УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: «АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ» ПРОТИВ «ДИОНИСИЙСКОГО»

*Галичанин А. Е., Ирхен И. И.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье представлен ретроспективный взгляд на развитие классического танца, в котором изначально присутствуют «аполлоническое» и «дионисийское» начала. Методология работы базируется на философских воззрениях Фридриха Ницше о различиях в восприятии искусства. Введенные философом категории «аполлонического» и «дионисийского» начала в искусстве положены в основу анализа становления и развития классического балета и его лексики как отдельного и независимого языка. Особое внимание уделяется взаимосвязи векторов развития классической хореографии с культурно-историческими факторами, идеологемами конкретной эпохи. Отмечается, что лексика классического танца все реже становится семантическим материалом для современных постановок. Выдвигается предположение, что стагнация классического танца характеризует отсутствие оппозиционной системы в едином хореографическом произведении. Сделан вывод о том, что генерация новых пластических идей и танцевальных техник должна осуществляться в опоре на музыкально-драматургические, литературные, исторические, мифологические источники. Взгляд на постмодернистские хореографические идеи с ницшеанской позиции позволит поставить классический танец в оппозицию новым «дионисийским» силам и возродить его былое «аполлоническое» могущество.

Ключевые слова: хореография, классический танец, балет, аполлоническое искусство, дионисийское искусство, Ницше, Дункан, Фокин, Лопухов.

CLASSICAL DANCE: «APOLLONIAN» VS «DIONYSIAN» ART

*Galichanin A. E., Irkhen I. I.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article presents a retrospective look at the development of classical dance as an Apollonian art. The methodology of the article is based on Friedrich Nietzsche's

philosophical views on the artistic work creation. The categories “Apollonian”, “Dionysian” introduced by the philosopher are used as a basis for analyzing the formation and development of classical dance as a separate and independent art. The interrelation between vectors of classical choreography development and both cultural and historical factors, ideologemes of a particular epoch is noted. The author is concerned about the fact that the classical dance lexicon is less often used as semantic material for modern performance. It is suggested that there are possible reasons for the stagnation of classical dance in contemporary realities. The author comes to the conclusion that the generation of new plastic ideas and dance techniques should be carried out in the reliance on the traditional values of culture. The growth of the Western European idea of “chaos” will allow to fill up the classical dance with “Dionysian” forces and create the highest “Apollonian” art.

Keywords: choreography; classical dance; ballet; Apollonian art; Dionysian art; Nietzsche; Duncan; Fokin; Lopukhov.

Искусство Древней Греции, впоследствии ставшее основой всего западноевропейского искусства, на протяжении длительного времени остается предметом философских, культурологических, искусствоведческих изысканий. Бинарность «аполлонического» и «дионисийского» в искусстве является ключевой темой работы Ф. Ницше «Рождение трагедии». Из «варварского», «титанического», «дионисийского» начала «духа рода человеческого» с его мифами, музыкой, «вакхическими» хорами и плясками философ генерирует цивилизованный «аполлонический» этос, красоту и гармонию формы. При этом поступательное развитие искусства он соотносит с присутствующим в нем «аполлоническим» и «дионисийским»: «...подобно тому, как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними» [1, с. 65].

Отмеченная бинарность в искусстве во многом схожа со структурой романтического, а позже классического балета XIX века, где стилизованная культура повседневности противопоставляется миру сказок и грез.

Цель данной статьи: представить классический танец в виде системы, актуализировав противоречивое единство его составляющих – «аполлонического» и «дионисийского».

Крупный философ культуры XX столетия М. С. Каган в определении родов искусства выделяет классический танец как отдельный и независимый: «Еще одним его родом стал так называемый классический танец, на языке которого уже триста лет говорит балет. Образная структура классического танца сформировалась под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства» [2, с. 406]. Его автономия обусловлена возможным существованием вне литературы, актерского искусства и, наконец, музыки, пользуясь собственной лексикой и семантикой изложения творческой идеи. Безусловно, классическому танцу сложно создавать художественные композиции без музыкального сопровождения, тем не

менее, уменьшение зависимости хореографии от музыкальной драматургии, характера, стилевой принадлежности в эпоху постмодернизма повлекло к открытию неоклассических производных У. Форсайта, У. МакГрегора, А. Экмана и др. Все изменения танцевальных форм напрямую зависят от культурно-исторических факторов.

В эпоху Просвещения Европа обрела стройную систему научных знаний, истоки которой кроются в риторике Аристотеля, диалогах Платона, античной строгости в архитектуре. Эта система в дальнейшем нашла свое воплощение в материалистических идеях и рационализме познания. Все должно быть в подчинении законам – от строго продуманных и тщательно выверенных сюжетов в живописи, поэтических канонов до четко очерченных временными рамками пьесы с определенным набором персонажей, единством времени, места, действия. Абсолютная монархия как самая мощная форма правления того периода консолидировала государство. Соответственно, все виды искусства подчинялись определенным законам. Не избежал этого воздействия и танец, долго остававшийся придатком оперного действия. Являясь совокупным продуктом нескольких родов искусства, он вынужденно ожидал их наивысшего расцвета для окончательного утверждения в своих границах. Поэзия, музыка и венец эпохи Просвещения – немецкая классическая философия, опиравшиеся на разум, повлияли на кристаллизацию идеальной формы танца.

Балетный спектакль, изначально существовавший в виде отдельных сюит и дивертисментов, обретает четкую структуру, драматургический канон, рамки которого до сих пор используются в современных постановках. Одновременно с названием для каждого движения сложилась методика исполнения. Используемая балетмейстерами нотация хореографического текста – «определенным образом кодированное сообщение, к сущностным признакам которого можно отнести: целостность и системность составляющих танцевальных движений, поз, событийной фактуры» [3, с. 40], хотя и не вполне совершенная, существенно облегчила перенос спектаклей на другие сценические площадки. И, наконец, появился пуант, который Л. Д. Блок определила так: «Это доведенная до конца мысль – больше ничего...» [4, с. 29], наименьшая точка соприкосновения с материальным миром – высшее, «аполлоническое» подобие поэзии в танце. Мировая культура определила образец, совершенную форму танцевального искусства, закрепленную в эпоху романтизма творениями Ф. Тальони и Ж. Перро, а позже шедеврами М. Петипа, Л. Иванова – П. И. Чайковского, А. К. Глазунова. Таким образом, рождение классического балета ознаменовало определенный этап истории искусства.

Если посмотреть на появление классического балета с позиции теории Ф. Ницше, можно говорить о том, что мировая культура приобрела еще одно искусство Аполлона – «бога сновидений, вместе с тем и бога прорицаний и искусств. По корню своего имени он – сияющее божество света, однако он же царит и над прекрасной кажимостью мира сновидений» [1, с. 67].

По аналогии с немецкой классической философией, достигшей высшего уров-

ня постижения возможностей разума и столкнувшейся с холодностью позитивизма, классическая хореография обрела оппонентов в лице балетмейстеров с иными взглядами на искусство танца и балета в целом. Основу их деятельности можно обнаружить в трудах ранних представителей неклассической философии. «Философские воззрения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше разрушали систему миропонимания, основанную на рациональности, провозглашая новую мораль воли, интуиции, страсти. Влияние ницшеанской философии на творчество А. Дункан очевидно и в ее мемуарах, и в самих выступлениях» [5, с. 2]. Идеализму классической философии И. Канта и Г. Гегеля авторы новых идей предпочли иное, дионисийское начало Ф. Ницше, которое он вложил в уста Заратустры: «Нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду» [6, с. 13].

Яркость новых идей не могла оставить равнодушным новое поколение хореографов, получивших осязаемый образ – классический танец, которому необходимо противостоять. «Я враг балета, – пишет А. Дункан, – который я считаю фальшивым и нелепым искусством, стоящим в действительности вне лона всех искусств» [7, с. 138]. Сократическая рассудочность классического танца («все должно быть рассудочным, чтобы быть прекрасным» [1, с. 133]) противоречила дионисийским изысканиям свободного танца Айседоры. Российская правящая и творческая элита, в большинстве своем с восторгом принявшая пластику самой «босоножки», весьма скептически отнеслась к этому танцевальному стилю и его роли в хореографическом искусстве. Как отмечает Михаил Фокин: «Я очень высоко ценю Айседору Дункан. Но красивая проповедь свободы часто приносит не одно благо, но и большую долю зла. Свобода от чего? Свобода от устарелых традиций, свобода от предрассудков, свобода от угождения дешевым вкусам толпы..., я приветствую такую свободу. Но свобода от подготовительной работы, от дисциплины, учения, знания..., все это зло соблазнительное, а потому сугубое» [8, с. 220].

В высказывании выдающегося балетмейстера явно прослеживается приверженность основным законам диалектики. Будучи новатором, Фокин всецело поддерживал идеи модернизации искусства. Его основные хореографические работы демонстрируют экспериментальный поиск новых художественных форм, базирующихся на лексическом фундаменте классического танца и обеспечивающих уверенность профессионала.

Как известно, идея, не имеющая прочной семантической основы, обречена на провал. Это правомерно и в отношении хореографических шедевров, которые имеют «каркас» в виде плотного лексически-изобразительного материала. «Древнегреческие» пластические этюды А. Дункан, даже при опоре на философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, но без создания лексической основы, являлись лишь «красивой проповедью свободы», «соблазнительным злом» [8, с. 220]. Несмотря на нелестные высказывания в ее адрес, влияние Айседоры на творчество мастера велико. Балетмейстерское творчество М. Фокина представляет собой вечный поиск и разработку новых пластических форм с опорой на различные

источники, в частности греческую пластику «босоножки». По сути, ее танцы явились «дионисийской» почвой для фокинских «аполлонических» шедевров. Активное использование музыки современных композиторов, греческих, а затем и других народных сюжетов отмечают многие исследователи. В частности, Г. Добровольская усматривает влияние Дункан в массовых танцах балета «Эвника», которое сказалось в «подчеркнутой упрощенности движений, характере пластики с освобожденными корпусом и руками, с почти босыми ногами» [9, с. 49].

Смена культурной парадигмы с классической на неклассическую инициировала отрицание предшествующих изобразительных форм. Опираясь на достижения своих предшественников, представители творческой интеллигенции формировали иной субъективистский взгляд на изображение действительности. Возникшие творческие течения: фовизм, экспрессионизм, конструктивизм, футуризм, супрематизм и др. – буквально захлестнули художественное пространство Европы. Никогда еще классический танец в России не подвергался такому натиску новых форм: «Ошибка всякого новатора (хотя можно ли назвать ошибкой то, что составляет саму суть новаторства) в том, что он слишком резко бросается в бой и слишком круто проводит свое найденное. Все трещало кругом, когда Лопухов показывал, какой должна быть линия классического танца» [4, с. 343]. Вопреки, или благодаря, активному вмешательству в систему создания классических спектаклей, ломке логики лексического построения комбинаций русский/советский, а шире – мировой балет обогатился хореографическими шедеврами М. Фокина, В. Нижинского, А. Горского, Ф. Лопухова, Г. Баланчивадзе, Л. Мясина, В. Вайнонена, М. Лавровского, Р. Захарова. Более того, была подготовлена стройная система обучения артиста балета А. Я. Вагановой, без которой немыслим классический танец современности. «Дионисийский дифирамб побуждает человека к величайшему напряжению всех способностей символизации» [1, с. 74] и становится опорой для общего «экстаза» искусства начала XX века. Классический танец через акробатику, эксцентрику, эстрадные формы поднимается на качественно новый уровень, тем самым «аполлоническому» началу был дан новый материал для «огранки».

«Привлечение материалов подлинной этнографии и бытового танца» [10, с. 165] в образовательную программу русской балетной школы 1930–1940-х годов стимулировало развитие хореографии, «ибо в пляске и самая великая сила лишь потенциальна и выдает себя гибкостью и богатством движений» [1, с. 110]. Методические рекомендации «Основ классического танца» А. Я. Вагановой, дополненные В. Костровицкой, А. Писаревым, Н. Базаровой, Н. Тарасовым и др., зафиксировали эту систему, тем самым поставив русскую балетную школу на вершину исполнительского мастерства [11]. «Теперь наступает пора символически выразиться сущности природы; возникает потребность в новом мире символов..., в полноте танцевального жеста, приводящего в ритмическое движение все члены тела» [1, с. 74]. Это нашло выражение в шедеврах Ю. Григоровича, Л. Якобсона,

К. Голейзовского, И. Бельского, Н. Боярчикова, Б. Эйфмана, новой эстетике балета.

Описывая особенности эпохи модернизма, Х. Ортега-и-Гассет отмечает тенденцию к «дегуманизации» в искусстве: «когда человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить» [12, с. 479]. Происходящее расслоение высвечивает, с одной стороны, искусство для художников, «искусство касты», с другой – демократическое искусство для широких масс.

Октябрьская революция 1917 года и заданные ею новые векторы художественной культуры акцентировали зрительские предпочтения народа. Элитарные виды искусства все меньше пользовались поддержкой государства. Частные пожертвования, стимулировавшие их развитие, прекратились из-за вынужденной эмиграции благотворителей. Эксперименты в балете, требующие значительных финансовых ресурсов, могла обеспечить только антреприза С. Дягилева. Именно элитарность спектаклей талантливых балетмейстеров, сценографов, артистов балета из России привлекала внимание французской публики, а значит – многочисленных спонсоров, заботящихся об имидже просвещенного мецената искусств.

Как правило, художники самореализуются в той среде, которая востребует творчество, а имеющийся зритель способен его оценить. Учитывая, что просвещенная публика массово покинула революционную Россию, следом за ней устремились творцы. Это отчасти объясняет произошедший в 1923 году провал спектакля «Величие мироздания» балетмейстера Ф. Лопухова, почти на столетие откинувший возможность создания, исполнения и созерцания чистой хореографии в советской России. Участвовавший в постановке молодой Дж. Баланчин впоследствии писал: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика – его главный инструмент, его должно быть видно. ...То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки» [13, с. 142]. Именно к этому вел талант Ф. Лопухова, вдохновляя молодых артистов, именно это открытие хотел он явить публике, не готовой к подобным экспериментам. «В узкопрофессиональном смысле, – пишет видный балетный критик О. И. Розанова, – то было открытие нового жанра. В общеэстетическом – прорыв в новую для балета сферу, дерзкая попытка освободиться от сладостного плена романтических сказок и легенд» [14, с. 139]. Новый зритель, сменивший искушенных театралов Императорских театров, к тому же недавно открывший для себя творчество М. Петипа – Л. Иванова с роскошным оформлением и незамысловатым сюжетом, был не в состоянии оценить выдающуюся постановку. Эта же причина не позволила в полной мере раскрыться талантам К. Голейзовского, Л. Якобсона. Вместе с тем благодаря массовой эмиграции артистов балета, балетмейстеров, композиторов навсегда закрепилось мировое первенство русского классического балета.

Если Ф. Лопухов, вдохновленный программным сочинением Л. Бетховена, в своем «Величии мироздания» только единожды попытался осмыслить хореографию с позиции чистого танца, отделив его от привычной драматургии, то

Дж. Баланчина по праву можно считать продолжателем реформ модернизма, основоположником параллельной западноевропейской парадигмы в классическом танце, названной «неоклассика». Отдавая должное Федору Васильевичу, Баланчин писал: «То, что делал Лопухов, было удивительно в то время... Чистый танец, настоящая хореография. Он был воистину гением. Я работал с ним, я у него учился» [15, с. 6].

«Дионисийские дифирамбы» начала XX века, повлиявшие на структуру хореографического спектакля, повлекли к разрастанию его разных семиотических ветвей, которые все ярче высвечивают западноевропейский вектор развития. Ф. Ницше, описывая творческое вдохновение А. Шопенгауэра, утверждал, что единственное средство, способное удовлетворить «влечение воли, вечно испытывающей нужду», – «это его глубокомысленная философия музыки» [6, с. 89].

Именно музыка изначально являлась для Ф. Ницше «дионисийским» субстратом рождения трагедии. Подобную связь музыканта и художника при создании хореографических произведений улавливает видный исследователь С. В. Лаврова, поднимая проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн [16; 17]. Сотрудничество В. Нижинского, Дж. Баланчина и И. Стравинского, У. Форсайта и Т. Виллемса, М. Грэм и А. Копленда, Д. Роббинса и Л. Бернштейна, М. Каннингема и Д. Кейджа породило «жаркий спор» о «параллельном пути развития идей» в особенно обильно рождающей их эпохе постмодерна [18, с. 220].

Элементы деконструкции, клиповость построения, наслоения и коллажи, антирациональность активно внедряются в хореографию. Вот как оценивает состояние творческой мысли того периода исследователь Е. В. Кисеева: «Художественные идеи (концепты и инструкции к действию), манифестируемые концептуалистами, стали играть едва ли не ведущую роль в искусстве. Зритель получил возможность сопоставить свое мнение с концепцией автора, вступая в своеобразную интеллектуальную игру с ним» [19, с. 34]. Так, под влиянием творчества музыкантов постмодернизма искусство хореографии обогатилось экспериментальными композициями М. Каннингема и Джэдсон-театра, видоизмененной лексикой классического танца, неоклассическими произведениями М. Бежара, У. Форсайта, У. МакГрегора, А. Экмана и др. Классическая музыка переосмысливается И. Килианом, а сюжеты и музыка классических балетов становятся основой постмодернистских постановок М. Эка, М. Борна, А. Хана, Н. Дуато, Б. Эйфмана. Репрезентация и цитирование выступают одним из востребованных принципов не только композиторского, но и балетмейстерского мышления.

Рубеж XX–XXI веков, ознаменованный открытостью российской сцены западноевропейским постмодернистским постановкам, дает стимул скачкообразному развитию отечественной хореографической мысли. Действительно, изысканные миниатюры А. Ратманского, А. Мирошниченко, страстные, захватывающие драматизмом полотна Б. Эйфмана вселяют уверенность в завтрашнем дне. В то же время захлестнувший художественное пространство нескончаемый поток разнообразных танцевальных стилей и авторских техник, порой противоположных

эстетике классического танца, создает семантический хаос новых пластических форм. «Дионисийское» начало, не успев созреть до «аполлонических» канонов, погрузилось в контемпорари-гумус, а лексика классической хореографии перестала являться средством воплощения творческой идеи.

Как отмечает О. И. Розанова, последние работы отечественных балетмейстеров на сценах государственных театров либо представляют собой неудачные ремейки шедевров классического балета, либо демонстрируют приверженность западноевропейским изобразительным формам с альтернативными техниками [14; 20]. При этом российские профессиональные учебные заведения, в большинстве своем, продолжают готовить артистов балета по системе, сформированной во второй половине XX века [21]. Активное проникновение западноевропейских культурных феноменов негативно сказывается на взаимоотношениях балетного театра и хореографических учебных заведений, обнажая расхождение исполнительского и балетмейстерского векторов. Театральные постановки тяготеют к семиотическому материалу постмодернизма, оставляя достижения русской хореографической мысли без должного внимания.

Следуя концепции Ф. Ницше, без постоянной подпитки «дионисийским» субстратом «аполлоническое» высшее искусство приобретает «рафаэлевскую» слабость, «отнимается сила у кажимости, низводимой до кажимости – таков совершаемый в наивном художнике и во всей аполлинийской культуре праисконный процесс» [1, с. 81]. С другой стороны, как показывает практика, чрезмерное увлечение чуждым «дионисийским» субстратом не дает шанса вызреть «аполлоническому» искусству в рамках традиционных ценностей национальной культуры. В данном случае необходимо четкое понимание стратегии развития академического хореографического искусства и ее реализация вузами как институтами с устоявшейся системой подготовки балетмейстеров [21].

Таким образом, на протяжении истории своего развития хореографическое искусство базировалось и подпитывалось разнообразием народных, обрядовых, культовых танцев, достигая уровня «аполлонического» искусства, достойного театральных подмостков. Последующие влияния моды, пластических искусств, поэтики и музыки романтизма в конечном счете позволили сформировать классические формы. В XIX–XX веке искусство Императорских театров впитало тонкости живописи импрессионизма, испытало магическое обаяние символизма, силу реализма, футуризма и др. Активная театрализация советского периода погрузила классический танец в русло законов драматического театра, а увлечение симфонизмом – в музыкальную драматургию. Вышеперечисленные виды, роды и языки искусства в разное время являлись «дионисийским» субстратом рождения новых хореографических форм.

В настоящее время, когда «искусство активно включается в трендовый поток глобализации» [18, с. 68], появляется возможность генерации новых пластических идей, танцевальных техник и стилей. Открывшаяся возможность позволяет придать иную семиотическую форму лексике и семантике классического хорео-

графического текста, который уже приобрел «рафаэлевскую слабость» и не рождает «танцующую звезду».

Опираясь на российские национальные литературные, исторические, былин-ные сюжеты, современные направления хореографии могут стать полноценной оппозицией классическому танцу. Однако Ф. Ницше предостерегает: «...в отсутствие мифа любая культура тотчас же утрачивает свою здоровую творческую природную силу: лишь обставленный мифами горизонт приводит к единству целое движение культуры» [1, с. 202]. Внимание к различным литературным источникам, музыкальной драматургии и формам западноевропейской танцевальной парадигмы может способствовать наполнению классического танца «дионисийскими» силами и в опоре на традиционные ценности российской культуры создать высшее «аполлоническое» искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: AD Marginem, 2001. 736 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
3. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
4. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
5. Осинцева Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. №5 (73). С. 108–111.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Н. М. Антоновского. СПб.: Азбука, 1996. 332 с.
7. Дункан А. Моя жизнь / пер. с англ. Я. Яковлева. М.: Федерация; Артель писателей «Круг», 1930. 286 с.
8. Фокин М. М. Против течения. 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
9. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
10. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
11. Галичанин А. Е. Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2020. № 2 (221). С. 44–45.
12. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Современная книга по эстетике: Антология / Пер. с англ. Э. Н. Глаголевой [и др.]. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 447–479.
13. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая Газета, 2001. 224 с.
14. Розанова О. И. Шедевры балета XIX и XX века в XXI веке: Сборник статей. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 267 с.

15. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с.
16. Лаврова С. В. Хореограф – композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 130–146.
17. Лаврова С. В., Ирхен И. И. Балет «Лебединое озеро» в оптике диалога композитора и хореографа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 6 (95). С. 19–37.
18. Современный хореографический дискурс / Т. В. Букина, И. И. Ирхен, С. В. Лаврова [и др.]. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 302 с.
19. Кисеева Е. В. От модернизма к постмодернизму: к проблеме становления танца постмодерн // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 6 (85). С. 33–36.
20. Розанова О. И. Классика как цель и как средство // Балет. 2009. Т. 157. № 3. С. 38–39.
21. Галичанин А. Е. Классический танец в любительском коллективе: взгляд эксперта // Ценности и смыслы. 2024. № 2 (90). С. 141–151. DOI: 10.24412/2071-6427-2024-2-141-151.

REFERENCES

1. Nicshe F. Rozhdenie tragedii / F. Nicshe. M.: AD Marginem, 2001. 736 s.
2. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. L.: Iskusstvo, 1972. 440 s.
3. Irkhen I. I., Lavrova S. V. Notatsiya i fiksatsiya horeograficheskogo teksta v usloviyah funkcionirovaniya mediasredstv // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 39–51.
4. Blok L. D. Klassicheskij tanec: Istoriya i sovremennost'. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
5. Osinceva N. V. Racional'noe i irracional'noe v tance Ajsedory Dulkan // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2020. № 5 (73). S. 108–111.
6. Nicshe F. Tak govoril Zaratustra / per. s nem. N. M. Antonovskogo. SPb.: Azbuka, 1996. 332 s.
7. Dulkan A. Moya zhizn' / per. s angl. A. Yakovleva. M.: Federatsiya; Artel' pisatelej «Krug», 1930. 286 s.
8. Fokin M. M. Protiv techeniya. 2-e izd., dop. i ispr. L.: Iskusstvo, 1981. 510 s.
9. Dobrovol'skaya G. N. Mihail Fokin. Russkij period. SPb.: Giperion, 2004. 496 s.
10. Fomkin A. V. Baletnoe obrazovanie: traditsii, istoriya, praktika. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2013. 643 s.
11. Galichanin A. E. Klassicheskij tanec v sovremennoj Rossii: paradigmy razvitiya // Balet. 2020. № 2 (221). S. 44–45.
12. Ortega-i-Gasset H. Degumanizatsiya iskusstva // Sovremennaya kniga po estetike: Antologiya / Per. s angl. E. N. Glagolevoj [i dr.]. M.: Izd-vo inostrannoj literatury, 1957. S. 447–479.
13. Volkov S. Strasti po Chajkovskomu: Razgovory s Dzhordzhem Balanchinym. M.: Nezavisimaya Gazeta, 2001. 224 s.
14. Rozanova O. I. Shedevry baleta XIX i XX veka v XXI veke. Sbornik statej. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 267 s.
15. Lopuhov F. V. V glub' horeografii. M.: Folium, 2003. 192 s.

16. *Lavrova S. V.* Horeograf – kompozitor: problemy tvorcheskogo vzaimodejstviya v balete i tance postmodern // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 6 (59). S. 130–146.
17. *Lavrova S. V., Irkhen I. I.* Balet «Lebedinoe ozero» v optike dialoga kompozitora i horeografa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 6 (95). S. 19–37.
18. *Sovremennyj horeograficheskij diskurs: monografiya / T. V. Bukina, I. I. Irkhen, S. V. Lavrova [i dr.].* SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 302 s.
19. *Kiseeva E. V.* Ot modernizma k postmodernizmu: k probleme stanovleniya tanca postmodern // Gumanitarnye i social'no-ekonomicheskie nauki. 2015. № 6 (85). S. 33–36.
20. *Rožanova O. I.* Klassika kak cel' i kak sredstvo // Balet. 2009. T. 157. № 3. S. 38–39.
21. *Galichanin A. E.* Klassicheskij tanec v lyubitel'skom kollektive: vzglyad eksperta // Cennosti i smysly. 2024. № 2 (90). S. 141–151. DOI: 10.24412/2071-6427-2024-2-141-151.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Галичанин А. Е. – аспирант, народный артист России; galichanin@inbox.ru
ORCID: 0009-0009-7035-0560
SPIN: 4439-2105

Ирхен И. И. – д-р культурологии, доц., проф. каф. балетмейстер. образования; irkhen67@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Galichanin A. E. – Postgraduate Student, People's Artist of Russia; galichanin@inbox.ru
ORCID: 0009-0009-7035-0560
SPIN: 4439-2105

Irkhen I. I. – Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; Prof. of the Ballet Education Department; irkhen67@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642