

УДК 008

*Н. В. Суленёва*

## **ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ФОРМЫ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ**

В статье автор исследует специфику перенесения художественного текста на телевизионный экран. В глобальной системе замысла всей литературно-художественной программы презентация текста писателя становится важнейшей составляющей всей концепции замысла режиссера. Мелодика стихотворения, ритмообразующие факторы рождают новые смыслы и идеи при перекодировке письменного слова в видеослово.

**Ключевые слова:** поэтический текст, видеослово, кодификация, режиссерский постановочный дискурс, телевизионная версия, художественное вещание.

*N. V. Sulenyova*

## **VISUALIZATION OF MELODIC FORM OF POETIC WORKS ON TV SCREEN**

In the article the author examines the specifics of transferring literary text to TV screen. In the global system of all the literary-artistic program presentation of the writer's text presentation becomes the most important component of all the conception of stage director's intention. Melodics of a poem, rhythm-forming factors give birth to new senses and ideas at recoding written message into video-message.

**Keywords:** poetic text, video-message, codification, director staging discourse, TV version, broadcast arts.

В мировую культуру, как и в культуру России, телевидение включено как сложный эстетический феномен, как продукт технического прогресса и интеллектуальный носитель времени. Телевидение осуществляет множество ролей и функций по вовлечению гражданина в процесс наблюдения, сопереживания, анализа действительности. В телевизионных художественных программах воздействие на аудиторию осуществляется, помимо всего разнообразия технологических процессов, посредством художественного слова, представляющего собой аудиовизуальный образ литературного произведения. Поэтическое слово, его звукопись, становятся приоритетными в программах художественного вещания, так как занимают в них значительное по объему место и соответствуют аудиовизуальным образным представлениям режиссера.

На сегодняшний день существует заметное противоречие между важным духовно-эстетическим влиянием на современное общество художественного телевидения, в частности звучащего литературного слова, и недостаточным научным интересом к такому феномену режиссерской деятельности, как интерпретация литературных произведений, их звуковая организация для создания телевизионной версии. Как показало исследование, интерпретация поэтических текстов на телеэкране не включена в сферу интересов ни практиков телевидения, ни журналистики, ни искусствоведов, ни культурологов. А ведь звучащее с экрана телевизоров художественное слово является одной из эстетических ценностей и имеет серьезное влияние на аудиторию телезрителей.

#### **Специфика интерпретации художественного текста на телеэкране**

Изучение природы постановочного дискурса в телевизионных программах художе-

ственного вещания, безусловно, связано со спецификой перенесения художественного текста на литературный экран. Постановочный дискурс на телевидении отличается от театрального и кинематографического по своей структуре, характеру и приемам. Он является важной составляющей, но все же одной из подсистем, в глобальной системе режиссерского замысла всей передачи. Он зависит от концепции всей передачи, он должен сочетаться с ее композицией, в которую входят: и монолог ведущего, и рассказ реальных участников жизни автора, и кадры из домашнего видеоархива, и постановочные блоки с участием актеров, и документальные кадры, отражающие эпоху и т. п.

Успехи современной техники глубоко затронули и сферу театра, кино, телевидения, породили новые формы удовлетворения прирожденных потребностей человека в зрелищах, тем самым текстовое пространство расширилось, для режиссера возникло новое пробуждение смыслов, слов-идей, являющихся проводниками между полюсами текст – зритель. Во всем – и особенно в поэзии – прослеживается новый, характерный для нашей эпохи принцип художественного построения, который можно обозначить как монтаж, соединение готовых элементов в некое целое. Это не механический, а творческий процесс, когда необходимо предвидеть, как будет функционировать целое.

Известно, что взаимодействие телевидения со знаковым фоном режиссуры театра и кинематографа выступает в качестве фундаментального условия смыслообразования телевизионной версии художественного произведения. Основу создания телевизионного постановочного дискурса составляет репродуцирование в нем других кодов, знаков, присутствующих в кинематографе и театре. Телевизионное произведение связывает между собой эти семантические векторы, и художественный

текст начинает выстраиваться как «мозаика из рядоположенных цитат, каждая из которых обладает своей непосредственной денотативной семантикой» [6, с. 423].

В процессе осмысления перекодировки текста автора в видеOVERSIYONNУЮ телережиссер словно движется в некоем «круге» выразительных формообразующих средств поэтического произведения, в котором мелодика стиха понимается и как то основное, из чего состоит целое, и как его часть, но наиболее сложная для интерпретации.

### Музыкальность поэтической формы

Анализируя интерпретацию поэтических текстов, экранизированных в проекте канала ГТРК «Культура» «Мелодия стиха» (2008–2009 годов), с точки зрения мелодической формы, обнаруживаешь, что наиболее ярким примером может послужить поэзия С. Есенина. К сожалению, в проекте не названы имена авторов программ, но их альянс с поэтом и чтецом-исполнителем явно дает о себе знать.

Музыка в стихах С. Есенина звучит так же мощно, как само содержание и является частью стилистики поэтических произведений. Поэтому неудивительно, что творчество С. Есенина песенно. Вопрос в том, может ли такой рациональный эстетический феномен, как телевидение сохранить и перевести в иное выразительное средство мелодику стиха великого поэта.

Как известно, в основе поэтического текста лежит парадигматический принцип. Слова соотносятся с некими внетекстовыми означаемыми (своего рода словарь). Поэтический текст творит мир заново, с нуля, с фундамента, по кирпичику. «Поэты – это люди, которые отрицают использование языка, – настаивал Ж.-П. Сартр. – Для поэтов слова – это естественные вещи, которые растут как трава и деревья». Ссылаясь на Сартра, мы стремимся подчеркнуть важность денотативного

значения поэтических звуков, поэтической мелодии, поэтического ритма.

Говоря о создании телевизионного постановочного дискурса, побуждающего режиссера телевидения размышлять над читаемым или уже прочитанным текстом, мы хотели бы сослаться на модель диалогов Сократа. Классический сократический диалог, как известно, состоял из нескольких этапов. Он начинался с постановки проблемы, выраженной в виде вопроса, направляющего участников диалога на поиски ответа. Второй этап заключался в разрешении, снятии проблемы на уровне умственного развития участников беседы, которые предлагали варианты аргументированных ответов. Создавалась иллюзия решения проблемы. На третьем этапе сократического диалога проблемная ситуация воссоздавалась на новом, более сложном диалектическом витке.

Музыкальный звук, фраза, мелодия стихотворного произведения творит диалог со слушателем. Так и поэтическая мелодия в данной телеверсии выстраивает общение со слушателем на чувственном уровне, на уровне интуиции, «перебрасывая зрителя во Вселенский словарь» [2, с. 86].

Стихотворение С. Есенина «Хулиган» в цикле передач «Мелодия стиха» предложено телезрителю в исполнении известного артиста С. Безрукова. Яркость есенинского ритма в выбранном режиссером для телепроекта произведении выражается в перекрестной рифме с чередующимися мужской и женской клаузулами, в утяжеленной стопе – спондеем. Поэтический ритм задается исполнителем С. Безруковым как ритм барабанов вперемежку с ритмизированными выстрелами. Свообразно то, что привычный для зрителей образ барабанов, обычно иллюстрируемый с помощью согласных звуков, в данной интерпретации преподносится за счет гласных, словно это звучащая дробь бунтующей души:

Дождик мокрыми метлами чистит  
Ивняковый помет по лугам.  
Плюйся, ветер, охапками листьев, –  
Я такой же, как ты хулиган.

Диалектика поэтического текста, думается, проявляется в его статике, как молчаливом продукте речевой деятельности, и в его динамике, как в процессе его создания и воспроизведения. Телевизионный постановочный дискурс как объект обладает сложной внутренней структурой и внешними связями, реализующимися через ее планы и категории. Диалектика телевизионного постановочного дискурса – это интермедийное пространство, организуемое по ряду координат: автор – текст, читатель – текст, автор – читатель, текст – контекст. Этот факт позволяет безошибочно дифференцировать специфические достояния телережиссуры, не нарушая глубины, метафизической неоднозначности поэтичности авторского текста.

Отметим: чем крупнее план, тем очевиднее его абстрагирующая, вневременная и внепространственная функция. Крупный план выступает в роли своего рода «переключателя», сигнализатора «изменения модальности повествования». «Крупным планом» С. Есенин подает мелодическую форму гласных. Режиссеру и исполнителю удалось услышать эту реверберацию в тексте С. Есенина, звуковой отголосок мысли поэта, распространяющей звук на окружающее пространство.

Объемные гласные [Я, А, Е, О, Ю, Ы] подаются С. Безруковым как звон колокола победителя и подкрепляются яркой работой камеры: от крупного кадра первых двух строк

Я люблю, когда синие ащии,  
Как с тяжелой походкой волы

камера медленно уводит наше внимание на общий план. Увеличивая силу звука, посте-

пенно повышая голос, актер создает иллюзию целого ансамбля колоколов:

Животами, листвою хрипящими,  
По коленам марают стволы.

Камера внимательно следит за изменением мелодики стиха, она то приближает исполнителя на средний план, то вновь отъезжает на крупный. В это время текст звучит уже как колокольный перезвон, в него добавляются раскаты согласного [Р] и легкие удары уверенного [Т]. Речевая партитура совпадает с партитурой колокольного перезвона, и эти знаки иллюстрируются телезрителю работой камеры.

Русь моя, деревянная Русь!  
Я один твой певец и глашатый.  
Звериных стихов моих грусть  
Я кормил резедой и мятой.

Хотелось бы отметить, что мелодия колокольного перезвона в звукописи «Хулигана» задается и плавным, раскачивающимся движением камеры вправо и влево, подхватывая интонационный рисунок исполнителя. Повышается голос на тексте «Русь моя» – камера снимает исполнителя, словно взмах руки дирижера, снизу вверх; «деревянная Русь», – понижает интонацию исполнитель – камера «уплывает вниз». На протяжении всего поэтического телепроизведения складывается замечательное трио поэта, телережиссера и исполнителя. Внешние выразительные средства в проекте «Мелодия стиха» на первый взгляд скупы: на молочном фоне на заднем плане, за исполнителем периодически, ненавязчиво возникает текст воплощаемого произведения. Актер словно парит в облачном пространстве, «соприкасаясь» с поэтической формой. Однако именно эта заданная форма позволяет С. Безрукову и оператору (исполь-

зуется только эффект изменения крупности плана в кадре) создать иллюзию колокольного звона, а зрительское воображение уже дорисовывает картины Руси с колокольнями, церквами, деревенскими дорогами и т. д.

### Заключение

Монологический язык режиссера телевизионных художественных программ обретает реальность через герменевтический опыт осмысления текста и социального контекста, непрестанно продолжает интермедийно выражать себя средствами языка других видов и жанров искусства (музыка, театр, живопись, кино и т. п.), никогда «не начинающихся с нуля и никогда не замыкающихся на бесконечности», говоря словами Аристотеля из его «Практической философии». Выразительное средство поэтического произведения

«мелодика» актуализирует интроспективное, внутреннее пространство поэтического произведения, связывает его с субъектом – исполнителем и создает новый мир – телеэкранное произведение.

Анализ и систематизация уже созданных на телевидении художественных программ выявили проблему по формированию условий для создания более качественных художественных программ, которые могли бы служить базой для обучения студентов профессии телевизионного режиссера. В связи с этим актуализируется проблема повышения профессионального мастерства телережиссера, основывающегося на совершенствовании системы подготовки режиссерских кадров для художественного телевидения, в частности в актуализации методов работы с литературным текстом.

### Литература

1. Егоров В. В. На пути к информационному обществу. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2006. – 192 с.
2. Зеркала и лабиринты. Опыт текстового анализа: сб. ст. / сост.: Л. Б. Клюева, О. В. Чефанова. – М.: ВГИК, 2001. – 223 с.
3. Зись А. Я. Виды искусства. – М.: Знание, 1979. – 128 с.
4. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мира. – М.: Интрада, 1998. – 227 с.
5. Козинцев Г. М. Собр. соч.: в 5 т. / сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовских. – Л.: Искусство, 1983. – Т. 3. – 502 с., портр.
6. Лукин В. А. Художественный текст. – М.: Ось – 89, 2005. – 560 с.
7. Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. – М.: Харвест, 2002. – 784 с.



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ART STUDIES

УДК 73

*T. Bayona*

### CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN MALTA: A PERSONAL EXPERIENCE

This paper traces the introduction of ballet performances and education in Malta in the early of 20th century by Princess Nathalie Poutiatine, a Russian ballerina who settled in Malta and became my teacher and mentor. The author outlines the development of dance and dance education in Malta, starting from her own experience as a student, dancer, teacher and choreographer, with a focus on the evolution of dance pedagogy culminating in the introduction of Dance Studies leading to a Master's degree at the University of Malta two years ago.

**Keywords:** art, ballet, dance, choreography, choreographic education.

#### **The Introduction of Ballet and Ballet Teaching in Malta**

Classical ballet was introduced in Malta in the early 20<sup>th</sup> century by a Russian émigré, Princess Nathalie Poutiatine.

Princess Nathalie was born in St. Petersburg in 1904, the only daughter of the Noble Olga Zelenoy and Prince Paul Poutiatine, the last in line of the aristocratic Poutiatine family. The homes of the Poutiatines and the Zelenoys had, for many generations, been visited regularly by artists, writers, composers, poets, scientists as well as military and diplomatic personalities. Tchaikovsky frequently visited Nathalie's maternal grandmother's home. This environment in the homes of both parents, and later in their matrimonial home, instilled in the young Nathalie a great love and appreciation for every expression of beauty and the arts.

At the age of seven she started piano lessons under the guidance of Monsieur Richter, himself a pupil of Alexander Konstantinovich Glazounov. She also took up art lessons. Natalie

received her first ballet lessons privately at her home by Madame Tamara Krasavina, a leading ballerina of the Maryinski Theatre in St Petersburg. She was later placed under the tuition of Felia Dubrovskaya who later became a famous ballerina working with Serge Diaghlev.

The events of 1917 forced the Poutiatine family to leave Russia for Costanza in Roumania, then to Constantinople and finally to Malta where they stayed for two years. It was during this short stay that Nathalie met her future husband, Edgar Tabone, the son of a distinguished Maltese family. After this short Maltese sojourn, Nathalie, now aged 17, settled with her parents in Paris, where she resumed her pianistic studies at the Conservatoire de Paris under Santiago Riéra who was himself a disciple of Chopin. Although she loved music, her greatest ambition was to express herself artistically through dance and joined dance classes given by Anna Pavlova's partner, Laurent Novikov. Later she studied for seven years under the guidance of Liubov Egorova, one of the most renowned

teachers at the time in Paris. Nathalie Poutiatine also studied with Serge Lifar, Solange Schwarz and Lucienne Lambale of the Grand Opera and auditioned successfully for Anna Pavlova's company which was about to tour America. She also attended classes by Olga Preobrajenska, one of St Petersburg's best loved ballerinas who was also living in Paris at the time [1].

While in Paris she stayed in contact with Edgar Tabone, married him in 1927 and settled with him in Malta. At that time the Island was essentially the home base of the Mediterranean Fleet of the British Navy. This fact determined the daily life of most of its inhabitants, not only economically and socially – because directly or indirectly the livelihood of most of Malta's inhabitants depended on it – and politically – because their national interests were considered subordinate to the strategic interests of the British Empire in Southern Europe and the Mediterranean – but also culturally. Such a context cannot be expected to stimulate much cultural ferment, innovation and creativity and yet Natalie Poutiatine found that the Maltese were great music lovers. The Royal Opera House in the capital city, Valletta, was built in 1866 by the English architect Edward Middleton Barry who had also designed the Royal Opera House in London's Covent Garden. Unfortunately this opera house was destroyed by Nazi and Fascist bombs in World War II and was never rebuilt. Malta's Royal Opera House hosted mainly operas imported from nearby Italy but classical ballet performances and ballet education were still unknown. A great deal of encouragement from family and friends persuaded Princess Nathalie to start teaching ballet. Her classes became very popular and by 1939 she had her own ballet school built to her specifications. Never forgetting her beloved homeland, she named the building *Otrada*. Its main studio had the same dimensions as those of the stage of the Royal Opera House where Princess Poutiatine began giving the first full ballet performances in Malta [2].

This was the beginning of ballet and ballet education in Malta. Princess Poutiatine carried on the teaching of ballet with great dedication for many years and under her rigorous guidance the art continued to flourish in Malta. Her influence is still felt today because of the powerful aesthetic heritage she left us.

During the last century the development of dance was vibrant and rapid; moving from an educational hobby to a more vocational training and professional art form.

Princess Poutiatine gave numerous performances, lectures and demonstrations. Her role was decisive to the establishment of the dance as an art form in Malta and, as importantly, to the cultivation of a dedicated and increasingly discerning audience. In her last years she continued to teach and direct classes in close collaboration with me.

#### **My Personal Experience as a Student, Dancer, Teacher and Choreographer**

At this point you will pardon me for adopting an autobiographical narrative mode. I am very proud and grateful for having had the good fortune to start learning ballet under the dedicated and rigorous guidance of Princess Nathalie. My recollections of the Princess go back to when I was five years old and commenced my ballet training at her Academy of Ballet. Her classes were always full of imagery. She would impart not just the brilliance of technique, but would stress upon the quality of movement and its musicality. Temperament was essential. Linear beauty and – as a reflection of her own cultural background – the ethereal quality of the romantic period, were perhaps the two things she imparted to us most of all. She would often refer to the stern discipline of her own teachers and slow progress was not tolerated. *Manage and* virtuoso pirouettes were among her favourites to finish a class. She had extraordinary knowledge of Grecian art and oriental movement. Her great spirituality was continuously infused in her work. We were taught how to appreciate the spiritual and intellectual values in life, these same

principles we encouraged within the Academy – good character formation with a sound artistic and intellectual development.

After spending 12 years training in classical ballet with Princess Poutiatine, I continued my studies in London and followed a 4 year full time vocational course in choreography and teaching. In 1965 I returned to Malta to open the first ballet school teaching the Enrico Cecchetti method with a graded system of examinations leading to a fellowship with the Imperial Society of Teachers of Dancing, London. In her later years she asked me to take over her Academy. The time was an opportune moment for me to expand as my school was becoming bigger. It was also an honour to take over the direction of this prestigious Academy. The amalgamation of our two Academies took place in 1981 and the studio became known as Tanya Bayona – Princess Poutiatine Academy of Ballet. My four years at Nesta Brooking Choreographic School in London, a pioneer institution of choreography education during the 60s and the 70s, were decisive in my formation as a choreographer and teacher. We were taught the importance of concept, development, spatial design, and contrast of movement, dynamics and music appreciation. We were encouraged to read poetry and mythology but above all to be inspired by the reality of everyday life. These principles remained central in my development as a choreographer and I have attempted to impart the same principles to my students over the years.

### **Dance and Dance Education in Malta Today**

To understand better the evolution of dance and dance education in Malta one must take into consideration its historic, demographic and social development. Malta is the largest of three islands forming a small archipelago in the centre of the Mediterranean. Malta's land territory covers just 316 square kilometers and, with a population of 420, 000 inhabitants, is one of the smallest

states and one of the most densely populated countries in the world. Malta's strategic geographical position at the crossroads of the Mediterranean was exploited, amongst others, by the Phoenicians, Romans, Byzantines, Arabs, Normans, Angevins, Aragonese, the Knights of St John, the French and finally the British between 1800 and 1964. It became a Republic in 1974. Malta's economic dependence on foreign military bases continued until 1979 when the last British forces left the Island. Meanwhile Malta had started to diversify its economy by developing its tourist and industrial potential and, later, by becoming an important financial services centre. Decades of sustained export-led economic growth made possible higher standards of living, a generous welfare state, relatively high levels of employment and the further development of education. In these conditions we could not but witness a gradual, though not always constant, development of culture and the arts. It must be said that Malta's education system is essentially built around British models with the English language as a language of instruction. Malta's University, founded in the 17<sup>th</sup> century, is the oldest outside Britain in what used to be the British Empire. In 2004 Malta became a member of the European Union. With this socio / economic progress obtained over the past years more families could afford to send their children to private dance schools. It must be pointed out that to date there are no dance classes at primary and secondary level in our public schools. Malta's membership in the European Union gave our dance students, dancers and teachers free and total to a 27 nation bloc with a market of over 500 million people creating a vast new window of opportunities. Last December the European Commission announced plans to launch the world's largest ever cultural funding programme, with €1. 8bn allocated for visual and performing arts, film, music, literature and architecture. The commission's Creative Europe project plans to release the money between 2014



and 2020. If the scheme is approved late 2012, an estimated 300, 000 artists are due to receive funding [3]. The European Union also subsidises tripartite cultural activities, including dance performances, seminars and student exchanges.

Dance education in Malta has grown to professional standards. Today there are 28 private dance schools in Malta employing 60 professional teachers who teach ballet, Spanish, jazz, hip hop and other disciplines to around 5, 000 students. There are several young performing groups and dance companies developing within these Academies. Professional teachers are recognized by our government and schools operate after obtaining a license from the Ministry of education. Our teaching qualifications are affiliated to international teaching bodies in England such as The Imperial Society of Teachers of Dancing, The Royal Academy of Dancing, British Theatre Dance Association, British Ballet Organisation, and the Spanish Dance Society. The two major pedagogies taught in Malta are the Enrico Cecchetti Method and The Royal Academy of Dancing with annual visits by their respective examiners.

On the initiative of some dedicated dance teachers, children and adults with special needs are benefitting from dance therapy. The Department of Psychology at the University of Malta regularly invites dance therapists for seminars. Choreographic education at university level was introduced in Malta two years ago. This is the highest level of academic dance education in Malta. A Department of Dance within the Mediterranean Institute of the University of Malta was established in 2010. Before, our young choreographers emerged from the private dance schools that encouraged and stimulated their students to create through a rich knowledge of dance discipline and music together with the influence of visiting choreographers and numerous workshops. The Dance Council, Malta, a member of CID UNESCO, which was established in 1995, was instrumental in

promoting the teaching of choreography by organising a number of workshops under the guidance of international choreographers and by obtaining scholarships for Maltese dance students to learn choreography abroad.

The University of Malta is offering a three-year, full-time day course leading to a Bachelors in Dance Studies (Honours). The Masters in Performance Studies (Dance) is a two-year, part-time course which is offered bi-annually. The Bachelors in Dance Studies Honours three-year programme synthesises theory and practice in such ways that theory underpins practice and practice illuminates theory. It is designed to produce graduates with skills and understandings in choreography, pedagogy and technology, through practical workshops, lectures and seminars. We aim to cultivate a community of dance artist practitioners and dance scholars who wish to pursue careers in Dance-related fields: performance, education, community dance and management. The Master in Performance Studies (Dance) Preparatory Course focuses specifically on Study skills hence seeks to develop and hone students' knowledge of the History of Dance and Dance Theories to the end of preparing students for the commitment of postgraduate study. The course is offered on-line so that both local and European students can access this preparatory education before joining the Master in Performance Studies (Dance).

The Masters in Performance Studies (Dance) integrates theoretical approaches with artistic practices, focussing on the education of concepts, theories and principles in support of creative processes. The programme will attract practitioners in the Performing Arts and related Dance fields who wish to further develop their skills and knowledge within an applied and socio-analytic framework. To support existing career structures, the course is delivered in part-time mode where intensive two-week blocks are interspersed with independent study supported by a virtual learning environment.

It is the intention of the University that this programme marks the first step towards the formation of dancers and choreographers with special focus on the use of technology. In addition, it would give the host country, Malta, the possibility of cultivating its own community of dance scholars and dance artist practitioners.

Academic staff is drawn from the UK, Holland, Germany and Malta. The Programme Director is Prof. Joanne Butterworth, formerly of the Research Centre for Dance, University of Leeds, UK and of Fontys University of Applied Sciences, Tilburg, and The Netherlands [4].

**Some concluding remarks: women, the dance and emancipation**

This is not a conclusion. I have called these remarks – concluding remarks simply because they come at the end of my lecture and of this paper. They are thoughts about the relevance of the dance in my country.

Jill Green, in her fascinating article “*Emancipatory Pedagogy?: Women’s Bodies and the Creative Process in Dance*” writes of her experience and her experiments in attempting

to emancipate the female dancer from certain models that are imposed on them by society. I am convinced, and I hope that my own long experience as a dancer and as a teacher of choreography justifies the confidence with which I express this view, that if – on the one hand – the dance cannot be isolated from its social context and therefore woman’s condition in society is reflected in her condition as a woman in the dance, it is also true that – on the other hand – the dance can be a powerful tool for women to liberate themselves from the subordinate role that society continues to impose on them even in those societies where women appear to be most emancipated.

The female dancer is in a unique position to understand the way society attempts to mould the female body to serve interests over which she has little or no control. Teaching dance to young women – and not only to those who dream of becoming great dancers – can therefore be a powerful tool to encourage them to understand that the way we move and the way we appear should be nobody’s business but our own [5].

**Bibliography**

1. Remembering Princess Nathalie Poutiatine by Tanya Bayona // *A Journey Through the Centuries – Historical Discoveries in Russo-Maltese Relations* / compiled and edited by Elizaveta Zolina. – P. 412–415. – ISBN 999932 – 637 – 1–0 (Hardback).
2. *Olga my Mother*, by Nathalie Poutiatine: Gulf Publishings Ltd, 1982.
3. European Union proposes world's largest ever cultural funding programme by Gareth Harris [Электронный ресурс] // *The Art Newspaper*. – 2011. – 21 December. – URL: [www.theartnewspaper.com](http://www.theartnewspaper.com)
4. Department of Dance – Mediterranean Institute University of Malta [Электронный ресурс]. – URL: [www.um.edu.mt](http://www.um.edu.mt)
5. Jill Greem – *Emancipatory Pedagogy?: Women’s Bodies and the Creative Process in Dance*, *Frontiers // A Journal of Women Studies*. – Vol. 21. – No. 3, Identity and the Academy(2000). – P. 124–140.