

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Академия Эвритмического Искусства

Материалы научно-практической
конференции

Эвритмия —
вчера,
сегодня,
завтра

1997

ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ:
"ЭВРИТМИЯ — ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА"

17 ДЕКАБРЯ 1997

- 11.00 Приветственное слово. Т.В. Шумова вице-президент Фонда культуры России
11.10 Открытие конференции. В.П. Демин, заместитель министра культуры РФ, доктор искусствоведения, профессор, действительный член Российской Академии Образования
11.45 "Эвритмия как вид искусства". Е.Б. Долнская, заведующая кафедрой "История музыки" Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России
12.00 "Искусство эвритмии в контексте культуры XX века". И.В. Малышев, доктор философских наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
12.15 "Vom Begreifen der Kunst zur Kunst des Begreifens". В. Куглер, доктор искусствоведения, Архив наследия Р. Штайнера (Дорнах/Базель, Швейцария)
13.15 Эвритмическая композиция: "Слово о полку Игореве"; А. Шнитке — 4 гимна. Исполняют студенты Академии эвритмического искусства и Российской академии музыки им. Гнесиных
14.00 Перерыв
15.00 "Академия эвритмического искусства — русская школа эвритмии". Н.А. Коноваленко, ректор Академии эвритмического искусства, кандидат педагогических наук
15.30 "Взаимосвязи музыкального и эвритмического искусства". С.Г. Мураталиева, заведующая кафедрой музыкальных дисциплин, кандидат искусствоведения, профессор
16.00 "Первый опыт и перспективы эвритмии в эстетическом воспитании школьников". А.А. Пинский, директор школы № 1060, заведующий лабораторией инновационного образования МИКПРО, кандидат педагогических наук
16.30 Эвритмическая композиция: Д. Шостакович. Квинтет ор. № 57. Исполняют: сценический ансамбль Академии эвритмического искусства и студенты Санкт-Петербургской консерватории и училища им. Н.А. Римского-Корсакова

18 ДЕКАБРЯ 1997

- 11.00 "Wenn Labortisch zum Altar wird". Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. В. Куглер, доктор искусствоведения, Архив наследия Р. Штайнера (Дорнах/Базель, Швейцария)
12.00 "Ботмеровская гимнастика и ее роль в формировании физического тела эвритмиста". Д. Милаков, преподаватель гимнастики графа Ботмера

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН
12.30 "Пластика речи". Ф. Степанов, старший преподаватель кафедры специальных дисциплин АЭИ, актер
13.15 "Путь высвобождения голоса. три стили речевого искусства: эпика, драма, лирика". Н. Самохина
14.00 Перерыв

КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН
15.00 Работы студентов по предмету "Общее фортепиано". А. Верецагина, старший преподаватель кафедры музыкальных дисциплин АЭИ
15.20 "Безумный день, или как стать студентом АЭИ". Фантазия на темы опер В.А. Моцарта. В.Ю. Ванцович, старший преподаватель кафедры музыкальных дисциплин АЭИ
16.05 Ж.В. Панова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальных дисциплин АЭИ
16.50 С.Г. Мураталиева, заведующая кафедрой музыкальных дисциплин АЭИ, кандидат искусствоведения, профессор
18.00 "Александр Вертинский — история странника". Исполняют: Жанна Панова, Федор Степанов

10 ДЕКАБРЯ 1997

- 11.00 "Wenn Labortisch zum Altar wird". Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. В. Куглер, доктор искусствоведения, Архив наследия Р. Штайнера (Дорнах/Базель, Швейцария)

КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН
12.00 "Спящая красавица: гармонизирующее начало педагогической эвритмии в эстетическом воспитании личности". Сью Симпсон, старший преподаватель кафедры специальных дисциплин АЭИ
13.00 "Смех и слезы". О.Ю. Друтова, старший преподаватель кафедры специальных дисциплин АЭИ
14.00 Перерыв
15.00 КРУГЛЫЙ СТОЛ (проблемы, мотивации, выпускники). Ведут О. Друтова, Ф. Степанов
18.00 "Ростовское действо". Рождественский спектакль. Исполняют студенты и преподаватели АЭИ

Обращение к участникам

В. Демин

Уважаемые коллеги!

Срочная командировка не позволила мне принять участие в открывающейся конференции, и я искренне сожалею об этом.

Поэтому я решил обратиться к Вам с небольшим посланием, тем более что Академия эвритмического искусства се — годия стала в России реальностью, а искусство эвритмии все увереннее завоевывает своего почитателя.

Хотя появление современной эвритмии на российском культурном пространстве факт не более чем пятилетней давности (ну, может быть шестилетней, г — н Коноваленко это помнит лучше), это необычайное искусство будоражило умы российских деятелей культуры с самого начала его возникновения. Символично, что среди первых сподвижников Рудольфа Штайнера были русские интеллигенты. Да и вряд ли бы какая еще страна могла "похвастать" тем, что антропософией и эвритмией всерьез увлекались такие звезды литературы и театра, как Андрей Белый и Михаил Чехов.

Не все так просто в понимании мира. А тем более в понимании себя в этом мире. Поэтому с благодарностью думаю о тех, кто пытался раздвинуть интеллектуальные и духовные горизонты человечества. Кто, как Рудольф Штайнер, пытался

**"Академия эвритмического искусства —
русская школа эвритмии"**

Н.А. Коноваленко

Уважаемые дамы и господа, дорогие друзья!

Тема нашего доклада обозначена как "АЭИ — русская школа эвритмии". Почему выбрано это название?

Как мы слышали от предыдущих ораторов, эвритмия появилась в начале нашего века в Средней Европе. Первым человеком, которого доктор Штайнер спросил: не могла бы она протанцевать Пролог Евангелия от Иоанна, являлась русская художница Маргарита Сабашникова (Волошина), но волей судеб не ей предстояло стать первым эвритмистом. Однако, по истечении некоторого времени (начиная с 1912 года) появились первые упоминания этого нового вида искусства.

Каким образом возможно сформулировать определение эвритмии? Р.Штайнер характеризует этот вид искусства как "зримую речь и видимое пение". Можно было бы усложнить формулировку и сказать следующее: эвритмия (в переводе с греческого — "прекрасный ритм", "прекрасное движение") — вид сценического искусства, основанный на передаче через пластику движений человеческого тела восприятие произведений различных жанров музыкальных и литературно-художественных произведений. Законы искусства эвритмии основаны на выражении чувств, мыслей и действий, художественных образов через символику элементов сценического

движения.

В основе явления эвритмии лежит передача средствами этого искусства, заложенных в том или ином произведении идей и образов, а также поиск нового осмысления тех моральных идеалов, которые были выражены как в музыке, так и в литературе — поэтических произведениях, и поныне являющихся непревзойденными шедеврами мировой классики.

Первые эвритмисты могли черпать идеи своего творчества непосредственно из той культурной среды средней Европы, в которой и реализовывали свои творческие импульсы очень высокие индивидуальности. Происходили процессы аккумуляции идей в том или ином виде искусства, вплоть до их реализации. И как ни странно, идея воплотить в эвритмии и через это искусство давно известные и любимые творения, нашла большой отклик в культурных слоях европейской интеллигенции. Этот интерес проявили и будущие эвритмисты из России. Достаточно упомянуть такие имена, как Маргарита Сабашникова, Татьяна Киселева, Ася Тургенева, Мария Савич. Это были высокообразованные личности, чье творчество как на поэтической, художественной, так и на эвритмической стезе дало свои всходы уже через короткий промежуток времени. Начиная с 1915 года происходят публичные выступления, где это искусство заново дает возможность пережить известные уже музыкальные и поэтические образы.

В чем же кроется загадка эвритмии?

Эвритмия требует от исполнителя как бы заново родить это произведение, и инструментом исполнения является ничто иное как тело, душа и дух человека. Она требует заново осмыслить эвритмистом идеи, высказанные автором, и пережить весь тернистый путь воплощения произведения уже средствами языка эвритмии.

Творческие процессы, происходящие в душе художника, являются наибольшей тайной и простому обывателю абсолютно недоступны. Какая же разгадка, какое ключевое слово может лежать в основе того или иного произведения? Активность души и духа человека перед познанием бытия. Творческого познания бытия.

Начиная с 15 года в России появляются небольшие группы в литературной и актерской среде, где делаются робкие попытки занятий эвритмией. А. Белый, М. Волошин, М. Чехов и многие др. начинают проявлять интерес к этому виду искусства. У А. Белого появляется "Глоссолалия", М. Чехов проводит регулярные занятия с актерами 2-ой студии МХАТа, вплоть до начала 30-х годов. Это время можно было бы обозначить временем появления такого понятия как "русская эвритмия".

Как мы знаем, существует два основных вида художественной эвритмии: "Эвритмия Слова" и "Эвритмия музыкального звучания" или "Музыкальная эвритмия". В обоих случаях мы

имеем дело с проявлением двух видов этого искусства. В музыкальной эвритмии берется музыкальное произведение (и в зависимости от жанра и стиля) предпринимается попытка наиболее полно отразить все то музыкальное полотно, которое мы воспринимаем. В эвритмии Слова происходит попытка реализовать идею поэта на родном языке, скажем стихотворение А.С. Пушкина "Пророк".

В эвритмии Слова существует ряд так называемых звуков (гласных и согласных), однако, в зависимости от особенностей языка, смысловой фон движения изменяется. В Германии бытует мнение, что русский язык может выучить только умный, т.к. русский язык не прост для изучения, гораздо легче выучить два других европейских языка, чем один русский.

Сложности начинаются уже с произношения мягких и твердых согласных. Известно, как русский человек ревностно относится к своему языку. Этого нет ни у одной нации. Русский же язык является носителем нашей культуры и наследия, поэтому очень важно выстраивать, скажем в поэтическом творчестве, через призму эвритмического искусства образ. Он является необыкновенно пластичным, так как в русском языке большую смысловую нагрузку несет интонационная окраска. Недаром говорил великий Гете: "Чтобы понять ценность родного языка, необходимо по крайней мере выучить один иностранный язык". Так и в эвритмии. Мы можем поражаться

кристальности эвритмического звучания немецкой речи или воздушности французского языка, но интонационной пластичности и широты мы не найдем ни в одном из европейских языков. Пожалуй, это связано и с географическими особенностями, как например, швейцарский немецкий очень мелодичен в связи с географией местности: горы и долины формируют мелодику швейцарского диалекта, в русском же языке мы непосредственно сталкиваемся с двумя особенностями: с невероятно подвижной интонацией и широтой звучания русской речи.

Академия эвритмического искусства — первое и единственное в России образовательное учреждение, осуществляющее подготовку специалистов по возрождающемуся в нашем государстве и распространенном с начала 20 века в Европе и Америке виду сценического искусства — эвритмии.

Для начала обучения был разработан специальный учебный план.

Учебный план содержит три цикла дисциплин.

Цикл общегуманитарных дисциплин соответствует требованиям высшей школы и содержит комплекс предметов среди которых важное место занимают дисциплины философского направления — философия, эстетика, антропософия. Эстетика вынесена в итоговые аттестационные экзамены. Включены предметы — история Отечества, основы экономических и правовых знаний.

Выделяются предметы педагогического направления — психология, педагогика и вальдорфская педагогика.

В цикл общепрофессиональных дисциплин включены предметы, обеспечивающие широкопрофильную подготовку студентов в области искусства.

Цикл объединяет предметы музыкального искусства (теория музыки, сольфеджио, хор), театрального искусства (основы актерского мастерства), а также литературоведение, поэтику, историю искусств, историю эвритмии, психологию художественного творчества. Содержание этого цикла учебного плана представляется наиболее интересным и показательным, оно наиболее полно характеризует направленность подготовки специалиста эвритмии. Комплекс дисциплин двух циклов рассчитан на углубленное развитие интеллектуальных и духовных потребностей творческой личности, на подготовку педагога — воспитателя с высоким уровнем общегуманитарного образования.

В цикле общепрофессиональных дисциплин центральное место занимает курс истории музыки. Лекции сопровождаются хорошо подобранными музыкальным иллюстративным материалом. Проникновению в мир музыки способствует создание клуба любителей музыки.

Однако, неравноценность подготовки абитуриентов, часть которых имеет музыкальное образование на разных уровнях, часть — подготовку в других видах искусства, требует созда-

ние вариантов программ по музыкально — теоретическим предметам, создает определенные трудности в нахождении педагогами форм индивидуальной работы со студентами. Сложившаяся ситуация требует создания различных вариантов программ по музыкально — теоретическим предметам. В перспективе приемные требования будут включать обязательную музыкальную подготовку на уровне детской музыкальной школы.

В цикл специальных дисциплин включены предметы профессиональной подготовки эвритмиста.

Существуют два основных направления эвритмии — эвритмия слова (лаут — эвритмия) и эвритмия музыки (тон — эвритмия). Пластические композиции эвритмии создаются либо под воздействием слова, либо под воздействием музыки. Лаут — и Тон — эвритмия — основные предметы специального цикла; он включает также специальные виды индивидуальных занятий; штаб — эвритмию (техника эвритмии), рецитацию, учебный театр.

Особое место придается *исполнительской и педагогической практике*. Студенты Академии подготовили и исполнили в публичных концертах ряд эвритмических композиций:

- Г. Персел — опера "Король Артур",
- А. Вивальди — "Времена года",
- Р. Шуман — "Карнавал",
- М. Мусоргский — "Картинки с выставки",

П. Чайковский — "Времена года",
 А. Скрябин — 24 прелюдии,
 Д. Шостакович — Квартет №15,
 а так же композиции; на стихи Данте ("Божественная комедия"), Гете, Штайнера, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Бальмонта, Фета, Цветаевой, Белого, Волошина. Студенты старших курсов ассистируют ведущим педагогам; все студенты проходят практику с учащимися отдела практики, каждое полугодие отчитываются о работе, проводят концертные показы в вальдорфских школах Москвы.

Студенты старших курсов обязаны разработать какой — либо аспект методики освоения приемов эвритмии в виде научного реферата.

В соответствии с международными требованиями к специалисту в области эвритмического искусства подготовка осуществляется в двух направлениях — исполнительском и педагогическом. Выпускникам присваиваются две квалификации: исполнитель эвритмии, преподаватель эвритмии.

Исполнительское направление связано с подготовкой артистов эвритмических ансамблей и театров. Исполнение эвритмических композиций также привлекает актеров, режиссеров; первых — как важный компонент сценического движения, вторых — как один из способов пластической интерпретации слова и музыки. Исполнение эвритмии — яркое представление, в котором музыка или поэтическое слово

сопровождается стихией прекрасных пластических этюдов; эффект действия усиливается цветовой гаммой оригинальных костюмов, световым оформлением.

Исполнительское искусство эвритмиста требует совершенного владения телом и незаурядного технического мастерства, что достигается работой, направленной на развитие духовного и физического начал, сочетающихся в этом виде искусства. На гармоническом сочетании эстетического и физического развития основана и педагогика эвритмии, близкая к педагогике Вальдорфской школы. Педагогические принципы эвритмии имеют широкую перспективу внедрения в практику работы воспитателей и педагогов, занимающихся с детьми. Педагог, воспитанный школой эвритмии, владеющий методикой гармоничного духовного и физического развития человека, понимающий важность формирования личности на основе высоких идеалов искусства, общечеловеческих ценностей, морали фигура, в которой остро нуждаются и дошкольные и общеобразовательные учреждения.

Анализ успеваемости выпускников Академии по циклу общепрофессиональных дисциплин показывает неравноценность их подготовки, особенно в цикле предметов музыкально — теоретического направления, но в целом можно отметить интенсивный характер накоплений знаний в процессе обучения, что связано с хорошо организованной и качественной работой педагогического коллектива.

Комплекс музыкальных дисциплин весьма объемён. Он включает народное музыкальное творчество (и его историческое развитие), историю отечественной и зарубежной музыки, теорию музыки, сольфеджио и хор.

Педагоги избрали единственно возможную и абсолютно правильную ориентацию: обретение специфики ведения каждого курса в связи с особенностью избранной специальности и с учетом музыкальной подготовки обучающихся. После дня, как показала практика, различна у тех, кто пришел специализироваться в области эвритмии. Как положительный момент можно подчеркнуть проявляемый педагогами творческий подход, умение и желание учесть пусть и небольшой, но уже накопленный опыт работы в Академии.

В силу этого представляется естественным и необходимым внесение корректив в учебный план создание широкого спектра дисциплин, курсов, которые предлагаются студентам "на выбор". Речь идет, в частности, о практическом курсе сольного пения, где сама вокальная техника является одним из мощных механизмов стимуляции вдохновения.

В такой же ситуации существует в Академии и практический курс фортепиано, где обучающиеся (в зависимости от степени музыкальной подготовки) получают соответствующие навыки игры на инструменте, а также знакомятся с историей фортепианного исполнительства.

Прием в Академию осуществляется на базе среднего (пол —

ного) общего образования. Для абитуриентов организован двухмесячный подготовительный интенсивный курс (в мае — июне). В течении двух месяцев абитуриенты интенсивно занимаются специальными предметами, теорией музыки, сольфеджио, историей музыки, антропософией, философией, изобразительным искусством. Вступительные экзамены включают в себя специальность, проверку музыкальных данных, коллоквиум.

Представляется, что искусство эвритмии начиная с детского сада и школы, может и должно сыграть большую роль в воспитании детей, подростков и даже взрослых различного возраста. Оно развивает "язык тела" — столь важную для человека пластику движения, которой явно не хватает современному поколению. А ведь свободное движение тела во многом связано и со свободой мышления — это единый комплекс.

В области педагогики эвритмия должна активно применяться в детских садах, общеобразовательных школах, средних и высших учебных заведениях культуры и искусства, как специальный предмет для более глубокого восприятия тех или иных жанров искусства, а также эстетического воспитания детей и педагогов.

В период после государственной аттестации (1,5 года) в Академии число преподавателей с учеными степенями и званиями возросло с 60 % до 68 %. Ректорат проводит работу

по повышению квалификации ППС: обучение в аспирантуре, стажировка в авторитетных зарубежных вузах искусства. Преподаватели Академии являются активными участниками конференций по эвритмии, проводимых за рубежом. Специальный цикл дисциплин ведут опытные педагоги известных эвритмических вузов Европы и Америки. Академия поддерживает тесные контакты (стажировка, педагогическая и студенческая практика, организация и проведение международных фестивалей, конференций, издание совместных монографий и сборников статей) с 14 — ю из 33 — х зарубежных вузов эвритмического искусства (Великобритания, Германия, Франция, Голландия, Дания, Швеция, Норвегия, Швейцария, Австрия, США, Япония, ЮАР, Австралия, Новая Зеландия).

Научная и методическая работа Академии связана прежде всего с обеспечением учебного процесса. Поскольку учебные пособия, программы, методические рекомендации по эвритмическому искусству разрабатываются в России впервые, начало создания библиотечного фонда по специальности положено переводной литературой. Однако, в связи с тем, что адаптация в образовательной среде России требует спецификации в области методического обеспечения учебного процесса, в работе Академии всё большее место занимают оригинальные методы обучения. По этой причине педагоги Академии активно работают над созданием новых программ,

готовят новую учебную литературу. Наиболее ценные работы связаны с искусством эвритмии. Более традиционные разработки выполняются в области педагогики, эстетики, истории и теории музыки.

Период обновления нового вуза связан с большой работой по организации учебного процесса, формированию направленной учебы, научной, методической деятельности кафедр. Определены оптимальные сроки подготовки специалистов, продуманы графики прохождения предметов. Важно отметить удачное сочетание дисциплин, изучаемых параллельно, стремление следовать синхронному плану учебного процесса. В учебном процессе активно используются видеозаписи оперных спектаклей, балетов, концертов, аудиозаписи классической музыки.

Академия осуществляет активную *международную деятельность*, которая заключается в проведении и участии в международных конференциях и фестивалях, в привлечении к преподаванию педагогов из зарубежных стран, в проведении гастролей студенческого театра эвритмии за рубежом.

Так, например, Антропософское общество, общество Михаила Чехова, Академия эвритмического искусства проводят научные конференции, в которых принимают участие и педагоги, и студенты Академии. В 1995 г. Академия провела Международную научно-практическую конференцию "Русская культура 20 века и антропософия Рудольфа Штейнера".

Конференция положила начало долговременной культурной акции с привлечением ученых и практиков из России и ряда зарубежных стран, обусловленной необходимостью глубокого научного освещения и анализа взаимосвязи одного из плодотворных направлений философии с художественной культурой России.

Непосредственно контактирует Академия с эвритмическими школами Аланус Хохшуле (Германия), Высшая эвритмическая школа (Великобритания), Академия в Дорнахе (Базель, Швейцария).

Студенты направляются на стажировку в учебные заведения Гааги, Штутгарта, Берлина, Лондона.

Академия вписывается в культурную среду России. Осуществляется тесная связь с Российской Академией музыки им. Гнесиных, Московской государственной консерваторией им. П.И. Чайковского, Российской Академией театрального искусства, Московским высшим музыкальным колледжем, Московским архитектурным институтом, консерваториями Санкт-Петербурга, Петрозаводска, Высшим театральным училищем им. Щукина, Высшим театральным училищем им. Щепкина и другими учебными заведениями.

Искусство эвритмии — новое для современной культуры России. Оно нуждается в распространении, в привлечении внимания, требует признания. Академия придает большое значение пропагандистской, просветительской работе. В те —

Эвритмия как вид искусства

Долинская Е.Б.

чение небольшого периода существования вуза были даны концерты на сцене концертного зала "Россия", на сценах театров Москвы, Новгорода, Петрозаводска, Вологды, Магнитогорска. С ансамблем эвритмистов Академии выступали Камерный оркестр Российского радио и ТВ, Камерный оркестр и Квартет Баховского центра Москвы, хор Академии хорового искусства. Ансамбль выступает в вальдорфских школах, в абонементных концертах для школьников Московской Филармонии.

Из вышесказанного можно сделать выводы о той работе, которая была проведена за первые пять лет существования этого нового учебного заведения России. То, что Академия нашла свое место в культурной и образовательной среде говорит тот факт, что сюда приходят получить эвритмическое образование молодые люди. Они желают овладеть основами этого искусства, чтобы в дальнейшей профессиональной жизни быть полезными нашему непохожему на остальных социуму, и проходят этот тернистый путь в надежде проявить себя как творческие личности. А это говорит о многом. Это говорит прежде всего о том, что молодые люди поверили в свои возможности и в потенциальную силу этого искусства не где-нибудь за рубежом, а именно у себя на Родине. И да поможет нам праведная сила в дальнейшем устройстве нашей русской школы эвритмии — Академии эвритмического искусства.

Спасибо за внимание.

Пять лет существует в России Академия эвритмии. Много это или мало?

С точки зрения Большой Истории — срок ничтожно малый. С точки зрения сделанного за эти годы — срок, достойный юбилея и приветственных речей.

Можно задаться вопросом: нужно ли было организовывать на российской почве вальдорфские школы, реанимировать эвритмию и даже оформлять ее в рамки Вуза, ныне носящего модно — универсальное определение — "Академия"? Своевременен ли открытие Академии Эвритмии в 90-е годы уходящего столетия и как само эвритмическое искусство вошло в культуру начала 20 века?

Словом, вопросов много, и ответы на многие из них должна дать сегодняшняя конференция. Я же попробую указать лишь те художественные явления, которым со всей очевидностью резонировала юная муза эвритмии, это нарождающееся дитя в хороводе муз — матрон мировой художественной цивилизации.

В силу ограниченности времени доклада, обозначу в стилизованной панораме музыки 20 века лишь несколько параметров, которые оказались существенными гранями и для искусства эвритмии. Речь пойдет о значении ритма, об элитарной сути

эвритмии, о ее вписанности в систему диалога современной культуры с отдаленными эпохами, о причастности эвритмии к явлениям синкретизма.

Начнем с того, что сам термин "эвритмия" переводится как "прекрасный ритм". Пожалуй, именно этот компонент языка музыки оказался в 20 веке лежащим на поверхности весьма разных культурных процессов. Своеобразие становится определяющим как в творчестве крупнейшего мастера (например, в стиле Стравинского), так и композиторской школы (есть в музыковедении понятие "национальной ритмики", в том числе такие широкие, как "западная" или "восточная" ритмика).

Особое значение ритма в искусстве 20 века способствовало тому, что закрепились в практике специальные ударные оркестры и ансамбли (здесь стоит упомянуть ансамбль Пекарского), а в симфоническом оркестре явно разрослась и потяжелела ударная группа, а композиторы стали создавать в рамках оперы или балета симфонические антракты для одних ударных, например в опере "Нос" Шостаковича или балете Асафьева "Бахчисарайский фонтан". Именно жесткий, равномерно-акцентный, механизированный ритм послужил в музыке 20 века (Шостакович, Стравинский, Шнитке, Щедрин) мощным оружием драматических и трагедийных нагнетаний.

Ритмическая же структура стихотворения, или разные ритмы внутри музыкальной пьесы служат отправной точкой в рож-

дении пластической концепции эвритмической композиции.

Значение ритма в 20 столетии осознается и через метафорический ряд: не редко учеными отмечается гораздо более учащенный ритм смены стилевых ориентиров. Заметим при этом, что далеко не все стилевые тенденции в музыке нашего столетия оказались магистральными. Некоторые стилевые поиски имели весьма локальный аспект и не выходили за рамки эксперимента.

С самого начала 20 столетия расслоение отечественной культуры шло по оси "массовое — элитарное". Последнее оказалось совершенно табуированным явлением в советскую эпоху. В начале же и конце столетия элитарные виды культуры, напротив, дышали свободно и были востребованными художественной практикой. В числе последних оказалась и эвритмия. Порождение 20 века — искусство эвритмии — сугубо элитарное. Тем оно и резонировало идеалам части русской интеллигенции начала нашего столетия. Именно тогда, как мы знаем, появилась знаменитая "Башня" Вячеслава Иванова в Санкт-Петербурге, где по вечерам собиралась своеобразная элита тогдашней русской интеллигенции. И не потому ли в антропософии, в частности, находили ответы на загадки бытия такие замечательные творцы русского серебряного века, как Андрей Белый и Максимилиан Волошин, Василий Кандинский и Михаил Чехов? Напомним: еще Гете утверждал, что "искусство — это откровение тайных законов природы, без которого они оставались бы скрытыми".

Элитарность — это весьма показательный аспект культуры. Она необходима любому искусству, в том числе и отечественному. Культура свободна, когда она полифонична, а не только принадлежит народу, в особенности широкому, как принято было утверждать долгие десятилетия.

Самые черные годы в отечественном искусстве, например, те, что последовали после известных событий 1948 года, как раз категорически сопротивлялись наличию в искусстве знаменитых элитарности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что элитарное искусство эвритмии получило распространение в нашей стране сначала в 20-е годы, наиболее полифоничные по стилистическим исканиям (напомню, что в это время в Москве функционировал, например, "Ритмический институт", опиравшийся на систему Жака Далькроза). Активное же возрождение интереса к эвритмии произошло в конце 20 века, конкретно в 90-е годы, когда право на индивидуальный стиль композитора, художественного направления и даже отдельной композиции стали знаменем времени. Словом, в те минувшие десятилетия, когда в отечественной культуре был сделан акцент на массовость, как главную константу и творчества, и восприятия, ускорение искусства эвритмии было бы невозможным. В наши же дни оно стало не только возможным, но и необходимым.

Если продолжить взгляд на ведущие художественные устремления мировой культуры рубежа веков, то здесь, среди прочих,

видное место будут занимать импрессионизм, экспрессионизм и тяготение к комизму. В отечественной культуре порубежья веков два мастера выразили подобные тенденции с особой силой: Скрябин и Врубель. Ну, а эвритмия? При своем рождении осталась ли она в стороне от этих устремлений? В связи с поставленным вопросом стоит обратить внимание на такое замечание Рудольфа Штайнера: "Эвритмия действительно в значительной мере является экспрессионистским искусством, а рецитация и пение в огромной мере искусства импрессионистские.

Объединение пластики, рецитации и пения позволили эвритмии сформироваться как явлению многоаспектному. При, казалось бы, внешне заданной ограниченности ее выразительных возможностей (по сравнению, например, с балетом), создатель эвритмии выделял здесь, как ведущие, два начала — эстетический и дидактический элементы. "Эстетический элемент, — пишет Р. Штайнер, — можно назвать элементом прекрасного. Прекрасное (или красота) — это непосредственное выражение того, как движение совершается в высших мирах. С этим связан и педагогико-дидактический элемент. Будучи соединенным с телом, душа человека может раскрывать себя в движениях, которые в ее собственных мирах соответствуют гласным и согласным звукам, звучащим как космическое слово". Последнее прозвучало для нас словом ключевым. Именно в связи с эвритмией Штайнер говорит о

космизме, вписывая ее в одну из распространенных субстанций художественной культуры начала века.

Как известно, мировая цивилизация в ходе своего культурного развития испытывает периодические смены эпох: тяготение к духовному наполнению предшествуют эпохи, взывающие к большему натурализму. Эвритмия родилась как раз в самом начале 20 века, когда фактор духовности еще сохранял доминирующие позиции. Наш век стал эпохой, когда культура проявила устремления к синкрезису, то есть к синтезу самых разных явлений, например культуры, религии и науки или различных искусств внутри самой культуры. Эвритмия появилась как попытка синтеза музыки и пластики, речи и пластики. И она была в идее объединения не одинока. Достаточно вспомнить опыты Дягилева по постановкам балета Стравинского или опер Римского — Корсакова. В последних, в частности, на сцене был балет и миманс, а вокалисты размещались в оркестровой яме. К такому же явлению синтеза принадлежит, распространенная в начале века мелодекламация, устремленная к нахождению соответствия между пластикой речи и пластикой музыки.

Как известно, эвритмическое искусство — это обновленное, представленное в совершенно новой форме искусство древнего храмового танца. Главным же принципом подлинного храмового танца было насыщение жизни силой слова. Но под словом, как пишет Р. Штайнер, здесь следует понимать

не то, что обычно имеется в виду, а наполняющую мир мудрость, звучащую из глубины веков. Мудрость, которая проявляет себя в самых различных областях. Здесь мы подходим к еще одному важному положению в определении места эвритмии в ряду искусств начала нашего столетия.

Благодаря эвритмической пластике, пение и речь становятся зримыми. Роль пластики в искусстве всех времен была универсальной. Сам же термин понимался метафорически: мы говорим о пластике речи у поэтов, о скульптурной пластике, о пластике актерской, о пластике сценографического оформления и т. д.

Штайнер писал, что "эвритмия может быть воплощена как пластическая речь, прежде всего посредством самого выразительного органа, каким только обладает человек, т.е. посредством рук".

Мыслитель прав. Если вспомнить пример из недавнего прошлого, то это — сценическое воплощение балета Щедрина "Дама с собачкой". Там нет традиционного танца. Только гениальные руки Майи озвучивают уникальную композицию: пять медленных Адажио.

Природа эвритмии, как и других искусств, не самостоятельна, а комплиментарна. Она рождена как синтез визуальной пластики с декламацией или любым видом музыки. Но и в этом она не одинока. Стоит напомнить, как важна была идея синтеза для нарождающегося немом кинематога —

рафа, где идея сопровождения визуального ряда музыкой как раз и была проявлением того же самого пластического со-провождения, смысл которого в эмоциональном и звуковом укрупнение видеоряда.

Эвритмия, как и другие формы пластических искусств, — прежде всего мир прекрасных иллюзий. Не лишена ли она связи с действительностью? Конечно, нет. Эвритмия способна отразить дух нашего и любого другого исторического времени (вот почему эстетически оправдана композиция спектакля "Слово о полку Игоревне" на музыку сочинения иных смыслов — Гимнов Шнитке).

Эвритмия черпает свои смыслы из источников живого духа, из отвечающего нашему времени духовного познания.

В силу чего и я хочу пропеть эвритмии свои гимны: российская эвритмия еще очень молода. Но она явно набирает силы с тем, чтобы войти в 21 век пусть младшей, но полностью равной музой отечественной культуры. Она возродилась и утверждает себя как воплощение духовной Вселенной. И потому ей быть!

Искусство эвритмии в контексте художественной культуры 20 века

Мальшев И. В.

Я не являюсь последователем философии Рудольфа Штайнера. Мне чужд идеалистический аспект его мировоззрения. Но я являюсь поклонником изобретенного им искусства эвритмии. И постараюсь кратко теоретически обосновать свою симпатию.

Прежде всего, возникновение искусства эвритмии в начале 20 века было ответом на кризис классического балета. Классический балет — это классический балет по своему происхождению. Он родился в эстетической атмосфере королевского двора. Отсюда утонченность языка, отсюда — пуанты, пачки, поддержки и прочее. Этот язык изящного, грациозного, условного искусства был затем освоен романтизмом 19 века для выражения своей возвышенной мечты о прекрасной любви: отсюда "Жизель" Адана, "Лебединое озеро" Чайковского.

Но 20 век потребовал новой пластики. Для выражения мироощущения человека 20 века, для выражения новой экспрессии музыки 20 века требовался новый язык искусства движения. Стравинский и Скрябин, Равель и Онеггер, Малер и Шостакович не могли быть адекватно выражены в формах, по сути своей, придворного балета. В ответ на эту потреб-

ность возникают различные попытки модернизации искусства танца. Возникает так называемый "модерн-балет", в частности, творчество Айседоры Дункан. И в ответ на эту же потребность времени — возникает искусство эвритмии.

Однако ни модерн-балет, ни искусство эвритмии не получили своего развития в 30–50-е годы в Советском Союзе. Культивировался только классический балет, в искусстве которого мы, как известно, были "впереди планеты всей". И это закономерно. Ибо классицизм в искусстве соответствовал рефеодализации общественной жизни при Сталине. Квазимонархический режим получил адекватное выражение в архитектуре сталинского ампира, в живописи так называемого "соцреализма", которая, по сути, также была ни чем иным, как особой модификацией неоклассицизма. Закономерно, что и в музыке расцветает Большой театр с Большой оперой и Большим балетом, символом которого стала гениальная Уланова.

Относительная либерализация режима хрущевской оттепели приоткрыла возможности развития модерн-балета. Выражением этой тенденции стало, в частности, творчество Плисецкой, начиная с "Кармен-сюиты" в постановке Алисии Алонсо. Наконец, к 90 годам пришло время для возрождения в России и искусства эвритмии.

В чем особенность этого искусства, в чем его отличие от классического и модерн-балета? Ответив на этот вопрос,

мы поймем его особый вклад в развитие художественной культуры. На мой взгляд, искусство эвритмии — это прежде всего качественно новый синтез искусств. Воплощением этой новизны более всего является "лаут-эвритмия". Синтез искусства слова и искусства движения. Такого еще не было. Конечно, как всегда, некоторые предпосылки, некоторые прецеденты были. Абсолютно нового не бывает никогда. И в этом случае можно указать на пантомиму. Но как раз данное сопоставление с пантомимой подчеркивает радикальную новизну лаут-эвритмии. Не только рациональный смысл слова, как в пантомиме, но и эмоциональную выразительность его звучания выражает пластика движения эвритмиста. И не только звучание. Эвритмия идет глубже. В ней осмыслена выразительность самого процесса голосового произнесения слова. Физиология произнесения слова осмыслена как выразительный жест голосового аппарата. А на этой основе выработан особый язык перевода внутреннего жеста голосового аппарата во внешний жест и внешнее движение актера-эвритмиста. На мой взгляд, в этом очевидная радикальная новизна художественного языка эвритмии, новаторски обогащающая арсенал выразительных средств искусства. Благодаря чему пластическое творчество, искусство движения получило новые возможности для выражения духовного мира человека, возможности, неведомые ни классическому, ни модерн-балету.

На первый взгляд, ближе к своим аналогам "тон — эвритмия". В общем так оно и есть. Ибо выражение музыки в движении — основа любого танца. Но и в этом аспекте эвритмия идет вглубь, открывая новый, глубинный уровень синтеза музыки и пластики. Эвритмия достигает, можно сказать, атомарного уровня синтеза. Она наработала целую систему пластических эквивалентов отдельных звуков и звуковых интервалов. Показательно, что для классического или модерн-балетного танцовщика нет нужды сколько — нибудь подробно знать теорию музыки. Ему достаточно ее чувствовать. Для эвритмиста же знания не только элементарной теории, но и таких специальных разделов, как гармония и полифония, обязательны. Потому что не общее соответствие тона движения выразительности звучания, а теснейшее слияние с самой структурой звуковой конструкции — вот что отличает тон — эвритмию.

В результате всех этих (и не только переосмысленных) новаций произведение эвритмического искусства представляет собой качественно новый уровень синтеза искусства движения, музыки и слова. Это новый вид искусства, обладающий возможностями выражения духовной жизни человека. И тем самым обогащающий художественную культуру человечества.

Взаимосвязь музыки и искусства эвритмии

Мураталиева С. Г.

Я позволю себе остановить внимание на некоторых проблемах, которые мне представляются важными для понимания взаимосвязи музыки и искусства эвритмии.

1. Общие положения.

Говорить о взаимосвязи музыкального искусства и искусства эвритмии кажется легко и просто. Действительно, что может быть более естественным, чем эта связь: ведь не случайно эвритмию называют "видимое (зримое) пение".

Сразу возникает вопрос: что дает этот союз музыки и рожденной ею тон — эвритмии?

Объективно музыка апеллирует к слуху человека, эвритмия — к его зрению: слуховые впечатления подкрепляются пластическими образами, которые, соотносясь со слышимыми, способны в значительной мере обогатить восприятие, могут помочь зрителю — слушателю понять образный смысл музыкального произведения.

Но где пределы возможностей эвритмии в передаче звучания музыки? Как подходить к постижению музыкального произведения, интуитивно или путем анализа, ее "разъятия"?

Можно, конечно, остановиться на интуитивной реакции исполнителя, опирающегося на свою природную музыкаль —

ность. Вслушиваться и ждать вдохновения.

Вместе с тем у этого пути есть пределы: это способности исполнителя, глубина проникновения его в замысел композитора.

Отсутствие понимания сущности произведения может привести к иллюстративности, к формальному показу элементов, когда, казалось бы, все на месте: тоны показаны, ритмический рисунок также, ладовый контраст отмечен и т.д. Однако "видимое пение" оказывается весьма далеким от звучащего произведения, его беспомощным отражением. Воспринимая отдельные моменты, можно упустить целое. Показательно и предупреждение самого Штайнера: "Эвритмия (во всем) — это не принятие поз..." (2, с. 111).

Ни для кого не секрет, что музыка, обладающая свойством непосредственно эмоционально воздействовать на человека, является искусством с очень сложной организацией, с собственным, музыкальным языком, способным передать очень многое.

Осознание этого мы находим у Рудольфа Штайнера, который так определяет сущность музыки: "... звуки это не музыка! Также как тело человека не является его душой, так и звуки это не музыка. Музыка находится между звуками! Звуки нужны для того чтобы иметь то, что находится между ними... То, что можно слышать, не является музыкой... Вот то, что вы переживаете между зву-

ками, это действительно музыка, ибо это и есть духовное; прочее представляет собой чувственное выражение". (2, с. 110).

Я специально привожу эту длинную цитату, потому что это не просто интересное высказывание "отца" эвритмии. Более того в нем я вижу по — своему сформулированную асафьевскую теорию интонации, в соответствии с которой интонация — это звуковое воплощение музыкальной мысли (1, с.211). Не звуки, а именно интонация является носителем музыкального содержания.

Если снова обратиться к Асафьеву, то можно вспомнить, что он пишет о том, что интонация связывает все происходящее в музыке: творчество, исполнение, слушание. Т.е. процесс интонирования происходит не единожды: сначала это происходит в момент сочинения у композитора, затем у исполнителя, а далее у слушателя.

Искусство эвритмии разрывает эту, казалось бы, замкнутую цепочку: на основании своего восприятия музыки (т.е. ее интонирования) исполнитель эвритмической композиции создает оригинальную пластическую форму.

Причем импульсом для творчества эвритмиста становится "живая интонация" (4, с.19), энергетика сиюминутно звучащей музыки.

2. Раскрытие внутреннего содержания музыки средствами

искусства эвритмии.

Проблема понимания внутреннего смысла, заключенного в музыке содержания, стояла во все времена. В чем заключается феномен ее воздействия?

На ранних этапах развития содержательная сторона музыки в значительной мере определялась связью со словом, более того она должна была помочь донести это слово. Поиск чисто же музыкальной выразительности в начале шел в большей мере по пути чисто изобразительности, и в связи с танцем. Формирование ладотонального функционального мышления стало итогом поиска собственно музыкальной логики, музыкальной формы, музыкального развития.

Позволю себе привести здесь цитату из любимого мной Филиппа Эммануэля Баха: " Без гармонии, которой не знали один из древних народов, музыка не могла производить впечатление собственными силами и была почти всегда принуждена выступать не иначе, как в содружестве с поэзией, танцами и т.п." (5, с.62).

Мне представляется не случайным, что эвритмия на начальном этапе своего развития обращалась к музыке, основанной на классической ладофункциональной системе, истоки которой, в конечном счете, основываются на новом мироощущении, сложившемся в эпоху Ренессанса. В центре этого мироощущения человеческая личность, с ее правом во всю полноту чувств и их выражение.

Среди композиторов, произведения которых избирались первыми эвритмистами, были представлены Бах и Гендель, Моцарт и Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Брамс, Григ, Брукнер. Впоследствии круг композиторов расширился, появились композиции по произведениям современных авторов.

Как правило, это инструментальная музыка, так как эвритмия — " это пение, поэтому нельзя одновременно петь и эвритмизировать", — говорит Рудольф Штайнер (2, с.128).

Нужно отметить, что названные композиторы представляют собой стилистически разные явления, однако проблема стиля, кажется, не представлялась Штайнеру как специфически эвритмическая трудность. Музыкальное произведение воспринимается эвритмистом в его уникальном неповторимом виде, в ддящемся его рождению, звучания.

Что касается проблемы стиля, то скорее Штайнер видит ее как часть музыкальной подготовки эвритмиста. В частности, он говорит, что с учением о гармонии лучше знакомиться на примерах, демонстрирующих, как его применяет тот или иной художник, например, Бах, Моцарт, Бетховен (2, с. 178).

То есть эвритмист должен быть готов воспринимать стилистически разные музыкальные явления, но особой разницы в процессе исполнения для него не существует.

Представляется интересным, как сам Штайнер описывает процесс перевода слышимого образа в видимый. Приведу

несколько цитат:

"Воплощая музыкальные переживания в эвритмии, человек делает это посредством движения" (2 с. 112).

"Итак, в музыкальных (хореографических) формах вы можете применять три принципа (воплощения) музыкального (содержания). Вы, если так можно выразится, ступаете в такте; ритм вы выражаете в быстром – медленном; а собственное музыкальное (мелос) вы выражаете, направляя движение вверх и вниз. Таким образом, посредством такта, ритма и мелоса в эвритмическое движение влечен весь человек". (2 с.115).

Для воплощения нескольких голосов музыкального произведения, подчеркивает Штайнер, нужны несколько эвритмистов. (2, с.120).

Известно, что круг музыкальных явлений, отражающихся в эвритмии, довольно широк: это тоны, мотив, мелодия, лад (мажор – минор), консонанс – диссонанс, такт, ритм, динамические оттенки, изменение темпа. Для эвритмистов важны для звучащая нота, органичный пункт, пауза.

Этот перечень наверное можно уточнить и дополнить. Но важно отметить одно, что ни один из других видов пластических искусств не взаимодействует с музыкой на уровне ее элементов. Эвритмия — это не танец. Эвритмические же движения непосредственно передают звуки (тоны), интервалы, аккорды, лад (мажор, минор), метро – ритмическую организацию. Ничего подобного нет ни в балете, ни в пантомиме.

Но вспомним, что "эвритмия — это не принятие поз", то есть также важен и тот образный смысл, который таится в звучащей музыке.

Штайнер, обращаясь к эвритмистам, говорит: "Музыка будет тем одушевленное, чем больше вы сможете внести в нее *неслышимого*, чем лучше вы сможете *слышимое* использовать для выражения *неслышимого*. Чувствовать это в музыке является непосредственной задачей эвритмиста". (2 с. 110).

Таким образом, можно сказать, что эвритмия предлагает, точнее, делает необходимым, процесс осознания того, что происходит в музыке, придания ему — происходящему — смысла. Но в музыке нет ничего такого, что не входило бы в понятие музыкальной формы в широком смысле слова. Это, кстати, прекрасно чувствовал и Штайнер в приведенном выше высказывании (использовать слышимое для передачи *неслышимого*).

Поэтому представляется, что необходим анализ исполнения произведения. При этом, говоря о необходимости анализа, я не имею в виду попытку "перевести" содержание музыкального произведения на язык слов, т.е. истолковывать его, и не призываю занимать сугубо технически, формальным анализом формы, гармонии.

Помочь эвритмисту может разработанная в отечественном музыковедении методика целостного анализа, который "охватывает все основные средства произведения в их взаимо-

связи, учитывает их выразительное действие, принимая во внимание необходимые музыкально — исторические сведения, приводит к общим выводам о содержании и форме произведения" (3, с.641).

Если восприятие позволяет сказать: "я так слышу", то правильный анализ позволяет обосновать, "почему я так слышу". В конечном счете, анализ становится ключом к "художественному открытию" произведения, которое заключено в каждом подлинном произведении искусства.

Целостный анализ, который кстати тоже отталкивается от первоначального восприятия, должен быть важным этапом работы над произведением, может помочь проникнуть в суть его художественного воздействия, видеть перспективу развития музыкальной формы как процесса конкретного ее воплощения в музыкальном произведении.

Конечно, эвритмист в самом исполнении должен сохранить непосредственность реагирования на звучащую музыку. Мой небольшой опыт показывает, что зачастую, пройдя этап такого анализа, исполнитель находит подкрепление своим неясным догадкам, его ощущения и движения в значительной мере обогащаются.

3. Вместо заключения или задачи профессиональной подготовки эвритмиста.

История возникновения эвритмии вызывает у меня ассоциацию с возникновением оперы в начале 17 века, которая

зародилась в атмосфере интеллектуального брожения и эстетических пророчеств, на фоне упорных поисков "античного идеала", в стремлении к синтезу искусств. Вряд ли интеллектуалы флорентийской камераты, поэты и музыканты, представляли, какими путями пойдет развитие оперы, и насколько они будут далеки от их первоначальных представлений об этом идеале.

Любые аналогии — условны, но что — то есть сходное с тем, как теперь уже в начале 20 века, снова в значительной мере под воздействием античности, возникла идея пластически выражать слышимое, как средство постижения личностью себя в своей сущности через художественные образы и поиск нового синтеза искусств.

Истекшие с той поры 85 лет — показали жизнеспособность этого искусства, однако сказать, что становление его уже свершившийся факт, вряд ли возможно. Оно находится в процессе становления: обогащается язык, происходит профессионализация эвритмии, делаются попытки пластического решения все новых и новых музыкальных произведений, в том числе и современных авторов.

Как в любом исполнительском искусстве здесь многое зависит от эвритмистов, их подготовленности, а значит и от процесса обучения.

Ясно, что создание образовательно — профессиональной программы их подготовки в России требует корректировки

с учетом реальных условий, в которых она ведется.

Академия эвритмического искусства в Москве представляет для этого уникальные возможности, объединяя в себе традиции и эвритмического образования, сложившиеся на Западе, и отечественные достижения театрального и музыкального образования.

Своеобразие контингента обучающихся заключается в том, что наряду с студентами, имеющими музыкальную подготовку (причем в очень разном объеме — от детской музыкальной школы до вуза), поступают люди без подготовки, с разными музыкальными данными.

Принципы традиционного музыкального образования, опирающегося на преемственность и постепенность выработки навыков, оказываются неприемлемыми. За 3—4 года работы практически нужно достигнуть того результата, который в системе музыкального образования оказывается возможен как итог более чем десятилетнего пути.

Наши педагоги — музыканты многое сделали для разработки особого комплексного подхода к обучению. В Академии идет процесс отработки модели обучения циклу музыкальных дисциплин, который охватывает большой объем знаний и навыков в области теории (от элементарной теории музыки, гармонии до анализа музыкальных произведений) и истории музыки; развитие слуховых навыков на занятиях по сольфеджио и хору. Особое внимание уделяется развитию музыкально —

сти, творческого, эмоционального потенциала студентов. Некоторые из таких работ будут показаны в рамках нашей конференции.

Простым увеличением часов мало чего можно добиться. Хотя более усиленная музыкальная подготовка на 1 и 2 курсах, предпринятая в последние два года, должна дать положительный эффект.

Остается и другая проблема: востребованности знаний и навыков, необходимости столь углубленного изучения теоретических сведений в условиях.

Опыт совместных обсуждений и объединения усилий преподавателей — эвритмистов и музыкантов позволяет надеяться на положительные результаты этой работы.

Цитируемая литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971г.
2. Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штайнера. М., 1996г.
3. Мезель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967г.
4. Коноваленко Н. А.
5. Фишман Н. Эстетика Ф.Э. Баха. В журнале "Советская музыка", 1964г. № 8.

НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
СЕРИЯ
ИСКУССТВО
И
ИСКУССТВО

**Эвритмия в эстетическом воспитании
школьников (первый опыт)**

А.А. Пинский, директор ср. школы № 1060,
руководитель Центра инновационного
образования МИПКРО

1. Одна из общих проблем сегодняшней школы — явный недостаток эстетического, культурно — художественного компонента в общем образовании детей. Недостаток в часах, в кадровом обеспечении и т. п. Негативные результаты этого, в частности, в низкой общей культуре школьников и в их нравственной воспитанности. Если аналогичная картина была и до конца 80 — х гг. (причина — технократический характер советской школы), то сегодня, в силу многих новых факторов (исчезновение традиционной "советской" идеологии, сокращение сектора семейного воспитания и др.), негативные последствия малой доли искусства и культуры в образовании проявляются еще сильнее. Несмотря на периодические призывы "искусство в школу" (Неменский), не деле ничего не меняется. Пример: последние базисные учебные планы школ (федеральный и ряда регионов).

2. Пример альтернативного подхода школы № 1060, работающей на основе ряда идей вальдорфской педагогики (творчески адаптируемой к социально — культурным и образовательным условиям современной России) — значительный

удельный вес предметов искусства и собственно эстетического, художественно — культурного компонента в образовательной программе и учебном плане школы в целом. Положительное отношение родителей (сохраняется уже 6 — й год). Одним из направлений эстетического воспитания школьников у нас является новый предмет: эвритмия.

3. Педагогически важный аспект эвритмии: эстетическая синтетичность, комплексность (в эвритмии сочетаются музыка, поэзия, художественное движение, элементы театрализации и сценического искусства; также весьма важен социально — воспитательный элемент эвритмии — когда класс или большая группа школьников делает эвритмическую постановку вместе). Другой важный аспект: широкая "культурная наполняемость", ибо эвритмической постановке вполне поддаются классические стихотворения, баллады, муз. произведения и т.д. Эвритмия также может весьма обогатить традиционные сценические постановки. (Цитата из выступления Л. Мельниченко, Таймыр).

Аксиомой является, что эвритмия в школе выступает компонентом общего эстетического образования, т.е. никто не предполагает готовить из учеников профессиональных эвритмистов.

4. Основная проблема эвритмии в школе — это, по нашему опыту, кадры. Мы имели в 1992 — 94 гг. несколько неудачных опытов преподавания эвритмии детям. Однако, с момента по —

ступления 3-х выпускников Академии мы не имели с ними педагогических и кадровых проблем. Отсюда вывод — для преподавания эвритмии в школе нужны хорошо подготовленные специалисты.

5. Другой вопрос эвритмии в школе — это разработка и совершенствование программ по предмету в различных классах (О. Кулагина). Также важен сбор опыта и, что важно, учебных и методических материалов для учителей. Особый вопрос — эвритмия для детей с затруднениями в развитии.

6. Пока все эти вопросы суть вопросы перспективы (ибо еще не набрана "критическая масса" опыта преподавания эвритмии в российской школе, пока что только первые педагоги — эвритмисты начинают приходить в школу). Тем не менее, ставить эти вопросы и работать над ними нужно уже сегодня. Ибо в результате может получиться весьма интересный и педагогически ценный опыт действительно комплексного воспитания детей средствами искусства: воспитания собственно эстетического, а также нравственного и социального, при немаловажном культурно — познавательном аспекте.

7. Представляется необходимым поддержать становление эвритмии, в том числе накапливать и осмыслять опыт педагогической эвритмии в различных школах. По — видимому, школьная сфера — это вообще одно из основных мест, где смогут трудоустроиваться будущие профессиональные эвритмисты. При этом желательно общее усиление эстети-

ческого начала в образовании школьников, что может задать необходимое русло и контекст. Для того же, чтобы преодолеть "второстепенный", маргинальный характер предметов искусства в нынешней школе, необходимо соединять усилия. Например, Министерству культуры следовало бы лоббировать эстетическое воспитание, по крайней мере, не менее активно, чем Минобрны лоббирует свои часы НВП. Предложение — составить соответствующее письмо в Правительство и Минобразования, именно сейчас, когда надвигается новая реформа образования.

Ботмеровская гимнастика и ее роль в формировании физического тела эвритмиста

*Дмитрий Милаков
Выпускник АЭИ*

Если мы обратим свой взор на происхождение гимнастики как отдельного искусства, то мы увидим, что впервые она возникает в древнегреческую эпоху, сохраняя еще связь с религиозным культом. Грек видел откровение божественного мира в красоте и гармонии человеческого тела и его движений. Олимпийские игры, основу которых составлял пентатлон (бег, прыжки, борьба, метание копья и метание диска), были грандиозным мистериальным действием, на время проведения которого прекращались все войны. Отсюда и родство слова "гимнастика" со словом "гимн" (хвалебная песнь богам). С другой стороны, мы находим слово "гимназия" — название учебно-воспитательного учреждения, в древнегреческое время — элитной школы. Гимнаст в Греции был не рекордсмен, а воспитатель. Греки верили, что здоровый дух обитает в здоровом теле. И задачей гимнастики было формирование, воспитание здорового тела, как основы для духовной работы.

Прошли века, человеческое сознание изменилось, человечество развило свои интеллектуальные способности и материалистическое мировоззрение. Мир богов отдалился, а вместе

с тем изменилось и отношение к физическому телу. Человечество изобрело спорт, направленный на достижение рекордов. Спортсмены стали тренировать свое тело для достижения первенства, загоня свое Эго все глубже и глубже в плоть. И вот, в начале XX века в культуре возникает противодействие материалистическому искусству. Человечество пытается вернуть себе духовный мир и вырваться из жестких границ плоти. Гордон Крег, Айседора Дункан, Кандинский — это не просто имена, а явление культуры, заставляющие взглянуть на искусство совершенно по-новому. И список этих имен можно было продолжать довольно долго. Именно в это время возникает совершенно новое искусство — эвритмия, а несколькими годами позже — ботмеровская гимнастика.

Возникновение этой гимнастики тесно связано с вальдорфской педагогикой, основанной Рудольфом Штайнером. В 1922 году Р. Штайнер, будучи руководителем первой Вальдорфской школы, пригласил графа Фрица фон Ботмера в школу в качестве учителя физкультуры. Сорокалетний Ф. Ботмер, бывший офицер, стоял перед абсолютно новой для себя задачей — создать систему упражнений, способствующую гармоническому развитию личности. Именно в таком, древнегреческом смысле понимал он значение гимнастики. Но перенимать то, что в древнегреческую эпоху было естественным для человека, а в нашу потеряло почти весь смысл, было бы по

И
А
К
А
Д
Е
М
И
Я
Э
В
Р
И
Т
М
И
Ч
Е
С
К
О
Г
О
И
С
К
У
С
Т
В
А

сути неверно. Необходимо было создать новые упражнения на совершенно новой основе. Что Ботмер и сделал за довольно — таки короткий срок, а затем он оттачивал различные нюансы и аспекты.

В основе ботмеровской гимнастики лежит пространственное положение человека. "Человек определяет пространство". Он является фокусом пространственных сил: силы тя — жести, действующей на его тело сверху вниз, противодей — ствующей ей выпрямляющей силы, сил расширяющих его вправо и влево, силы устремления вперед — к цели, силы со — противления — назад. Все эти направления пространства так привычны нам, являются реальными пространственными си — лами, в соответствии с которыми и строится образ движения. Повторное обживание безграничного пространства по об — разу человека позволяет пространству возникать в сознании в качестве большего человека и оживляет мертвое представ — ление об измерениях. Посредством этих упражнений чело — век научается осознавать реальное положение своего тела и его частей и продолжать свои движения в пространстве за пределами физического тела. Движение разносится в про — странстве как звук, который мы не слышим внешним образом, но можем чувствовать внутри себя.

Эвритмия — это искусство видимой речи и видимой му — зыки, где физическое тело эвритмиста есть инструмент, улав — ливающий звук и ритм и представляющий его виде движения

и жестов в сценическом пространстве. Для этого эвритмист, как музыкант, должен обладать хорошим инструментом и поддерживать его в порядке.

В течении жизни человек усваивает множество привычек: в движении и положении тела, которые искажают и закре — пощают его тело. И чем быстрее эвритмист избавится от этих искажений своего тела — инструмента, тем быстрее он станет эвритмистом — художником, творцом. И здесь — то ему может помочь ботмеровская гимнастика. Гимнастика — это исправление инструмента, его настройка. Обучение эврит — мии — это обучение игре на собственном теле. Сценическая эвритмия это концертное исполнение.

Гимнаст — настройщик, эвритмист — исполнитель.

Смех и слезы

Другова О.
преподаватель АЭИ

Нет повести печальнее на свете, чем повесть о комическом. Несколько проще бывает рассмешить, чем понять как ты это сделал. Когда мы готовим шутку, мы конечно рассчитываем на реакцию, которая возникает всегда, когда мы воспринимаем комическое — на смех. Смех — единственный критерий, по которому мы удовлетворенно отмечаем, что шутка удалась, подобно тому, как слезы являются признаком того, что кому — то удалось доставить плачущему необходимое для этого количество неприятностей. Одно и то же действие, одно и то же явление вызывает в одном человеке смех, в другом слезы, третий не найдет здесь повода ни для того, ни для другого. Противоречия и несоответствия могут переживаться и как комическое, и как трагическое. Рассказанный анекдот вызывает смех, дважды рассказанный анекдот вызывает сострадание, смеющийся над своим анекдотом рассказчик, вызывает недоумение, долго смеющийся над своим анекдотом рассказчик, снова вызывает смех. Существо комического подобно солнечному зайчику. Женская психика особенно бывает подвержена так называемым слезливым или смешливым дням, когда все смешит и доводит до слез, когда мы плачем не зная от чего, и смеемся не понимая над чем. Мы плачем из сострадания, мы плачем от

обиды, мы плачем от бессилия, от стыда, от одиночества, мы плачем когда нашей душе больно. Мы плачем, когда нам больно. От зубной боли на глазах выступают слезы. Мы смеемся из ...? Мы смеемся от...? Мы смеемся, когда нашей душе...? Когда нам...?

"Щекотка — это добывание смеха вручную".

Когда мы щекочем, мы абсолютно понимаем, что мы делаем, и абсолютно не понимаем, почему это смешно. Как живет в этом существо юмора? Если есть душевная боль, должна быть душевная щекотка. Что это? Почему только определенные зоны нашего тела реагируют на прикосновение, как на щекотку? Что это за зоны? Подмышки и подбородок, подошвы ног. В животном мире, когда борются два самца одного вида, победитель, оказывающийся прижатым к земле, переворачивается на спину, поднимает лапы и запрокидывает голову, обнажая шею, горло. Как правило, победитель не добивает побежденного, но побежденный после этого уходит. Есть какая — то высшая природная мораль в этом жесте. Что — то древнее и жизненно важное лежит в подсознании человека. Что — то, что во времена, когда он был еще чисто природным существом, было для него вопросом жизни и смерти, ныне вызывает в нем смех. Что — то преодолено? Не до конца. Можно защекотать до слез, до истерики, до смерти. Почему: Можно коснуться тела, можно коснуться души. Словом, взглядом, жестом, поведением, тронуть какие — то струны, вызвать смех или плач, вызвать стыд

или страх. От стыда человек краснеет, от страха бледнеет. От страха кровь отступает от поверхности тела, "душа уходит в пятки", от стыда кровь устремляется к периферии, "душа — в голову". Не только в человеке эти два состояния разрешаются в слезы и смех, возвращая душу на место. Во время плача человек делает несколько коротких вдохов и один длинный выдох, в смехе наоборот — несколько коротких выдохов и один длинный вдох, что вероятно помогает восстановить нормальное кровообращение, урегулировать жизненно важные процессы. Так дыхание приходит на помощь человеку в его сложных взаимоотношениях с миром, с которым его разум пока еще явно не справляется.

Итак, чувство страха лежит в основе трагического, чувство стыда — в основе комического. В смехе над собой преодолевается чувство стыда за себя, в смехе над другими — чувство стыда за другого. Страх присущ животным. Боль причиняет им страдания. Стыд присущ только человеку. Животное не имеет чувство вины. Оно делает только то, что оно может делать, и только то, что оно должно делать в соответствии с законами природы. Человек же испытывает чувство вины. Он не всегда делает то, что может, и иногда делает то, чего делать не должен. Он приобрел определенную степень свободы от законов природы, и пока еще не знает, что с ней делать. Но он составляет себе представления о том, как устроен мир, и делает это подобно ребенку, который впервые в

жизни пытается из кубиков построить замок. И когда человек в каком-нибудь явлении вдруг видит свое собственное строение, не соответствующим той действительности, какой она должна и может стать, он переживает это как чувство собственного несоответствия своему высшему свободному "Я", и испытывает чувство стыда, которое при определенном оптимистическом отношении человека к своему будущему, может разрешиться в очистительный смех.

Итак, что в Эзритмии может выступать как комическое, оставаясь эзритмическим? Если мы берем в основу анекдотичное содержание текста и ограничиваемся этим, для восприятия такого комического зритель не нуждается в эзритмисте. Ему достаточно только слышать рецитатора. Если же мы демонстрируем неловкость собственных движений, не соответствующих нашим представлениям о "венце природы", чем вызывают обычно смех публики клоуны в цирке, мы снова выходим за рамки эзритмии. Эзритмист при создании хужожественного образа посредством движения, формы, жеста выражает элементы человеческой речи, образованные в нем макрокосмическими силами. Силами воли, мышления, чувства, духовными силами света, планетарными силами и силами зодиакальных созвездий, космическими ритмами, дыханием вселенной. Чего уж тут смешного? Благородная и величественная задача постижения тайны человеческого слова, мирового Слова. Но насколько современный человек спо-

собен проникнуть в эту тайну сегодня? Я вздрагиваю внутренне каждый раз, когда делаю жест, к примеру, зодиакального созвездия Рыб, переживая его как знак судьбы, вижу себя со стороны эдакой статуей Свободы, а изображая Стрельца, вдруг ощущаю себя частью скульптурной композиции "Рабочий и колхозница". Не иду ли я от внешнего образа, связанного с моим представлением о том как должна выглядеть судьба, а как решимость к действию? Понимаю ли я, как это связано со звуком "Н" или "К"? Зритель считает, вероятно, что я это понимаю. Чувство собственного недоумения с облегчением разрешается в эвритмической юмореске, где я теми же жестами могу неприкрыто показать всю степень моего понимания поставленных передо мною этим искусством задач.

Несомненно, что это лишь одна сторона комического вообще и комического в эвритмии в частности. Но это та сторона, которая вызывает смех при восприятии эвритмической юморески, текст которой звучит на иностранном языке и по сути — смысловое содержание оказывается недоступным.

Что такое Spachgestaltung? Эпика, драма, лирика

Самохина Н.

В немецких эвритмических школах наш предмет называется Spachgestaltung — формирование речи, языка. Само название несет в себе сущность того процесса, который изучается в данном предмете. Одна из задач Spachgestaltung — осознание силы речи, языка.

Искусство речи, техника речи, художественная речь — не выражают в своих названиях этой задачи.

Предмет Spachgestaltung — формирование речи предлагает учащемуся пройти путь сознательного постижения, что есть язык, как вечно творящий скульптор, который создает все новые и новые формы.

В процессе обучения студенты проходят три стили художественной выразительности: эпический, драматический и лирический.

Эпический материал учит направлять внимание учащегося на образ, на картину, которую мы раскрываем в своем повествовании, тем самым преодолевается момент скованности, зажатости исполнения. Можно сказать, что здесь возникает первый шаг к объективности в искусстве. Работая с греческим гекзаметром в Илиаде Гомера, мы дол-

жны учиться мыслить, раскрывая для себя каждый словесный образ через его звукообразование, чтобы передать слушателю богатство музыкальности или пластичности речи, а не только содержания. Эпика учит чувствовать объем слова, его величину, т.к. мы имеем дело с сильным дыхательным потоком в речи. Например, в гекзаметре существует длительность речи, а не ударность, соответственно — длительность дыхания и, поэтому, нужно сильнее действовать согласными звуками, чтобы охватывать этот поток гласных, чтобы речь была речью, не пением.

В финском эпосе Калевала мы учимся мыслить и чувствовать через гласный звук, как тон — ударение, и стихийная сила согласных в данном материале вливается в гласные звуки. Если в гекзаметре речь, как бы парит над землей, то в финском эпосе речь взмывает вверх или падает в глубины, благодаря этому, мы учимся овладевать тоном, интонацией в речи.

Следующий шаг данного обучения следует в драму. Удобной формой для перехода в драматический стиль является баллада. В ней есть эпическое начало (автор), драматическое (действующие лица) и лирическое — музыкальность формы. В балладе учащийся может действительно впервые осознать, что есть переход в другой характер, в другого человека, это происходит пока легко и не глубоко, но это служит дальнейшей задаче.

После баллады можно работать с драмой, где немалое зна-

чение имеет стиль и форма, лучше, если это стихотворная драма или драма высокого стиля. Здесь учащийся может глубже и острее осознать, что такое характер другого человека, что такое герой.

В драме можно поставить ту же задачу — рассказа истории, но другими средствами. Теперь это показ, игра. В исполнении эпического материала мы выносим образ наружу и раскрываем его перед слушателями во всем многообразии описания.

Здесь, в драматическом материале, мы сами входим в картину, которая раскрывается перед нами и действуем в ней, также, можно сказать, мы входим в образ героя или характера и тоже действуем в нем.

После работы с такого вида драмой хорошо перейти к разговорной драме, или драме, где большую роль играло бы взаимодействие между людьми и стиль был бы прозаический. Это следующий шаг, так как учащийся должен осознать, что он не только изменяется, переходя в другой образ, а что создание этого сценического образа очень зависит от взаимодействия с другими персонажами, его герой раскрывается в этом взаимодействии. В обоих видах драмы значение слова остается на первом месте.

Теперь, когда благодаря работе с эпическим стилем, учащийся приобрел опыт работы со словом, как с мыслительным и звуковым образом, а пройдя через драматический стиль он

получил опыт общения с собственными чувствами и волей, узнал, что есть чувство, идущее наружу и как нужно управлять этим чувством с помощью воли, теперь можно переходить к лирике.

В работе с лирикой главное внимание уделяем пониманию, что есть стиль автора, что есть его индивидуальность, как она раскрывается через слово, форму, звук, дыхание.

Поэтому, хорошо брать для работы несколько стихотворений разных авторов, находя речь, музыку, творчество каждого поэта.

Каждое слово в стихотворении бесценно, поэтому обращаемся мы с ним совсем не так, как в этике, а очень нежно и бережно. Форма дает понятие о композиции, о целом. Это чувство целого и единичного в стихе очень важно, особенно для эвритмии.

Содержание

Обращение к участникам	
В. Демин	3
"Академия эвритмического искусства – русская школа эвритмии"	
Н.А. Коноваленко	5
Эвритмия как вид искусства	
Донинская Е.Б.	21
Искусство эвритмии в контексте художественной культуры 20 века	
Нальшев И. В.	29
Взаимосвязь музыки и искусства эвритмии	
Нураталиева С. Г.	33
Эвритмия в эстетическом воспитании школьников (первый опыт)	
А.А. Пинский,	44
Витмеровская гимнастика и ее роль в формировании физического тела эвритмиста	
Викторий Милаков	48
Смех и слезы	
Вурова О.	52
Что такое Sprachgestaltung? Эпика, драма, лирика	
Самойкина Н.	57

