

казателей и оптимизацию важных свойств объекта следует проводить совместно с изучением методов и моделей теории систем.

В основе приближённого моделирования лежит подобие, при котором некоторые стороны функционирования объекта не моделируются совсем. В зависимости от характера изучаемых процессов, в первую очередь, используются: детерминированное моделирование – отображает процессы, в которых отсутствуют случайные воздействия.

Общий принцип, положенный в основу схематического моделирования, отражает тре-

бования к обучающимся: необходимо понимать физические процессы в объекте исследования; знать, какие элементы схемы или компонента и каким образом определяют характеристики объекта, уметь их предопределить не прибегая к глубокому проектированию.

Список литературы

1. Никонова Г.В. Моделирование электронных узлов в MultiSIM: учебное пособие Мин. обр. и науки РФ, ГОУ ВПО «Омский гос. техн. ун-т». – Омск, 2010. – 84 с.
2. Никонов А.В. Моделирование в электротехнике и электронике: учебное пособие Мин. образования РФ, «Омский гос. техн. ун-т». – Омск, 2003. – 68 с.

Материалы конференции «Инновационные направления в педагогическом образовании», Индия (Гоа), 14-25 февраля, 2014

Культурология

ОСМЫСЛЕНИЕ «МИРИСКУСНИЧЕСКИХ» ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ГОЛЕЙЗОВСКОГО

Портнова Т.В.

*Институт Русского театра, Москва,
e-mail: tatianaportnova@bk.ru*

Творчество хореографа К. Голейзовского – уникальное явление отечественной культуры, поражающее своей многогранностью и образной силой. В его разнообразной и богатой художественной жизни можно выделить целый ряд устойчивых идейно-тематических интересов. Он мог стать поэтом, писателем, историком, художником, музыкантом. Сочинение стихов, литературные публицистические работы, переводы с языков, занятия музыкой, драматические и режиссерские курсы, усердное постижение премудростей живописи, графики и скульптуры стали для него истинной потребностью. Каждая из названных областей была для него доступна, но стал он именно хореографом потому что в самой этой профессии как нигде выражается объединяющая синтезирующая сила творчества.

Убеждения и идеи, найденные в смежных искусствах К. Голейзовский стремится воплотить в балетные образы. Каждая из граней всей разнообразной деятельности балетмейстера могла бы стать предметом для отдельного разговора, но мы ограничимся одним из самых ярких и постоянных аспектов деятельности К. Голейзовского, которым было изобразительное искусство. Танец и рисунок сосуществуют в его жизни с самого начала его артистического пути. «Когда мне исполнилось восемь лет, мать определила меня в Московское хореографическое училище Большого театра и в обучение к художнику Врубелю. Попутно я посещал Строгановское училище» [1, с.31] - свидетельствует сам К. Голейзовский. В последствии его творчество, развиваю-

щееся одновременно в этих двух, пересекающихся направлениях удивительно и уникально.

Есть определенная степень близости и дальности художественных языков отдельных видов искусств. Изображение и танец исторически тяготеют к синтезу. Это две сферы, в которых по преимуществу работает К. Голейзовский, представляют отнюдь не антиподами, а лишь различными способами художественного мышления. Секрет особой силы К. Голейзовского - балетмейстера и К. Голейзовского - художника прост. Дело не только в его таланте, а иногда просто в поражающей воображение его работоспособности. Известны сотни рисунков балетмейстера, которые хранятся в частном собрании семьи К. Голейзовских. Эта область творчества К. Голейзовского обычно находится в тени, оставаясь известной лишь узкому кругу специалистов. А между тем именно произведения подобного характера помогают раскрыть творческий метод художника, помогают проследить путь рождения художественного образа от начала до конца. Зная ее, легче понять не только хореографию балетмейстера, эстетические взгляды, но и смысл жизни, его личность. Живопись, графика и скульптура К. Голейзовского дает богатый материал для разговора о подлинном новаторстве, о смелых экспериментах по сопряжению танца и изобразительного ряда. Войдя в искусство в 20-е годы на волне революционных настроений и духовных исканий, он расшатал устой обязательной строгости классики, дав взамен мир танца редкий и самобытный, эмоционально насыщенный. К. Голейзовский обладал даром угадывать, постигать изменчивые переливы душевного и физического состояния человека, наделен способностью перевоплощения, тонкого восприятия красоты природы.

Художественное дарование К. Голейзовского в области костюма находилось в русле деко-

ративной стилизации. Он тяготел к формам театризации, связанным с собственным профессиональным балетным театром. Большинство его работ продолжают пути развития костюмных сценических решений, театральных декораторов «мирискуснического направления». К. Голейзовский стал балетмейстером и художником в пору, когда, «мирискуснические» веяния уже угасали. Во всяком случае он знал творчество «мирискусников», хотя и не упоминал их имен в своих статьях и письмах. Их художественные поиски идущие не параллельно, а друг за другом весьма похожи. В образах К. Голейзовского можно найти много черт, а в его сюжетах много ситуаций, которые заставляют вспомнить того или иного известного художника конца XIX - начала XX века, но черты декоративизма и стилизации до некоторой степени роднят всех «мирискусников» с К. Голейзовским.

Как бы ни был схож творческий мир балетмейстера с этим художественным объединением, его работы - это искусство подлинного талантливого мастера. Не случайно с ним всегда охотно работали актеры, которые более всего ценят в искусстве поиск и эксперимент, избегая привычных, проторенных путей. Потому что его искусство заставляет танцовщиков активно относиться к тому, что волнует балетмейстера вызывает целую цепь размышлений, настраивает на те или иные выводы или обобщения. Свежестью, самостоятельностью взгляда на мир, активностью художественных поисков были отмечены уже первые изобразительные работы К. Голейзовского.

Эскиз к «Бал Маскараду» (конец 1910 г. Собрание семьи К. Голейзовского) - это, по своей сути большой музыкально-драматический спектакль, пронизанный одной темой, одной эмоциональной доминантой. Блистательный мастер изображения карнавальных сцен К. Голейзовский в эскизе умело изображает разноликую нарядную толпу персонажей – масок. Смотри на его работу, мы забываем о привычной для многих произведений, изображающих кукольных персонажей скованности и ограниченности движений. Перед нами предстает неповторимый, полный жизни и красок мир, в который органично вписан жест, поза и «мимика» каждого героя. Вымышленные персонажи - игрушки в своих шуточных по-кошачьи мягких и одновременно угловатых и зловещих движениях действуют гипнотически. Действие откровенно театризовано, обращено на публику. Талант К. Голейзовского, имеющий к такого рода образам особую склонность, впервые обнаружился в самой обнаженной форме именно здесь. Позже погружение в подобные мотивы станет более сложным и изощренным (примером тому являются «Арлекинада», «Карнавал», «Маски»), однако этот первый эскиз, хотя, на первый взгляд может показаться излишне перегруженным стили-

зацией, обладает особой прелестью чувственности. Эта работа послужила К. Голейзовскому хорошей школой художественного мастерства, подготовила его к будущим значительным ролям и их костюмным оформлением.

Созданные им костюмы к «Арлекинаде» и «Карнавалу» (1919 г, Собств. семья Голейзовского) более обычны по форме. В них нет непривычного сюжета - повествования, столь ярко выразившегося в «Бал- Маскараде». Герои - здесь психологически разработанные характеры и одновременно маски, где-то карикатурно шаржированные, где-то обобщенные, возведенные в степень символа. На них явно лежит печать влияния стили Л. Бакста. С.Юткевич, вспоминая о выставке на тему «Балет и танец», где впервые выставил свои эскизы семнадцатилетний К.Голейзовский отмечал: «... я обратил внимание на экспонаты, занимавшие целую стену. Это были весьма изысканные, иногда даже несколько жеманные, но необычайно своеобразные, очень красивые по краскам акварели, изображающие романтические, полусказочные, стилизованные фигуры, все в движении, примерно так, как это любил делать в своих эскизах Лев Бакст» [там же, с.66] Конечно у К. Голейзовского, как у всякого хореографа, любящего балетную пластику и ценящего «мирискусников» с их тяготением уйти в мир искусства «чистой формы», таинственности и фантазии, было желание сделать упор на воссоздание всего этого красочного мира, данного в ощущениях. К. Голейзовский и Л. Бакст совпадают в этом главном мотиве творчества. Несомненно, чувствуя родство с произведениями Л.Бакста, главное достоинство костюмов К. Голейзовского видится в том, что он нигде его не акцентирует. Это, в свою очередь, заставляет относиться с уважением, и к балетмейстеру, и к его творению. В эскизах привлекает авторская выдумка, интересная и яркая самостоятельность и уверенность в решении специфических вопросов, связанных с костюмами персонажей и их движением на сцене. В них видна несомненная склонность художника к театральному действию, вполне отвечающему общему характеру искусства, сложившемуся на рубеже веков. Несмотря на то, что в основе произведений лежит балетный образ, являющийся прямым выражением театрального действия, театризации здесь явно намерена, преувеличена. Естественно, она идет от выбора самих мотивов изображения, которыми являются утонченно-рафинированные образы балетов «Арлекинады» на музыку С. Шамини и неосуществленного «Карнавала», состоявшего из шестнадцати хореографических номеров, навеянных музыкой А. Скрябина, Н. Метнера и К. Дебюсси, так напоминающих фокинские «Арлекинаду» Р.Дриго и «Карнавал» Р.Шумана. Однако сам отбор и понимание образов, попадающих в орбиту внимания К. Голейзовского сугубо ин-

дивидуальны. Балетмейстер придает большое значение жесту и мимике. Пристальный взгляд на костюм прежде всего как на образ персонажа, стремление зафиксировать тончайшие нюансы его поведения, проникнуть в психологию, увидеть глубинное в его характере. Хорошенькая Коломбина, выразительное лицо которой покрыто слоем фальшивых румян, жеманная и кокетливая Смеральдина, пылкий Арлекин, жизнерадостный Скопино, мудрый старик Падро, хладнокровные Горожанки и смешные в своей гротескности: трактирщик, слуги, арапчата и гномы - все действующие лица, совмещенные в едином большом образном видении балетмейстера - художника создают живописную смесь форм, движений, цветов, гейзер освободившейся фантазии и способностей к игре, подчеркивают идею чувственной атмосферы Карнавала. В связи с этим О.М. Мартынова - артистка Большого театра, участница многих постановок К. Голейзовского писала так: "Моя первая творческая встреча с Голейзовским произошла в конце 1920 года. Его пригласили тогда поставить во 2-м Госцирке на Цветном бульваре балет "Арлекинад". У Голейзовского уже была своя студия, но к этому спектаклю он привлек и ряд артистов балета Большого театра. В их число попала и я... Я не помню спектакля в целом. Остались в памяти лишь массовые сцены. Красочным вихрем вырывалась толпа с трех сторон арены, буквально заполняя ее разнообразием и красотой быстрых движений. Все дышало югом, солнцем, карнавальным весельем". [там же, с.156] Каждая деталь, осторожно подобранная в костюмах, призванная сохранить стиль и характер эпохи приобрела важное значение.

Добродушная веселость предшествующих балетов в костюмах к интермедии "Маски" (1918, Собств.семьи К. Голейзовского, ЦТМ им.А.Бахрушина) почти не присутствует, ее место занимает куда более трезвый и пристальный взгляд на мир. Сам К. Голейзовский писал: "Настроение всей вещи скорее трагическое. Она должна идти с нарастающим... нервным, прерывистым, как дыхание спящего, отравленного каким-то наркотом". [там же, с.55.] Живописная техника костюмов несколько иная, менее пышная и разнообразная, более сдержанная и драматичная, но образ маскарадной, ярмарочной стихии незримо присутствует в них. Здесь странным образом сочетается поэтика балагана с внутренним отталкиванием, тревогой - отсюда и очевидная глубинная противоречивость балета. Свидетельством несомненной художественной одаренности К. Голейзовского как автора, владеющего тончайшими нюансами изобразительных построений явились костюмы к неосуществленному одноактному балету "Фавн" (1969, собств.семьи Голейзовского) на муз. К. Дебюсси "Послеполуденный отдых Фавна", танцевать который должны были Е.Максимова и В.Васильев.

Они, вспоминая о К. Голейзовском говорили: "У Касьяна Ярославича в комнате стоял макет задуманного им спектакля "Фавн". Конструкция из органического стекла и металла. Прозрачная площадка как бы парящая в воздухе. Тонкие подпорки при определенной направленности света были невидимы. Это создавало эффект парящей сцены. Все основное действие должно было проходить на этой площадке. Фавн в озере. Внизу, на сцене, среди паутинообразных стальных нитей должны были появляться и исчезать нимфы. Фавн тянулся к ним, он их видел, почти осязал, но не мог преодолеть призрачного препятствия. Балет должен был быть одноактным, и Касьян Ярославич хотел продолжить в нем тему "Нарцисса", расширить ее. Как красочно он рассказывал нам об этом замысле". [там же, с.476.] С этими мыслями приступил К. Голейзовский к эскизам "Фавна", костюмам, которым было суждено стать одним из самых «мирискуснических», причем «мирискуснических» не потому только, что мысль балетмейстера обращается к образу Фавна, который некогда ставил М.Фокин, а оформлял Л.Бакст, а потому, что все оформление раскрывает «мирискуснический» стиль и метод работы. Предложенная К. Голейзовским интерпретация костюма вступает в непосредственное эстетическое смысловое взаимодействие с текущей пластичной роли. Полутона и нюансы мимической игры, заторможенность движения, мелодика томных и словно бы стелющихся поз - все это воссоздает колорит и поэтическое своеобразие легенды, сочетающее конкретность и образное обобщение. В этом плане он сродни Л Баксту.

Изучая творчество К. Голейзовского только в одной области - области сценического костюма можно сделать заключение, что его как художника непрофессионала нельзя обвинить в незнании природы жанра или в стилистической аморфности. Он умело пользовался своим театральным опытом и с его помощью находил подлинно интересные решения. Наряду с оформлениями, включающими в себя целую серию эскизов, у балетмейстера есть наброски костюмов к отдельным хореографическим номерам, и балетам, сохраняющие некоторую автономию, право на собственный голос, собственную партию. К. Голейзовский остается верен своему принципу и проявляет тонкое чувство стиля без которого балетная живопись попросту невозможна. Удачно изобразительное решение костюма к номеру "Сальтарелла" (1918, Собств. семьи Голейзовского), где балетмейстер уловил импульсивную фактуру танца и его характерные особенности. Четкая, контрастная линия акварели, рисующая фигуру танцовщицы с бубном, на желтом нейтральном фоне подчеркивает откровенно экспрессивный характер эскиза и почти плакатную обнаженность идеи. По другому решается пластическая тема "Эльфа" в постановке "Мотыль-

ки” по мотивам вальса Скрябина (1921-22 гг. ГЦТМ им. А. Бахрушина, РГАЛИ). Его костюмы окутаны многоцветной дымкой. Они должны вертеться и танцевать, утрачивая порой реальные контуры и переходить в некие цветовые сочетания, все время в соответствии с характером и ритмом музыки.

Нехватка художественного мастерства К. Голейзовского (эскизы костюмов получились несколько тяжеловесны) не заслонили здесь главного - проникновенного лиризма в настроении, способности изображению на листе придать одухотворенную поэзию романтического образа.

Можно ли перевести на язык хореографии и изображения быстротекущее время? В Мимолетностях” на муз. С. Прокофьева и костюмах к ним (1920, Собр. семьи Голейзовского) он пыгается увидеть это, так сильна была в нем потребность утверждать оборванные, ускользающие нити, которые испокон веков связывали человека со стихиями. Если в первом случае, в “Мотыльках” художник прибегает к краскам мягким, решает наброски в нежной, мягкой тональности, то во втором избирает острые, резкие тона, использует технику аппликации. Больше всего К. Голейзовский любил акварель и гуашь - тонкий слой краски на бумаге. Он легко и свободно владел материалом и умело применял его для передачи характерных особенностей замысла.

Особой гранью входит в творчество К. Голейзовского оформление детских балетов: “Белоснежка”, “Любовь паяца”, “Красная шапочка” (1918 г., ГЦТМ им. А. Бахрушина). В них видится развитие тех же стилистических приемов, как в “Арлекинаде”, но в характерном именно для детской хореографии принципиальном непосредственно-эмоциональном ключе. Образ трещит здесь ироническую остроту и гротескность. В костюмах много выдумки, чувствуется настоящее внутреннее раскрепощение художника.

А если случалось, что в руках у К. Голейзовского оказывался добротный материал, интересный замысел, то у него характер костюма начинал сверкать многими гранями, и на пространстве маленькой роли вырисовывался самобытный образ. Так пластику костюмов к хореографическому номеру “Цыплята” (1968, собр. семьи К. Голейзовского) балетмейстер строит в определенной последовательности, которая как бы повторяет движения цыплят, ритмически запечатлевая их на листе. Но дело, конечно, не только в фиксации малоизвестных сторон жизни этих маленьких пушистых существ, но и в том, как из наблюдений рождается образ, имеющий более широкий смысл, отражающий то ошеломительное восприятие природы, которое так близко и понятно детям”.

Мы коснулись костюма - одной, интересной и яркой области художественного дарования К. Голейзовского, но им оно не исчерпывается. Многогранность таланта балетмейстера свидетельствовала о сложности его творчества, раз-

вивавшегося в тесном взаимодействии с современным ему искусством. Плакаты “Балет Касьяна Голейзовского, два варианта (1920, Собств. семьи Голейзовского) и “Вечер танца” (1920, собств. семьи Голейзовского), создание в период интенсивной реформаторской работы балетмейстера в студии “Московский камерный балет” несут черты поисков в области композиции кадра больших форм. Обратившись к жанру плаката, заметим, что основное решение образа было найдено хореографом еще в костюмах. Но теперь ему предстояло показать своего героя “крупным планом”, приблизить его к зрителю, сделать отчетливой балетную пластику. Никогда до этого движение не было так совершенно, никогда рисунок позы не был таким стройным и четким. Все, от жестов и движений, чуть ленивых и замедленных, до интонаций и тембра душевного настроения, слегка приглушенного - подчинено одной задаче: передать ощущение редкой гармонии, исходящей от его героинь. Есть в них что-то замкнутое малодоступное даже немного неземное. Здесь нет насыщенной декоративности и фантастической красоты, столь характерных для карнавалных костюмов художника. Словно вибрирующая светло-охристая аппликация, образующая силуэт танцовщицы, четко рисуется на плоскости более темно-коричневого фона. В плакатах воплотилось тяготение К. Голейзовского к музыкально-лирическим решениям, нашли отражение его раздумья о соотношении собственного творчества и его выражении в лаконичных образах. Верно найденный принцип работы помог балетмейстеру сделать плакатное изображение очень точным в передаче изначальной гармонии, целому-дренной природы и извечной тайны действенного мира танца, столь присущих большинству его хореографических произведений.

Анализ творчества К. Голейзовского мог бы стать бесконечным. Масштабность его безусловна. Мы попытались остановиться на основных проблемах, которые возникают при более внимательном изучении его костюмных решений к собственным хореографическим решениям. Эти примеры красноречивы. Они обнаруживают, демонстрируют бесконечную неисчерпаемость тех творческих проблем, которые оставил он своим потомкам и позволяют увидеть и понять их не фрагментарно, а в целом, как форму мышления, направление балетмейстерского пути.

Список литературы

1. Голейзовский К. Из автобиографии – К. Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи. Воспоминания. Документы. – М., 1984. – С.31.
2. Голейзовский К. Маски. Либретто балета. Документы. – М., 1984. – С.55.
3. Максимова Е., Васильев В. О Касьяне Ярославовиче. Документы. – М., 1984. – С.476.
4. Мартынова О. К.Я. Голейзовский. Документы. – М., 1984. – С.156.
5. Юткевич С. С Касьяном Голейзовским в незабываемом двадцать первом. Документы. – М., 1984. – С.66.