

ный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – №1. – С.134.

10. Изучение раздражающей активности масляного экстракта плодов пальмы сабаль *in situ* на хорин-аллантоиновой оболочке куриных эмбрионов / А.В. Сергиенко и др. // Современные наукоемкие технологии. – 2012. – №12. – С. 28-29.

11. Изучение раздражающей активности масляного экстракта плодов пальмы сабаль *in vivo* на переднем сегменте глаза морских свинок / А.В. Сергиенко и др. // Современные наукоемкие технологии. – 2012. – №12. – С. 46-47.

12. Клиническая фармакология антиаритмических лекарственных средств в обучении студентов / М.Н. Ивашев и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – № 1. – С. 67-70.

13. Клиническая фармакология биотрансформации лекарственных препаратов в образовательном процессе студентов / К.Х. Саркисян и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – №8. – С. 101-103.

14. Клиническая фармакология глюкокортикоидов / А.В. Арлыт и др. // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – №3. – С. 94-95.

15. Клиническая фармакология карбапенемов / А.В. Сергиенко и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – №8-3. – С.138.

16. Клиническая фармакология лекарственных средств, для терапии анемий в образовательном процессе / И.А. Савенко и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – №8. – С. 132-134.

17. Клиническая фармакология лекарственных средств, применяемых в педиатрии в образовательном процессе студентов / А.М. Кузнецова и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – №10-2. – С. 307-308.

18. Клиническая фармакология препаратов, применяемых при грыже межпозвоночных дисков / А.В. Арлыт и др. // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – №3. – С. 93-94.

19. Клиническая фармакология препаратов, применяемых при неустановленном инсульте мозга / А.В. Арлыт и др. // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – №3. – С. 101.

20. Клиническая фармакология противосудорожных средств в образовательном процессе студентов / Т.А. Лысенко

и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2012. – № 12-1. – С. 19-22.

21. Кортесин при инсульте / А.В. Арлыт и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – №11-2. – С.86.

22. Определение раздражающего действия и острой токсичности иммобилизованных форм бактерий / А.В. Корочинский и др. // Биомедицина. – 2010. – Т. 1. – №5. – С. 97-99.

23. Оценка биохимических показателей крови крыс при курсовом применении масляного экстракта плодов пальмы сабаль / А.В. Савенко и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2012. – №11. – С. 14-15.

24. Оценка состояния нервной системы при однократном применении масляного экстракта плодов пальмы сабаль / И.А. Савенко и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2012. – №11. – С. 15.

25. Оценка состояния нервной системы при применении масляного экстракта плодов пальмы сабаль в условиях субхронического эксперимента / И.А. Савенко и др. // Успехи современного естествознания. – 2013. – №3. – С. 141-142.

26. Результаты макроморфологического исследования состояния внутренних органов крыс при длительном применении масляного экстракта плодов пальмы сабаль / А.В.Савенко и др. // Международный журнал экспериментального образования. – 2013. – №3. – С. 14.

27. Свертывание крови при ишемических инсультах / А.В. Арлыт и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – №11-2. – С.99-100.

28. Совместное применение актовегина и кавинтона при инсульте / А.В. Арлыт и др. // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2013. – №7. – С.85-86.

29. Фармакологическое исследование влияния когитума на моделированную патологию желудка крыс / И.А. Савенко и др. // Биомедицина. – 2010. – Т. 1. – №5. – С. 123-125.

30. Характеристика репаративно-адаптивной активности жирных растительных масел в эксперименте / Е.Е. Зацепина и др. // Успехи современного естествознания. – 2012. – №9. – С. 10-11.

## **Материалы конференции «Современное образование. Проблемы и решения» Таиланд, 19-27 февраля, 2014**

### **Педагогические науки**

#### **АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В БАЛЕТЕ (диалог искусств в пространственной среде)**

Портнова Т.В.

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

Выразительные средства и возможности синтеза различных видов художественного творчества как тип искусствоведческого исследования занимает не столь частое место в отечественном и зарубежном искусствознании. Не говоря о том, что аспекты взаимосвязей и взаимодействия языковых особенностей отдельно взятых пар искусств до сих пор не получили достаточного теоретического и историографического освещения. Однако познавательная ценность синтетических явлений требует ретроспективного изучения и осмысление накопленного опыта. Архитектура и балет, и отсюда вытекающая архитектура театрального спектакля; интересна сама по себе. Безусловно, на этом пути нам приходилось во многом отказываться от привычных стереотипов.

Цель статьи не только в том, чтобы на конкретных примерах утвердить архитектуру источником образно-пластических средств, но и коснуться истоков и путей формирования архитектурной системы в русском балетном театре на примере выдающихся мастеров танца. Обогащение хореографического языка яркостью образностью, абстрактной метафоричностью, формальным разнообразием проходило на фоне идейно-художественных исканий той или иной эпохи.

Вначале стоит определить, какой смысл мы вкладываем в термин архитектура, ведь это центральное понятие архитектуры, но и архитектура стремится говорить с человеком не геометрией схем, а образным языком искусства. Итак, архитектура это пластическое построение сооружения в соответствии с его конструктивной сущностью. Тектоническая система исторических архитектурных несущих и несомых частей. Это ощущение массивности и идеи его преодоления. В современной архитектуре все большее значение приобретает тектоника легкости, воздушности архитектурных форм, связанная с новейшими конструкциями, перекрытиями и материалами.

Кроме того, заявившая о себе в XX в. новая наука архитектурная бионика, занявшаяся применением соответствующих законов и принципов построения живых организмов к конструированию архитектурных сооружений.

Архитектура 30-х делает прыжок из рационально-функционального в эмоционально-органическое. Изучение роста и развития живых природных форм способствовало совершенствованию архитектурно-тектонических идей. И в этом видится шаг к переднему краю арктики в сценическом искусстве. В основе балетного спектакля так же лежит прочная конструкция, а не картонный домик, который может рассыпаться в одно мгновение. Еще Станиславский высоко ставил искусство мизансцены, требовал точной схемы перемещений актера в пространстве, четкой работы с предметом. Он называл актера инженером, архитектором роли. Тектоника в балете – единство важнейших звеньев в композиционной системе спектакля, она структурирует группы, их формы, повороты и ракурсы фигур. Каждый балетмейстер – отчасти архитектор. Хореографический образ не может существовать без структуры, без найденного продуманного конструктивного принципа определяющего пульс всей постановки. Кордебалетные массы, разнообразно формирующиеся в ходе спектакля, также образуют пространственную среду и обладают своего рода тектоникой. Конкретные формы классической ордерной системы, играющие основополагающую роль в структурной организации греческих сооружений, и обязанные своей первоначальной постановкой античному мышлению. Это не применение некоего стандарта, это не раз и навсегда установленная модель, и не перечень давным-давно найденных и установленных черт, но каждый раз нечто заново найденное, не бытовавшее. Это мир открытий, а не повторений. Хореографическая форма скорее определяется степенью использования конструктивной организации в её выразительности, а не выражением самой работы конструкции как в архитектуре. Архитектоника балетного спектакля состоит из двух вербальных компонентов. Один уходит в изображение, художественное оформление, организацию пространства, а другой сохраняется в танце. С.Я.Ремез отметил: «Режиссура – искусство строительное» [1:103]. Найти тектонический принцип построения спектакля – увлекательная для хореографа задача. В противоположность архитектурной техники тектоника в балете в прямом смысле мобильна. Движение, построение и перестроение исполнителей позволяет распределяться по сценической площадке, проникая в его отдельные части, и выходить навстречу зрителю. Причем балетная тектоника понимается здесь как биомеханика, как способ актерского тренажа, но не как всеобъемлющая система тектонического образа всего спектакля.

Способы тектонического мышления и их образного выражения можно свести к двум

обобщенным вариантам художественного освоения конструкций танцевальных масс. Одна тенденция, которую можно назвать тектонической, дает непосредственную демонстрацию конструктивной структуре танца. Другая, выявляющаяся в зрительных образах его иллюзорную невесомость – атектоническая.

Громоздкое построение большого обстановочного спектакля М.Петипа и Л.Иванова, конструктивистские эксперименты К.Голейзовского – все это примеры использования различных тектонических систем. Фигуры артистов сами создают архитектуру, помещая зрителя как бы внутри или вне собственной пространственной структуры. Танцующие у М.Петипа и Л.Иванова тяготеют к ровной ансамблемости, сохраняя живую непосредственность каждого образа. Кордебалетные группы лебедей, Виллис, Теней в «Лебедином озере», «Жизели», «Баядерке» выстраиваясь параллельными, диагональными и иными рядами на планшете сцены создавали ту удивительную геометрию танца, без которой хореография этих балетов немислима. Актерские группы К.Голейзовский приводил к элементарной схематической простоте, приобретаемой за счет сверх усложненности, развивающейся не по горизонтали, а по вертикали, в отличие от Л.Иванова и М.Петипа. В оформлении он использовал лестницы и другие архитектурные элементы (здесь происходило взаимодействие архитектурной тектоники оформления с тектоникой фигур артистов). Это было самое крайнее проявление хореографического тектонического рационализма (1920 г.), обнаженная конструктивность которого была так созвучна архитектурным поискам того времени.

Показательными примерами являются также балеты «Свадебка» И.Стравинского (1923) и «Голубой экспресс» Д.Мийо (1924) в хореографии Б.Нижинской, «Ода» Н.Набокова (1928), «Кошечка» А.Соре (1927) в хореографии Дж. Балланчина. Господствующими тенденциями третьего периода Русского балета были конструктивизм декорации и акробатизм хореографии. Современники С.Дягивева писали: «... готовились декорации для «Кошечки», не зная эскизов, я был изумлен, когда, заходя в мастерские насчет какой-то починки, увидел, что всё помещение занято крупными проволочными «конструкциями, покрытыми целлулоидом» [2; 188] или «Вы уже знакомы с поэзией машины, небоскреба, трансатлантика, примите же теперь поэзию улицы, отнеситесь серьезно к «уличным темам» [3: 331].

Искусство 20-х г. – другая, принципиально новая форма выражения идеи, мысли – новая реальность. Облик построек функционалистов и конструктивистов рождал прямые ассоциации с формами «техномира». Сценический конструктивизм возникал во взаимодействии декорации и спектакля, на пересечении задач театра и художника. Параллельность существования исключалась. Постановочная концепция спекта-

клей тяготела к абстракции, к условным геометрическим формам, выраженным посредством человеческих тел. Исполнители часто строились в группы треугольники, пирамиды. Уже само использование геометрических фигурных композиций заставляет видеть определенные смысловые модификации архитектурной тектоники при сохранении её основополагающих принципов.

Новые возможности и перспективы освоения структурно-тектонических приемов открылись в «Хрустальном дворце» Дж.Баланчина.

Данная тектоника, создаваемая построениями и перестроениями масс исполнителей, которую можно назвать «графической» не одинока в пространстве сцены. Она может быть дополнена или нести в себе мгновенное образное начало – тектоника «цвето-световая», создаваемая эффектами лучей света прожекторов. Свет имеет свою тектонику, т.е. структуру. Ещё Эйзенштейн предлагая фотонную теорию света, согласно которой свет есть поток движущихся квантов, рассматривал свет как волну с прерывистой структурой. Свет на сцене превратился в художественное средство, для которого сегодня характерен целый ряд специфических художественных приемов. Свет, идущий синхронными или диахронными потоками, параллельными, пересекающимися или расходящимися лучами, свет концентрированный или рассеянный способен создать свою философию, свои драматургические ходы, собственную символическую метафоричность.

Свет и цвет могут совершать чудеса: исправлять, уничтожать, обогащать, подчеркивать, оттенять, превращать фантастическое в реальное. И напротив, они способны придать магические свойства самой повседневной обыденности. Элементарная декорация может приобрести неожиданную глубину или приблизиться к зрителю.

Такое психологическое, внутриэмоциональное тектоническое мастерство света и фигур кажется нам наиболее более сложным и особым привлекательным для режиссера-постановщика, потому что только в этом случае между этими компонентами устанавливаются невидимые, но остро чувствуемые зрителем смысловые связи.

Взаимоотношение света и танца – это вовсе не изобретение современной эпохи. Это потребность уже была заложена в скрытом виде в концепции усадебной архитектуры царских увеселительных резиденций XVIII в. Москвы и С.-Петербурга, Царицыно, Архангельском, Кусково, Останкино, Петергофа, где момент театрализации был особо значим.

Ещё раньше Людовик XIV представительствующий от имени французской культуры, дерзкий новатор и ревнитель народных традиций, характерный выразитель французского склада ума, ироничный и поэтический в одно и

то же время, всегда тщательно продумывал художественную концепцию своих замыслов. Он твердо держал в руках их реализацию от первых сценарных набросков – проектов до окончательного завершения. Он явил собой яркий пример автора – режиссера всего Версальского ансамбля, проявив равную заботу как об его «Артистическом» совершенстве, так и доступности для широких «зрительских» масс.

Сама архитектура этих ансамблей с их планировочными принципами были рассчитаны на театрализованную игру, смену процессий и так же приобретала театральные черты. Она могла подсвечиваться фонарями и огнями фейерверков. Эта световая техника развивалась в полном соответствии с придворными канонами, не выпадая из общего контекста национальной культурной традиции. XVIII век мечтал и стремился создать свою эпопею нового времени. Искусственный свет фонарей мелькал перед глазами придворных, чередуясь с неравномерной периодичностью как вспышки, бьющие по глазам и гаснущие, но вновь на мгновение возникающие. Потоки света шли не один после другого, но и один через другой, объединяя лица и фигуры друг с другом естественной логической связью, что создавало ощущение необычайной целостности, выстроенности и убедительности. Это можно назвать монтажом мыслей, удивительно напоминающим структурный принцип хореографии. Впрочем, это тот случай, когда спровоцированные лежащими на поверхности ассоциациями, сближение явлений тут же выдает их разительную полярность.

Театральная феерия, создаваемая декоративным характером цветной подсветки фонарей, еще не достигла в плане тектоники геометризированной логики световых лучей современно сценической аппаратуры. При этом здесь же следует учитывать условность стилистических характеристик самих архитектурных ансамблей и отсутствие четких границ между ними. Иногда архитектуры сочетают черты разных стилистических направлений, работают на их стыке; исходя из декоративно-эмоциональных принципов, а не из функционально-технических дополняют структурную пластику орнаментальной. Таким образом, в результате говоря об истоках театрального света и его тектонических возможностях, мы акцентируем внимание на общих принципах творчества, а не на конкретном преломлении этих принципов на современной сцене, мы должны помнить, что рассмотренные примеры имеют историческую проекцию.

Архитектоника в балете может создаваться не только одними перестроениями танцующих масс и световыми потоками, имеющими трехмерную цветную вещественность и физичность. Она действует в трехмерном пространстве сценической площадки и распространяется на художественное оформление – декорации и костю-

мы. Сценограф и балетмейстер вместе и одновременно определяют пространственно-временные координаты спектакля, превращают заключенную в литературном материале архитектуру в архитектуру сценическую, материализуют свое авторское видение, активно интерпретируя произведение.

Возникшая в Италии в XVI в. сцена – коробка в обстановке придворных архитектурных представлений и примитивные ярмарочные подмостки, на которых бродячие актеры увеселяли народную толпу, собравшуюся на площади создали две системы театральных пространств, которые можно обозначить как замкнутое и открытое. Замкнутое, существующее на сцене, внутри интерьера театрального здания и открытое, распространившееся на природно-архитектурную среду. М.Бежар назвал архитектуру искусством, серьезно влияющим на балет: «Я много работал с архитекторами, может быть, не с очень знаменитыми. Они мне создали новое сценическое пространство, составляющие важный элемент спектакля. Мои самые лучшие спектакли идут на итальянской сцене с поднимающимся в глубине полотном. У меня сцены каждый раз оборудованы по-разному. Сцена «Петрарки» была для Боболы, сцена «Гулистана» – для Персеполиса, сцена «Бодлера» – для Дворца спорта и это бесспорно была одна из лучших сцен того времени. Зрительный зал был разделен на пять частей, а наклонные части сцены завивались по кругу. Архитектура создавала впечатление глубины, необычайное чувство пространства».[4: 7-8]

В первом, традиционном, как мы отметили выше, свою тектонику создают декорации и костюмы. Начиная с XVI в. развивается так же перспективизм на сцене; способный зрительно углубить архитектуру сценического действия.

Даже условно-абстрактные декорации с изображением архитектурных строений могут подчеркнуть и усилить структурно-образное начало спектакля.

Примером смелого и оригинального приема взаимодействия хореографии и архитектуры может служить постановка танцев непосредственно в интерьерах сооружений, минуя традиционную сценическую площадку. Идея движения человека в пространстве по направлению из зала в зал, волнение, охватывающее зрителя в результате смены конкретных, последовательно меняющихся впечатлений, наглядно были раскрыты в постановке художественных миниатюр Л.Якобсона в залах музея керамики – усадьбы «Кусково». Основной композиции стало открытое пространство, анфилада залов, не имеющих четко очерченных границ и симметричных осей, но в тоже время подчиненных определенной ритмической закономерности. Это пространство не топографическое и не математическое, а живое и действующее. Движение танца перехо-

дит из одного зала в другой. Здесь присутствует энергичное развертывание действия, резкое чередование сцен, быстрая смена фонов, обыгрывание деталей, ракурсный взгляд.

При движении взгляда в поле зрения попадают многочисленные архитектурные элементы и детали (двери, проемы, окна, колонны, люстры, декорации и т.п.), участвующие в создании внутреннего эмоционального настроения. Контрасты пространств, форм, фактур, направлений рождает ту множественность впечатлений, которая постоянно притягивает зрителя, не утомляя его однообразием. Принцип развертывания пространств, построенной на его последовательной смене приобретает особую структурную значимость. Хореографические номера строятся как сложное сплетение различных пространств и времен, степень реальности которых колеблется. Все создает неожиданную динамическую среду, которая даже сама по себе представляет художественное явление. Американский архитектор Ф.Джонсон предложил концепцию «профессиональной» архитектуры, утверждая, что «проектирование пространства и лепка объемов лишь дополнительные к главному – организации процессов. По его мнению «красота заключается в том, как Вы движетесь в пространстве».[5: 188]

Римский теоретик архитектуры А.Иконников в ответ на это пишет: «Такая точка зрения может показаться парадоксальной, но одну из греческой специфики архитектуры она подчеркивает весьма убедительно».[6: 8] Здесь, на нашем примере можно с особой полнотой почувствовать и постичь ту органичность художественного мышления, то редкое умение гармонично соединять различные виды искусства в цельный согласованный ансамбль, прекрасно использованную Л.Якобсоном.

Во второй нетрадиционной театральной системе хореография осваивает архитектуру не только в их сосуществовании, она сама как бы констатирует, строит архитектуру, помогая зрителю словно внутри собственной пространственной структуры. Такую попытку пластически – архитектурного осмысления для М.Бежар, работавший с французской и русской труппой в С.Петербурге. На фоне набережных Невы, Михайловского замка, Петропавловской крепости, Казанского собора, Невских мостов рождались незабываемые хореографические образы, словно наполненные атмосферой современного города. Так, основной концептуальной установкой в хореографическом номере «Витязь в тигровой шкуре» являлось художественно-тектоническая идея, соподчинение композиции и ракурсов танца с эстетическими принципами тектоники героизированном масштабом архитектурных форм колоннады Казанского собора.

В последнее время нередко стали постановки танцев и целых спектаклей на открытом воз-

духе на фоне архитектурных сооружений: «Зевс» А.Петрова в руинах храма Зевса в Олимпии (Греция)), хореографические номера, показанные на фоне силуэтного рисунка Эйфелевой башни в Париже и др. Хореография тактично вошла в естественное пространство, не нарушая визуальных связей со сложившейся архитектурой.

Необходимость действенного танца обязывает режиссера постоянно помнить об условиях сцены. Эти условия имеют не формальное значение. Они предопределены внутренней природой драматургии. Здесь условное трехмерное пространство сценической коробки сделалось менее условным, это не разрушило природу хореографического изображения. Равнозначность изображения и фона самым решительным образом повлияла на структуру образов танца, доминирующим стал принцип гармонизации. Творчески используя существующий опыт, хореографы и художники формируют сценическую среду и пространство в целом. Требование гармонического единства архитектуры, пространства, артиста и зрителя, в смысле воздействия на его чувства, становится основной концепцией формирования этой среды.

**Материалы конференции  
«Современное образование. Проблемы и решения»,  
Тайланд, 20-30 декабря, 2013**

**Педагогические науки**

**ИНФОРМАТИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ  
УПРАВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ  
УЧРЕЖДЕНИЕМ**

Ракитина Л.А., Пендюхова Г.К.

*Филиал НОУ ВПО «Московский психолого-социальный университет», Стерлитамак,  
e-mail: sterlitamak@mpsru.ru*

Информационно-коммуникационные технологии, проникая во все большее число сфер человеческой деятельности, приводят к существенным изменениям в структуре производства, становясь неотъемлемым инструментом в повседневной деятельности миллионов людей. Внедрение информационных технологий в образовательный процесс происходит довольно быстро: это электронные учебники, проекторы, интерактивные доски, обучающие и контролируемые программы. А в сфере управления образовательным учреждением до сих пор создание отчетов и документооборот не автоматизированы. Руководители жалуются на высокие цены специального программного обеспечения. На самом же деле причинами отсутствия планомерно развивающейся информационной системы в учреждении являются низкая заинтересованность руководства и отсутствие квалифицированных специалистов в области ИКТ.

Проведенный анализ системы управления образовательным учреждением позволяет

можно говорить об архитектонике всего спектакля как определенной стройности, как сцементированном единой логикой построения целостном организме, каждый элемент которого несет определенные конструктивные и художественные функции.

Таким образом, мы склонны считать, что только тектоническая структура может передать всю глубину объема воплощения, его многозначность и многоплановость. Кроме того, современный балетный театр связан с усовершенствованием сценической театральной техники, своего рода тоже архитектурной, которая может быть поднята до уровня подлинного искусства.

**Список литературы**

1. Ремез С.Я. Мизансцена и сценическое действие. – М., 1982. – С. 103.
2. Лифарь С. С. Дягилев и с Дягилевым. – М., 1994. – С. 188, 331.
3. Наедине со временем. (Интервью с М.Безаром) // Музыкальная жизнь. – 1995. – № 7-8.
4. «Perspecta». Yale Univ. Press // New Haven. – 1965. – № 9. – P.188.
5. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. Проблемы пространства и архитектуры. – М., 1983. – С. 8.

сформулировать ряд рекомендаций по совершенствованию управления деятельности организации:

- создать в учреждении единую автоматизированную сеть ПЭВМ, предусматривающую взаимный обмен справочной и кадровой информацией между всеми уровнями управления персоналом на базе современных средств передачи данных;
- создать базы данных коллектива и учащихся;
- изменить Должностные инструкции заместителя директора по УВР и секретаря, вменив им в обязанности контроль над организацией работы официального сайта и его обновление;
- ввести должность техника-программиста;
- для организации электронного документооборота можно воспользоваться бесплатным распространяемым офисным программным обеспечением (например Open Office или Libre Office. Следует отметить, что данная система может быть интегрирована с программным обеспечением любых организаций.

**Список литературы**

1. Информационные системы и технологии управления: учебник / под ред. Г.А. Титоренко. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2011, – 450с.
2. Кирсанов М.В. Курс делопроизводства: Документационное обеспечение управления: учебное пособие / М.В. Кирсанов., Ю.М. Аксенов. – М.: ИНФРА-М, 2011. – 367с.