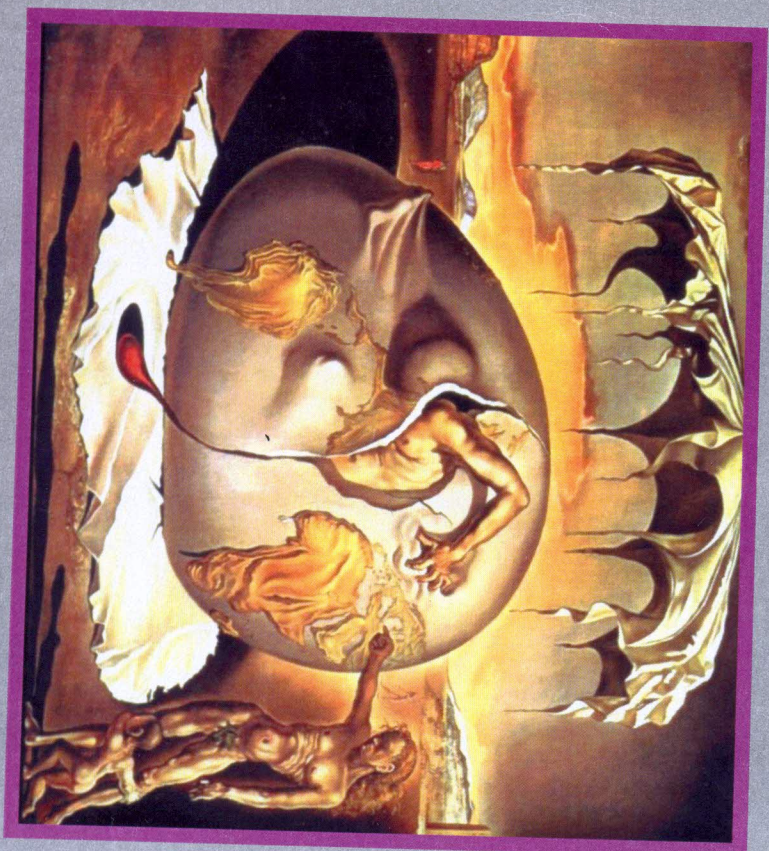


**ДИХІ
2012**

**ИДЕИ
ГИПОТЕЗЫ
ОТКРЫТИЯ
В СОЦИАЛЬНО-
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЯХ**



Н. А. Коноплёва, С. Ф. Карабанова

ОПЫТ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ МЕТОДОМ КУЛЬТУРНОЙ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

Активное исследование проблемы человеческой личности в искусстве, литературе, философии, науке принесло менее впечатляющие результаты по сравнению с достижениями в исследовании природы, не говоря уже о технике и технологии. Личность изучается в социологии и педагогике, психологии личности и социальной психологии, психиатрии и криминологии, и каждая из этих наук накопила огромное количество эмпирического материала. Однако это не привело к появлению стройной теории, раскрывающей суть феномена «человека». Ещё более проблематичны теоретические исследования творческой личности. Особенно острыми являются проблемы соотношения творческой личности и социума, творческой личности и исторического контекста её жизнедеятельности.

В задачу статьи не входит обзор всех аспектов обозначенной проблемы. Остановимся лишь на тех характеристиках, которые связаны с основной целью данной работы – с помощью метода типологизации описать типичные для одних, критические для других противоречия, пределы, в которых личность гармонично или противоречиво соединяется с социально-психологическими тенденциями.

Для разработки теоретических оснований решения поставленной задачи необходимо рассмотреть особенности метода культурной типологизации и проанализировать социокультурную ситуацию конца XIX – начала XX веков, в которой происходило становление анализируемых творческих личностей и их деятельность. Данный период характерен, прежде всего, тем, что все глубинные процессы смены культурных эпох в обозначенное время обнажились и были вынесены на поверхность социокультурной жизнедеятельности общества.

Типологизация – метод научного познания, направленный на разделение некоторой изучаемой совокупности объектов на обладающие определёнными свойствами упорядоченные и систематизированные группы с помощью идеали-

(7) Самарин Ф. Самарина о «среднем сословии» в письме к А. О. Самариной-Россет от 28 августа 1846 г.¹

(8) Самарин писал из Риги А. О. Самариной-Россет: «Я бы теперь занимался изданием дел по некоторым частям здешнего управления, а вы бы могли передать вам, какое это весело во мне отращивать к этому роду детей. Недобросовестные недомолвки, умышленное распространение ложных или тщетных угроз, сознательная несправедливость для имера, наконец, этот взгляд на вещи, совершенно отстраняющий понятие о том, что истинно и ложно, право и неправое, взгляд бездушного исполнителя, который видит в мире только средства и препятствия к их исполнению мысли не о том, к достижению цели, не им поставленной и которая зачастую заменена бюджетной или перенесена на другой край, всё это – не личные пороки и недостатки, неизбежные условия этой деятельности. Вот что ужасно!»¹

(9) «Немецкое прамодлише».

(10) Ю. Ф. Самарин ездил 11 августа в Ревель.

(11) Самарин вспоминает Ю. Ф. Самарина о Московском университете, написанные им в 1855 г. по предложению К. С. Аксакова.²

(12) В 1848 г. Ю. Ф. Самарин пытался убедить А. С. Хомякова вновь начать тесное сотрудничество с Погодиным, объединить с ним усилия, на что А. С. Хомяков отвечал: «...Думать о действии с ним заодно просто невозможно; для этого надобно было бы было, чтобы у него было мнение какое-нибудь, а этого-то и нет... Смотреть на него, как на союзника, нельзя; он на это слишком бесхарактерен, но пользоваться им для пользы общей можно, когда он случайно стремится к добру».³

¹ Самарин Ю. Ф. Самарина о «среднем сословии» в письме к А. О. Самариной-Россет... С. 358–359.

² Самарин Ю. Ф. Самарин о Московском университете... С. 363.

³ Самарин Ю. Ф. Самарин о Московском университете... С. XIII.

⁴ Хомяков А. С. Указ. соч. С. 271.

зированной модели или типа (идеального или конструктивного)¹. Понятие «тип» наделяется несколькими значениями: формы, обладающей существенными качественными признаками; единицы расчленения изучаемой реальности в типологических построениях; технологической системной единицы в сравнительно-исторических исследованиях культуры; теоретической конструкции, в которой выделены существенные свойства, объединяющие одни объекты и явления и отличающие их от других в тех или иных культурных системах; модели конструирования культурной реальности в различных планах: морфологическом, функциональном, историческом и других; моделирования культурно-исторического процесса по стадиям, этапам на основании выделения наибольших (глобальных) системных признаков. Обязательными процедурами в конструировании типов культурных объектов является сравнение, предполагающее дальнейшие процедуры систематики, классификации, анализа и конструирования признаков исследуемых объектов¹.

В современной науке имеются интересные данные типологизации генетических аспектов темперамента Р. Клонинджера, которые приводит Э. В. Бабынин². Р. Клонинджер и его коллеги предположили, что «тяга к новому» связана с дофаминергической системой мозга, «избегание наказания» – с серотонинергической, главным же модулятором «зависимости от награды» является норадреналин. В результате они описали три поведенческие стратегии:

1) «тяга к новому», которая проявляется в сильном возбуждении в ответ на новые стимулы, исследовательской активности. Индивиды, имеющие высокие показатели по этому параметру, характеризуются импульсивностью, возбудимостью, непостоянством, экстравагантностью, имеющие низкие показатели – ригидностью, верностью и скромностью;

2) «избегание опасности», которое проявляется в интенсивной реакции на отрицательные стимулы, в результате чего развивается избегание опасности и фрустрация. Индивиды с высокими значениями этой черты имеют тенденцию к пессимистическому ожиданию проблем, характеризуются пассивностью, уклончивым поведением, быстрой утомляемостью. Низкие же баллы характеризуют более подвижных и полных оптимизма людей;

¹ См.: Чебанок Т. А. Методы изучения культуры: учеб. пособие. СПб., 2010. С. 83; Голубева Э. А. Типологический и измерительный подходы к изучению индивидуальности: от Освальда и Павлова к современным исследованиям // Психологический журнал. 1995. № 1. Т. 10. С. 65.
² Чебанок Т. А. Указ. соч. С. 83.

³ Бабынин Э. В. Генетические аспекты темперамента: междисциплинарные исследования / Психологический журнал. 2003. Т. 24. № 5. С. 95 – 102.

3) «зависимость от вознаграждения», при которой высокие баллы характеризуют чувствительных, эмоциональных, социабельных людей, низкий показатель – людей прагматичных, чётких, хладнокровных.

Основная задача при построении типологии личности – последовательная реализация метода типизации, особенность которого состоит в том, что он не предлагает набора черт личности (пусть очень важных), а выявляет движущие силы её активности, развития, соотносит их с социокультурными тенденциями, с общественными движущими силами. В этом состоит принципиальное отличие подлинной типизации от классификации. Основная проблема при построении типологии личности заключается в том, чтобы выявить, с какими социокультурными тенденциями связаны те или иные комплексы личностных черт и качеств¹. В основу построения типологии должен быть положен принцип анализа личности через её жизнедеятельность, через способ её жизни.

Типы активности субъекта, характерные способы соединения личностью внешних и внутренних тенденций жизни, способы их превращения в движущие силы своей жизни в обществе, особенности жизненных стратегий, характеризующиеся преимущественной статичностью, консервативными тенденциями или же активностью и новациями, имеют решающее значение, по нашему мнению, при характеристике своеобразия культурно-исторического типа творческой личности. Можно, по-видимому, проследить, как у одних эти тенденции совпадают (целиком или частично), поддерживают друг друга, а у других – оказываются разобщёнными. Одни, преимущественно, опираются на социокультурные тенденции, другие – на внутренние, индивидуальные, третьи их оптимальным образом соединяют, четвёртые постоянно решают противоречия между ними. При всех условиях путь к построению типологии – не сравнение свойств характера, психологических структур личности, а сопоставление особенностей жизненных структур, способов жизненного движения личности, решения ею противоречий. Совпадают ли внешние и внутренние тенденции в жизни личности, действуют ли по принципу скольжения, столкновения, трения, противодействия и т.д. – это характеризует способ организации жизни и тип личности.

Таким образом, задача состоит в том, чтобы не просто устанавливать факторное соответствие тех или иных этапов, событий и обстоятельств жизни с теми или иными особенностями и чертами личности, а в том, чтобы раскрыть их причинную связь. Исходной является зависимость личности от объективных харак-

¹ См.: Афанасьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М., 1977.

теристик жизнедеятельности как части общественного процесса. Но одновре-
менно личность включается в совокупность причин и следствий своей жизни
уже не только как зависимая от внешних обстоятельств, но и как активно их
преобразующая, более того, как формирующая в определённых пределах пози-
цию и линию своей жизни.¹

Наиболее продуктивной для решения задачи, поставленной в рамках
данной статьи, представляется типология В. Ф. Оствальда и Э. Ф. Голубевой.
В. Ф. Оствальд предложил оригинальную диалогическую типологию учёных –
«романтики» и «классики», конкретное психофизиологическое и психологиче-
ское содержание которой говорит о принципиальности учёного. «Крайние типы
этой особой "породы" людей (великих исследователей) весьма резко различают-
ся между собой по складу ума и характеру поведения. Обе эти основные группы
можно характеризовать как "классиков" и "романтиков", главный пункт их раз-
личия заключается в скорости их умственных реакций. "Классики" отличаются
медлительностью умственных процессов, "романтики" – быстрой. У "роман-
тиков" – большая потребность в общении, у "классиков" – стремление к замкну-
тости. Для "романтиков" характерно революционизирующее творчество, "язы-
ток мысли, планов, возможностей", большое количество многообразной работы
за короткое время. И отсюда опасность, особенно в молодости. Первая забота
незрелость некоторых плодов творчества, особенно в молодости. Первая забота
"романтика" заключается в том, чтобы окантить занимающую его в данный мо-
мент задачу и освободить место для следующей. Поэтому "романтики" довольно
беззаботны по отношению к собственным произведениям. "Классики" же отпи-
чуются систематичностью, ежедневно выполняют заданные себе уроки, тща-
тельно "отшлифовывают" свои произведения, чтобы никто из современников "не был
в состоянии уличить результат"².

Э. А. Голубева разводит характеристики двух типов индивидуальности:
«художники» – «мыслители» по ряду критериев. «Художников» отличает преоб-
ладание возбудительных процессов, сила и активированность нервной системы,
чаще холерический темперамент, энергетическая активность, лучшая неосред-
ственная память, более высокий уровень невербального интеллекта, музыкаль-
ные, коммуникативно-речевые, педагогические, артистические способности,
экстравертированность, непроизвольная саморегуляция, склонность к деятель-
ности в сфере «человек» – «природа», для них характерно доминирование ин-

¹ См.: Абульханова-Славская К. А. Диалектика человеческой жизни. М., 1997.

² Голубева Э. А. Указ. соч. С. 66.

формационно-энергетических процессов. В свою очередь «мыслителям» прису-
щи преобладание торможения, у них чаще встречается меланхолический темпе-
рамент, слабость нервной системы и её инaktivированность, лучшая опосредо-
ванная память, более высокий уровень вербального интеллекта, преобладание
познавательных способностей: математических, когнитивно-лингвистических,
склонность к деятельности в сферах «техника» – «знаки», рационалистичность,
интровертированность, произвольная саморегуляция, доминирование инфор-
мационно-регуляторных процессов.

Анализ ряда типологий показал близость заложенных в них концепций.
Так, тип «художественный» («образник» по А. Галину) и «романтик» соответ-
ствуют друг другу по своим характеристикам, «мыслитель» – «полюсу» и «клас-
сику». В свою очередь наши исследования показывают, что большей процент
случаев типологии творческой личности соответствует типу «романтик» (по ти-
пологии Ф. Оствальда); художественному типу (по типологии Э. А. Голубевой)
и типу «образник» (по типологии А. Галина).

В свою очередь, О. А. Кривуну отмечает специфику художников-романти-
ков, придающих огромную роль деятельности субъекта: с одной стороны, субъ-
екту творчества, а с другой – субъекту восприятия. Романтики в культуре, по его
мнению, обозначили переходный период, когда искусство, с одной стороны,
набирало максимальную творческую высоту как самодостаточная творческая
сфера, а с другой – вновь пыталось выйти за пределы себя. «Художественное пе-
реживание, по мнению романтиков, свободно от заданных рамок, способно со-
общить свободу и самостоятельность импульсам человека»¹.

Вместе с тем, до настоящего времени не изученной остаётся проблема вза-
имовлияния, а точнее единства творческой и бытийной биографий художника,
позволяющая осмыслить его как особый культурный и психологический тип.
Возможные «странности» характера художника, его «аномалии» в обыденной
жизни оставались уделом либо устных форм (предания, анекдоты), либо мему-
арной литературы. Между тем феномен творческой личности как особого куль-
турного типа личности, предполагающий изучение скрытых, но прочных форм
сопряжённости творческого дара художника и его образа жизни, повсеместного
поведения, мотиваций действий – это большая философская проблема.²

Определённый интерес в свете изложенного выше представляет попытка
применения метода культурной типологизации к анализу представителей хоро-

¹ Кривуну О. А. Творческое сознание художника. М., 2008. С. 205.

² Там же. С. 183; Он же. Историческая психология и история искусств. М., 1997.

графического искусства. Как уже отмечалось, для исследования методом культурной типологии анализа необходим анализ социокультурной ситуации, которая составляла фундамент творчества творческой личности. Именно исторический контекст становления и в дальнейшем созидательной деятельности личности способен прояснить её направленность к той или иной типологии.

Выделенный для анализа период характерен тем, что социально-экономическое развитие России на рубеже XIX – XX веков отразилось в культурной жизни страны, определило многие достижения науки и техники. Промышленное производство нуждалось в новейших технологиях, технике, профессиональных кадрах. В то же время обновляющаяся жизнь вносила изменения в мировоззрение человека, стимулируя культурное своеобразие творческой личности.

Весь комплекс проблем, завязавшихся в «узлы» в духовной культуре рубежа XIX и XX веков, можно обозначить как кризис классических устоев рационализма. Лидирующее положение психологии, нерешенное переработание отдельных направлений психологов в этот период в развёрнутые философски-мировоззренческие концепции (З. Фрейд, К. Г. Юнг) объясняло характерным стремлением эпохи найти в иррациональном, инстинктивном, природном более тонкие возможности жизненной ориентации, чем те, которые представляли интеллект как «ограниченная сила», не способная обеспечить прогресс человечества.

Традиционная система мировосприятия, доставшаяся ещё от Ренессанса, в XX столетии стремительно разрушалась, вызывая к жизни больше оппонентов, нежели прямых продолжателей. Идея разумного поступательного развития человечества периодически развенчивалась, как и идея разумного общественного устройства. Приближение радикальных изменений в культуре ощущалось уже в том драматизме, который заложено до возникновения острого кризиса отразился в духовном самочувствии современников, в произведенных искусства. Как и в предыдущие переходные эпохи, драматизм как феномен духовной культуры выразился в предчувствии катастрофы, распространении мистических учений.

Между тем искусство выступило той сферой, где созрели и воплотились главные духовные принципы переходной эпохи XIX – XX веков: гуманизм, утверждение единства человека и природы, реабилитация чувственно воспринятого мира. Именно в искусстве, как своеобразной идеальной модели, смогли в тот период проиграться и утвердиться зачатки воззрений, взорвавших впоследствии ранее существовавшее мировосприятие.

Ситуация рубежа XIX – XX веков не просто пробудила к жизни искусство, принципиально отпинаясь от прешествующего художественного опыта че-

ловечества, – сама культура стала восприниматься совершенно по-новому. Возникли глобальные культур-философские построения, выходящие за рамки традиционно-теоретических форм. Эти концепции представляли собой нечто подобное мифу в своей непрровержимости, недоказуемости, и при этом в своей образно-стилистической яркости, нереложности и бытийственной глубине.

Каждый вид искусства, постигая, благодаря своей образной специфике, те или иные сферы объективной реальности, уже в силу этого обстоятельства обдает своими, только ему присущими закономерностями. Прежде всего, здесь надо отметить своё особое художественное переосоздание мира, свойственное только данному искусству, объективно заложенное в системе его образительно-выразительных средств. То, что характерно для музыки, отлично от того, что постигается поэзией, живописью, хореографией. Однако ограниченность в непосредственном отражении, свойственная каждому искусству, в действительности обобщивается его многозначностью, постижением сущности.

Мир хореографической образности диктует свои законы отображения действительности, основанные не на буквальном соответствии жизненного и художественного материала, а на степени верности метафорическому, поэтическому отражению жизни. Балет, в силу своих образительно-выразительных возможностей, более чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности, житейской повседневности, обидной достоверности. Вместе с тем, балетмейстер не может творить вне связи с действительностью. Связь носит не буквальный, а опосредованный характер, она необходимо осуществляется с учётом общих эстетических законов и образности хореографического искусства. Язык танца – это, прежде всего, язык человеческого чувства, и если слово что-то обозначает, то танцевальное движение выражает, и выражает только тогда, когда, находясь в сплаве с другими движениями, служит выразителем всей образной структуры произведения.

Обобщённость и многозначность хореографической пластики требуют применения особых законов отображения действительности, состоящих в поэтической условности хореографических образов. Секрет воздействия танца состоит в силе выражения человеческих дерзаний, в передаче чувств высокого накала, в отвлечении от всего мелкого и случайного.

К концу XIX столетия балет как самостоятельный и творчески развивающийся сценический жанр существовал только в России. Рубеж XIX – XX веков оказался для него временем итогов. Всё возможное в пределах эстетики балетного спектакля минувшего века было уже совершено. Русский балет занимал ве-

лучшее место в мире, его школа надёжно хранила накопленные традиции, его перуар включал в себя лучшие хореографические достижения XIX века. Обе его группы — петербургская и московская — располагали выдающимися мастерами классического и характерного танца, пантомимной игрой.

Вместе с тем, балет подошёл к поворотному пункту своей истории¹. Завершалась славная эпоха русского балетного академизма. Время требовало новых открытий в области метода и стиля. Эпоха трёх революций свершила глубокие сдвиги в общественной жизни России. Ломались вековые устои, а с ними менялись смысл и назначение искусства вообще. В ходе обострённой социальной борьбы искусство всё более сложно и опосредованно отражало жизнь.

Неудовлетворённость существующим порядком вещей и жажда перемен возродили, в частности, интерес к романтизму. Романтики нового времени в образах искусства «пересоздавали» действительность, изменяли её. Романтические мотивы развивались двумя самостоятельными путями. Один путь обращал к мажорному прошлому: воскрешались образы и образные средства минувших эпох, с той, однако, разницей, что не только мечта, как прежде, но и сама действительность теперь представляли иллюзорными и зыбкими. Другой путь устремлялся к «действительности будущего», к героям характеров и поступков¹. В хореографическом искусстве появились хореографы и исполнители, которые сознавали необходимость реформ и объявляли «войну» академизму.

Сторонников реформ привлекала стилистическая цельность балетного действия, историческая достоверность образов, естественность пластики. К этому они стремились, но этого не всегда достигали. Они оправданно отрицали эклектический стиль и изжившие себя формы спектакля XIX века. Но в пылу спора они утрачивали и формы классического танца — высокое завоевание минувшей эпохи. Отверглась симфонизм как система обобщённого музыкально-постановочного мышления. Взамен давался полифоническая разработка танцевального действия, то есть от музыки брались лишь композиционно-структурные приёмы проведения и сочетания танцевальных тем. Балету-симфонии противопоставлялась хореодрама. Главным союзником хореографа стал не композитор, а живописец. В плодотворной борьбе нового и старого понятию, наряду с отжившим, отороча отвергались и вечные ценности.

Балетное искусство того времени и все процессы, бурлившие внутри него, были связаны с творчеством четвёртых, ставших впоследствии известными, балет-

¹ Дьян Н. Образцы танца. М., 1970. С. 126.

² Краювская В. История русского балета. Л., 1978. С. 161 — 162.

ных артистов: Анной Павловой, Матильдой Кшесинской, Михаилом Фокиным, Валентином Нижинским.

Анализ их детства показал, что для общего развития у всех была вполне благоприятная обстановка. При различии в экономическом положении, психологическая атмосфера вполне соответствовала их комфортному существованию. Не было препятствий при выборе хореографического искусства, как основного вида будущей деятельности. Кроме того, оно не было им навязано, это был их собственный выбор.

Все они поступили в хореографическое училище, успешно учились, сразу выделились своим упорством, трудолюбием и необыкновенным талантом. После окончания сразу стали ведущими исполнителями. С этого момента и начинают проявляться те характеристики их личности, которые связаны с психологическими особенностями каждого из них, с их индивидуальным мироощущением.

Отношение человека с окружением ведёт к накопленному кодированной и структурированной информации. Её качество зависит от состояния социальной среды. Здесь имеют значение содержательные характеристики, активность воздействия, которые рассматривают как детерминанты познавательных процессов. Однако они не определяют результирующие формы активности человека. Индивидуальность является определяющим фактором, влияющим на способность внутреннего преобразовывать внешнее¹.

Важно определить те социально-психологические тенденции, с которыми связаны те или иные комплексы личностных черт и качества. Прежде всего, привлекает внимание гениальная Анна Павлова (1881 — 1931) и её творчество.

По различным литературным материалам, воспоминаниям современников, статьям критиков и другим источникам можно составить характеристику индивидуальности А. Павловой. Её отличало осознание необходимости постоянного труда и самосовершенствования.

Вся жизнь А. Павловой до самой смерти проходила под знаком непрерывной учёбы. Она «поглощала» бесконечное количество книг, занималась рисованием и лепкой, совершенствовалась в технике танца, самым серьёзным образом изучала народные танцы повсюду, куда бы ни «заносила» её судьба. Редкий талант А. Павловой помогал ей разобираться во всех полуучаемых знаниях и впечатлениях, отбирать из них самое главное и нужное и, органически перерабатывая, применять в своём творчестве. Очевидно, доминирование информационно-энер-

¹ Рубинштейн С. А. Принципы и пути развития психологии. М., 1959. С. 250.

египетских процессов в её искусстве позволило ей ощутить внутренние ритмы эпохи перемен.

Она отпричала танец ради танца, уделяя особое внимание выразительности исполнения. Балерина часто пренебрегала точностью передачи движений классического танца, но это не только не портит впечатление, а, наоборот, усиливало его. А. Павлова была не только замечательной танцовщицей, но и исключительно одарённой актрисой. Дар перевоплощения и из ряда вон выходящий талант позволяли ей создавать как характерные, так и лирические образы, тем самым, делая диапазон её творчества необъятным.

А. Павлова как высокоодарённая личность с тонкой нервной организацией, рано почувствовала наступление перемен, приняла их, приветствовала их и отдала все свои силы на их приближение. Это выразилось в её активном участии в новаторских постановках Михаила Фокина и в попытках создания новых балетов.

Имя А. Павловой связано с эпохой реформ в балете. Несмотря на хрупкость и внешнюю слабость, А. Павлова была упорной и настойчивой. Она имела крупный для балерины недостаток — обе ступни её прекрасных «говорящих» ног были невыворотными, писала Л. Д. Блок. И А. Павлова со свойственной гению смелостью перестала стремиться поддерживать ногу в выворотном положении и повернула в арабеске ногу подъяемом вниз. Так она нашла линию поразительной красоты.¹

Она была горда, чувствительна, непредрасказуема. Говорила, что она «монахиня искусства» и её личная жизнь — это театр. Она стремилась расширить границы изобразительных элементов, создавая хореографические образы. Её духовной миссией было приобщение к довольно закрытому аристократическому искусству балета самых широких слоёв населения. Значение её гастролей было велико: благодаря её творческой активности с балетом России познакомились страны, не знавшие этого искусства, возникли новые группы значительных танцовщиц и балетмейстеров. Однако за рубежом она не смогла создать ничего нового. Творчество великой балерины было рождено русской действительностью начала века и поэтому закономерно выразило и исчерпало себя в эту эпоху.

Завершая анализ творчества А. Павловой, можно сделать следующие выводы. По типологии, представленной в данной работе, её можно отнести к «романтикам». Как было показано, для неё характерно революционизирующее творчество, избыток планов, стремление к переустройству существующей системы,

¹ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 332 — 333.

большое количество многообразной работы за короткое время. При том, что её личное творчество всегда было успешным, другие проекты: организация группы, подбор репертуара, собственные постановки — не всегда были удачными, что тоже характерно для «романтиков». Как выдвигалась личность, она имеет ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою основную «папирту» чувств. В высших своих проявлениях это предполагает известную самостоятельность мысли, яркость чувств, силу воли, какуо-то собранность и внутреннюю страстность.

Сонершено иной комплексе личностных черт и качеств демонстрирует Матильда Кшесинская (1872 — 1971). Исполнение уже первых партий показало, что она обладала не только равной с итальянками техникой, «стальным носком», темпераментом, отчётливостью танца, чистотой исполнения, увёртливостью и красотой движений, но и была первоклассной актрисой. Она с равным успехом исполняла и лирические, и характерные и полухарактерные роли. Образы, созданные ею, свидетельствовали не только о высоком актёрском мастерстве, но и показывали широту диапазона балерины. Достигнутые успехи не успокаивали, а, наоборот, вдохновляли на дальнейшее совершенствование её таланта. Она регулярно занималась в классе и собою дала строжайший рабочий режим.

М. Кшесинская «растворяется» в танце. Очевидцы отмечали, что она исполняет роль в обобщённой классической манере, в технических подробностях танцевального блеска, как бы внешнего, но «как глубоко тревожит нас этот блеск. Пантомима её вдохновлена. Её исполнение надолго вдохновляет воображение и волнует мысль. Виртуозный блеск танца тревожит. Сила и глубина чувства возникают не помимо технических трудностей, а в неуловимой зависимости от них».¹

Современники отмечали, что жест и мимика М. Кшесинской непосредственно и полномерно обнаруживают лишь общечеловеческие переживания, элементарные и цельные чувства в патетически и психологически совершенных нормативных формах.

Творчество балерины отличается систематичностью, она каждодневно упорно работает над собой, тщательно отлаживает свои танцевальные партии, чтобы никто из современников не смог улучшить её результат. Такие характеристики творчества позволяют по нашей классификации отнести её к «классикам».

Облик М. Кшесинской всегда неизменен, какова бы ни была исполняемая ею роль. Голова наклонена вбок, волосы, будь то хоть египетская царина, хоть бродячая цыганка, аккуратно завиты, уложены по моде, шея часто выдрямлена

¹ Львова Ю. Ю. Марининский театр. Балет XX век. М., 2005. С. 60 — 61.

бриллиантовым ожерельем. Торс охвачен тугим корсетом. Руки фиксируют заданную позу. Ноги выворотнио закрепляют четвертую или пятую позицию экзерсиса. Идеал неподвижно застывшего времени перелан в устойчивой, законченной форме. В её поведении прослеживаются ритмичные поведенческие стратегии.

Всё, отмеченное выше, подчёркивает ещё один аспект, характерный для «классиков», – творчество М. Кшесинской направлено на саму себя, на совершенствование своих данных, на достижение личного успеха, на самореализацию. Устоявшиеся каноны классического балета давали такую возможность, тогда как новое талио в себе неустойчивость, не проверенную временем и зрителем.

М. Кшесинская и А. Павлова – воспитанницы одной школы, одних и тех же учителей, а творчество их принципиально как бы разным эпохам. Испонняя даже концертный номер, А. Павлова расточала душевные силы, прервала его каждый раз в новый спектакль. У М. Кшесинской исполняемые роли могли быть сыграны сегодня хуже, завтра лучше, но во всех столь разных ролях она оставалась сама собою – прима-балериной императорской сцены. Смысленному поиску противостояла невыблемость старых норм. Великая танцовщица-актриса и балетная «премьерша-виртуозка» в одной и той же роли демонстрировали не просто стыл индивидуальностей и личных вкусов. Век нынешний и век минувший сталкивались в их искусстве, обнажая антагонизм творческих идей, непримиримость эстетических позиций¹.

Выдающимися представителями той же хореографической школы и того же времени были Валдис Нижинский и Михаил Фокин. Расомогрим типологию этих личностей также на основе биографического метода.

Валдис Нижинский (1890 – 1950), происходил из потомственной балетной семьи. Он обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения: «Его лицо, кожа, даже рост в каждом балете казались иными»². Знаменитый французский скульптор О. Роден утверждал, что В. Нижинский был одним из немногих, кто мог выразить в танце всё волнение человеческой души. Через год после выпуска В. Нижинский уже пользовался широкой известностью, что, между прочим, никак не отражалось на его поведении – он оставался таким же скромным и простым в обращении, закрытым для общения, как и прежде.

У В. Нижинского была феноменальная для своего времени техника. Особенно впечатляли его «прыжки-полеты», словно птицы. Он был художником большой творческой интуиции. Небольшого роста, скульпастый, с чуть раскосыми

глазами, рельефной, почти лепной мускулатурой ног, с женственными, чуть выдвинутыми кистями рук, словно пораженными «болезнью воли». Он был неприметен в жизни, но преобразовался на сцене. Точнее, полностью преобразовался в создаваемый им персонаж.

Уже в самом начале творческого пути В. Нижинского М. Фокин специально для него создавал в балетах партии, которые выходили за рамки традиционного классического репертуара. В. Нижинский, в целом, был как бы отстранён от общества и полностью погружен в своё творчество. Широка и глубина его признаний не могли исчерпываться только исполнителем, хотя, за исполнение роли «Петрушки» величайшая французская актриса назвала его величайшим актёром в мире. Он стремился попробовать свои силы и как постановщик. Однако его постановки получили отрицательную оценку у критиков. Его принимали как танцовщика, но отвергали как балетмейстера.

Будучи воспитан в традиционных рамках, он всё-таки чувствовал веяния времени и страстно желал воплотить их в танце. Такое высокое исполнительское мастерство, несомненно, было связано с большим нервным напряжением, что вышло за собой психологическую нестабильность. Она усилилась вследствие обстоятельств, которые вынудили артиста покинуть Россию и, независимо от него, привели к трагической невозможности вернуться обратно.

Таким образом, по типологии, складу ума и характеру поведения В. Нижинского можно отнести к «романтикам». Он пытался выполнить большое количество многообразной работы, имен избыток мыслей, планов и возможностей, что характерно для «романтиков». Однако во всех своих начинаниях он всё-таки оставался исполнителем. Играл роль, он перевоплощался, буквально входил в новое существование, действовал на подсознательном уровне. Как писал художник А. Бенуа о роли В. Нижинского в одном из спектаклей, «я усматриваю в этом наличие гениальности. Только гений, то есть нечто никак не поддающееся “естественным” объяснениям, не мог не стать таким воплощением лириала рококо»¹.

Творчество В. Нижинского – это крайняя степень пограничности между новыми веяниями и традиционными балетными канонами. Он интуитивно, благодаря психофизиологической конструкции личности, находил новые пластические характеристики персонажей, изобразительные элементы которых выходили за рамки традиционных канонов. Однако в целом В. Нижинский не смог адапти-

¹ Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. СПб, 2009. С. 279.

² Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Л., 1939. Т. II. С. 177.

¹ Цит. по: Слонимский Ю. Фокин и его время. Л.: М., 1960. С. 63.

рваться к радикальным изменениям, происходившим во всех сферах жизнедеятельности того времени. Понимая их, он вместе с тем не сумел реализовать в новых условиях, и в результате его судьба была трагичной.

Наиболее успешно адаптировался к новым тенденциям балетмейстер Михаил Фокин (1880 – 1942). Уже во время учёбы молодой танцовщик стал вполне сформировавшимся артистом. Безусловно и свободно владея классическим танцем, он одновременно был и одним из лучших исполнителей народно-характерных пьесок, справедливо считался прекрасным пантомимным актёром. Кроме того, М. Фокин прекрасно владел кистью, карандашом и глинично-пигмент на роле. Воспитанный в прогрессивных традициях русского реалистического балета, он неудержимо стремился вперёд и нетерпеливо искал случая применить на деле кипешную в нём энергию. М. Фокин отличался критическим отношением к окружающему, независимостью суждений и не желал мириться с «рутиной и затхлостью», которая царила в петербургской балетной труппе. Начав свою педагогическую работу, он сразу стал на новый путь, стремясь в первую очередь внести смысл в каждое движение классического танца. Он, например, всегда спрашивал своих учениц, зачем они становятся на пальцы или делают арабеск, и указывал на эмоциональные возможности различных танцевальных движений.

Творческое начало М. Фокина не позволяло ему останавливаться: он хотел стать художником и копировал картины старых мастеров, поступил в художественное училище, подумывал даже о поступлении в Академию художеств. Когда его увлекли народные инструменты, он так освоил мандолину, балалайку и домру, что был принят в прославленный оркестр русских народных инструментов В. Андреева.

М. Фокин ввёл балет в круг образов и идей, характерных для современных ему искусства и литературы. Его постановки развивали темы быстротечности счастья, хрупкости и мечтаний, поиск ускользающих образов. Он «думал» спешеческой пластикой, танцами. Танец для него – средство обобщения жизненных явлений. Поэза, движения должны были, по его мнению, отображать душевное состояние героя, быть осмысленными. «Ничто не выражающее тело – это... труп или кукла»¹.

С первых лет своей профессиональной деятельности М. Фокин стремился к самостоятельным постановкам, которые сразу привлекали внимание и сделали его известным. Он стремился к новому, делал всё, чтобы изменить «закостенев-

¹ Там же.

шее искусство», приблизить его к новым веяниям, внедрить их в балет. Он вошёл в то поколение, которое балетмейстер А. Горский называл поколением, родившимся в жалде нового.

Психологически М. Фокин был более стабилен, чем многие артисты того времени: одни, когда у них возникали психозы, как у В. Нижинского, кончали жизнь самоубийством, другие, не справившись с надвигавшимися новыми тенденциями, протались в педагогик. Деятельность М. Фокина была стабильна, и происходившие бурные события лишь служили источником его вдохновения. По выбранной типологии он явно относится к «романтикам». Он быстро творчески созрел и ещё в молодом возрасте разрабатывал новые танцевальные формы, быстро вытеснял все новые тенденции. Современники воспринимали его как новатора, лидера, его постановки встречали с восторгом.

Завершая исследование, можно отметить следующее. Метод типологизации вполне продуктивен для анализа деятельности представителей творческих профессий. Он позволяет выявить движущие силы творческой деятельности художника, соотносить их с социокультурными аспектами окружающей художника действительности и современными ему общественными тенденциями.

Н. Ю. Костюрина

МОЛОДЁЖНОЙ СУБКУЛЬТУРЫ ВОЛЬШЕ НЕТ, или ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРО- СТРАНСТВА г. КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ¹

Недавнее скандально известное исполнение группой «Pussy Riot» панк-молитвы «Богородица, Путина прогони» перед алтарём в Храме Христа Спасителя и реакция на это событие РПЦ, государства и представителей разных социальных слоёв не только ещё раз обнажили проблемы современной России – политические, социальные, религиозные, нравственные, но и оказалось чудесной иллюстрацией для исследования молодёжной субкультуры, позволив сфокусировать наше внимание на пафосе протеста – свойстве, традиционно выделяемом

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Аксиология современной культуры. Россия: Ценностные ориентации молодёжи Дальневосточных городов», проект № 11-13-27002а.Л.