. *Nuova e curiosa scuola de' ballitheatrali.* Nurnberg: Kupffer gebracht und verlegt von Johann Georg Puschner beÿ St: Jacob, 1716.
21. Weaver J. *Anatomical and Mechanical Letures upon Dancing.* London: Printed for J. Brotherton, 1721.
22. Blasis C. *Manuel Complet De La Danse: Comprenant La Théorie, La Pratique Et L'histoire De Cet Art Depuis Les Temps Les Plus Reculés Jusqu'a Nos Jours: A L'usage Des Amateurs Et Des Professeurs.* Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1830.
23. Blasic C. *Traite Elémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse.* Milan: J. Beati et A. Tenenti, 1820.
24. Новерр Ж.-Ж. *Письма о танце и балетах.* М., Л.: Искусство, 1965.
25. Фредеричиа А. *Август Бурнонвиль.* М.: Радуга, 1983.
26. Flindt V., Arne Jürgensen K. *Bournonville ballet technique. 50 Énchaînements.* London: Dance Books Ltd, 1992.
27. Силкин П. А. *Огюст Вестрис и его метод // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2007. № 18. С. 145–150.
28. Силкин П. А. *Стиль и техника в уроке и хореографии Августа Бурнонвиля // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2009. № 22. С. 114–122.
29. August Bournonville: *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861) / K. A. Jürgensen, F. Falcone. Saggi: Biblioteca Musicale LIM,* 2005.
30. Saint-Léon A. *La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse.* Paris: Brandus, 1852.
31. Adice L. G. *Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale.* Paris: Chais, 1859. 202 p.
32. Théleur E. A. *Letters on Dancing Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles.* London: Sherwood & Co, 1832.
33. Чеккетти Г. *Полный учебник классического танца.* М.: ACT, 2010.
34. Beaumont C., Idzikowski S. *A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti).* New York: Dover Publications, 1975.
35. Zorn A. F. *Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie nest Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographicher Bezeichnung und einem besonderen Notenheft für den Musiker.* Leipzig: Georg Olms Verla, 1887.

36. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. М.: Планета музыки, 2011.
37. Stepanov V. Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892.
38. Худеков С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010.
39. Sachs C. World History of the Dance. London: Allen and Unwin, 1939.
40. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2008.
41. Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925.
42. Жирова В. В. Подходы к изучению эволюции техники классического танца // Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности: сборник докладов по материалам Международной научно-практической конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности» (г. Москва, 20–21 октября 2022 г.) / сост. М. Е. Валукин, Д. В. Сушков. М.: Издательство ГИТИС, 2023. С. 242–250.
43. Учебная программа / сост. А. Л. Волынский // Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. С. 192–213.
44. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца // Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 15–281.
45. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934.
46. Соллертинский И. И. Классический танец и его теория // Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. С. 5–14.
47. Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрыгин А. И. Методика классического тренажа. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2021.
48. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их. Сост. В. И. Степанов // Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 260–262.
49. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета: в 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2.
50. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928.
51. Учебные программы ЛГХТ / Е. И. Чесноков. Л.: ЛГХТ, 1936.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, судя по заголовку («Эволюция программности хореографического мышления в трудах по классическому танцу конца XV — первой половины XX века как предпосылка для возникновения систематической программы в петербургско ленинградской балетной школе»), вероятнее всего является эволюция

дидактики классического танца в некотором корпусе литературы конца XV — первой половины XX вв. Именно дидактическое содержание исчерпывающее перечисленного списка источников автор именует «программностью хореографического мышления», подразумевая под эволюцией логику постепенного превращения энциклопедически описываемых движений классического танца в последовательность упражнений, программирующих освоение необходимых профессиональных балетных знаний и навыков от простого к сложному. Очевидно, что введенный автором термин, описывающий предмет исследования («программность хореографического мышления»), основан на профессиональном педагогическом тезаурусе русской балетной школы советского времени в области классического танца, где «программный» (дидактический) танец или набор «программных» (дидактических) движений противопоставлены художественной хореографической постановке, подчиняющей освоенную танцором семантику хореографической пластики художественному замыслу. Если бы автор уделил внимание пояснению истоков и оснований введенного в теоретический оборот термина, то его можно было бы принять как элемент методологии исследования, но, к сожалению, он имплементирован имплицитно (не продумано). А поскольку в классическом искусствоведении (особенно ярко в музыковедении) под программностью понимается воплощение семантическими средствами одного искусства некоторого художественного содержания, прежде выраженного семантическими средствами другого искусства, то строго противоположное значение хореографической программности вводит читателя в заблуждение.

То же замечание рецензент делает и относительно термина «хореографическое мышление», принципиально противоречащее в имплицитно представленном виде теоретической категории мышления, которая в философии и психологии понимается как универсальная способность человека как вида. Не разъяснив введенное понятие «хореографическое мышление», автор невольно противопоставляет способность хореографов мыслить, способности других людей осуществлять ту же процедуру. Словно хореографы мыслят как-то иначе, чем люди (ногами?).

Непродуманность употребленных в заголовке терминов и отсутствие их теоретического обоснования в тексте статьи существенно снижает качество планируемой публикации: начиная с того, что громоздкий многословный заголовок не выглядит научным (скорее теоретически компрометирует автора, чем раскрывает предмет исследования), заканчивая неоднозначностью прочтения самого исторического процесса развития дидактики классического танца («эволюции программности хореографического мышления»). Соответственно, при доработке статьи автору следует либо логично обосновать вводимые им в теоретический оборот термины (по существу, профессиональный сленг хореографов), либо все же использовать теоретическую общенаучную лексику.

Что касается объекта исследования, который представлен в заголовке статьи как труды по классическому танцу конца XV — первой половины XX вв., то формальная ошибка рассогласования единственного числа определяемого слова «объект» множественного числа определяющего слова «труды» указывает на необъективность объекта. Достаточно грамотно по-русски сформулировать, что объектом исследования является совокупность трудов по классическому танцу, чтобы возник справедливый вопрос: а кто объективизировал (собрал воедино) эту совокупность? Если автор претендует на представление читателю полностью исчерпывающей фронтальной тематической выборки специальной литературы, исторически сложившейся с конца XV в. вплоть до 1939 г., то об этом следует прямо заявить. Хотя, конечно же, вызывает сомнение прослеженная автором тенденция, что как только русские начали писать учебники по классическому танцу, зарубежные педагоги перестали это делать. Скорее автор, опять же имплицитно,

раскрывает базовый принцип сталинско-большевистской социальной евгеники («культурной революции), провозглашенный «вождем народов» в известной брошюре 1938 г. «Краткий курс истории ВКП(б)»: все, что было написано до этой брошюры или не соответствовало представленной в ней интерпретации исторической действительности признавалось заблуждением или явной антисоветчиной. Из этого простого принципа следует, что после становления ваганковской школы классического танца (самой классической из всех классических школ) необходимо отрицать значимость для «эволюции программности хореографического мышления» методической литературы иного (несоветского или «антисоветского») происхождения. В любом случае сохраняется вероятность, что анализируемый автором корпус источников не является исчерпывающим, а представляет собой тематическую выборку (подборку), нацеленную на интерпретацию эволюции дидактики классического танца в определенном направлении. Подобная позиция, хотя и не так явно, прослеживается, к примеру, в трудах по истории классического танца Н. А. Вихревой и П. А. Силкина. И если авторская выборка источников основана на обобщении их работ, то об этом также следует прямо заявить, а не скрывать по-студенчески реальные источники своего конспекта.

Рецензент отмечает, что авторский подход к поиску причинно-следственной логики эволюции дидактики классического танца в обозначенном корпусе литературы заслуживает внимания. Действительно, развитие хореографической педагогики, отличающейся тесной связью биологически детерминированной пластики человеческого тела с культурными процессами становления и развития семантических канонов классического балета и особого языка хореографии ваганковской школы представляется достойной научного исследования частью объективной реальности (объектом исследования). Однако, отмеченные выше противоречия существенно снижают научную ценность достигнутого автором результата.

Вывод автора, «что уже в самых ранних теоретических трудах по классическому танцу прослеживалась программность мышления и содержалась условная форма программы движений», а также, что «кроме эволюции техники балетного искусства» автор обратил внимание «на традицию передачи педагогических методов от учителя к ученикам, которые впоследствии излагали методики своих педагогов в теоретических трудах», хорошо аргументирован и заслуживает доверия. Поэтому рецензент рекомендует автору: а) доработать свой терминологический аппарат (где необходимо — разъяснить авторские нововведения; где нет особой необходимости в новых и противоречивых терминах — привести лексику в соответствие с устоявшимся теоретическим общенаучным тезаурусом); б) однозначно прописать в вводной части статьи объект и предмет исследования, существующую научную или методическую проблему, на решение которой нацелено представленное исследование; в) объяснить читателю логику авторской подборки анализируемых источников; г) если выбранная автором тема действительно «до недавнего времени» не изучалась, то необходимо хотя бы кратко оценить предпосылки постановки проблемы на материале уже существующих научных работ по смежным проблемам.

Научной новизной в целом представленный материал располагает, но она слабо обеспечена в силу отмеченных выше терминологических противоречий.

Стиль текста выдержан научный, хотя в оформлении дат (годов) автору следует придерживаться редакционных требований. Структура статьи в целом отражает логику научного поиска, но содержание вводного раздела следует усилить с учетом замечаний рецензента.

Библиографий, с учетом опоры автора на анализ эмпирического материала (эпистолярных источников), можно считать приемлемой на минимальном уровне.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории PHILHARMONICA. International Music Journal и после небольшой доработки авторского терминологического аппарата может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV – первой половины XX веков» посвящена, как пишет сам автор, «эволюции дидактики классического танца, результатом которой стало формирование программы по классическому танцу». Автор тщательно и всесторонне анализирует огромное количество разнообразных источников разного времени и стран. Актуальность статьи весьма велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных источникovedческому анализу в его историческом развитии.

Сам автор отмечает, что к пособиям по классическому танцу «до недавнего времени не возникало научно исследовательского интереса, несмотря на то, что они представляют собой концентрированный источник, отражающий исторический уровень техники классического танца». Исследователь восполняет этот пробел.

Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы. Исследование особо интересно тем, что в нем, по признанию самого автора, «вводится в теоретический оборот термин «программность хореографического мышления», обозначающий логику постепенного превращения набора движений классического танца в последовательность упражнений, систематизирующих освоение необходимых профессиональных балетных знаний и навыков от простого к сложному».

Методология автора весьма разнообразна и включает доскональный анализ широкого круга источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные и систематизированные источники в их историческом развитии.

Автор последовательно раскрывает читателю их эволюцию с подробным описанием: «Первые теоретические источники были созданы итальянскими мастерами эпохи Ренессанса. Они представляют собой учебную литературу, описывающую основные элементы танца и его конкретные движения. <...>

В этот же период возник новый тип фиксации техники хореографического искусства – танцевальная нотация (письменный способ фиксации хореографического текста при помощи разработанной для этого системы знаков). <...>

Уже на этом этапе развития теоретической мысли можно проследить программность мышления и сопоставить учебную программу по классическому танцу с теоретическими частями трактатов, в которых приведены движения, рекомендованные к освоению. <...>

В более поздних итальянских работах рубежа XVI–XVII веков начинают оформляться структура и выделяться классификация движений по уровню сложности и различным принципам их исполнения. <...>

В теоретическом труде «Письма о танце и балетах» (1760) Жан Жорж Новерр (Jean-

Georges Noverres) обосновал реформу балета, превращение его в самостоятельный вид искусства. В работе рассмотрена не только техника, но и другие существенные аспекты хореографического искусства. <...>

Начало XX века можно считать точкой отсчета формирования балетоведения как научной дисциплины. В этот период появились первые труды по истории хореографического искусства <...>

Этот этап знаменателен тем, что технику классического танца стали описывать не только педагоги-практики, но и теоретики хореографического искусства».

Можно привести еще множество ярчайших примеров.

Автор подробно разбирает также труды русской балетной школы - книгу «Основы классического танца» (1934), которая является результатом систематизации педагогического опыта А. Я. Вагановой, ряд учебных программ Императорского Санкт-Петербургского Театрального Училища и Ленинградского государственного хореографического техникума.

Библиография данного исследования является обширнейшей и разносторонней (более 50 источников), включает множество разнообразных источников по теме, среди которых – множество иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает весьма серьезные выводы: «В результате ретроспективного обзора источников, описывающих технику классического танца второй половины XVI – первой половины XX века, можно сделать вывод, что уже в самых ранних теоретических трудах по классическому танцу прослеживалась программность и содержалась условная форма программы движений. Кроме эволюции техники балетного искусства внимание обращено на традицию передачи педагогических методов от учителя к ученикам, которые впоследствии излагали методики своих педагогов в теоретических трудах.

Это исследование представляет большой интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение балета и балетоведения (искусствоведов, исследователей, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется историей, литературой и искусством.