

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»**



**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА
И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ»**

Москва, 04 июня 2013 года

**Московская государственная академия хореографии
Сборник докладов и тезисов**

Москва
2013

УДК 792.8+377+378

Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г. Московская государственная академия хореографии. Сб. докладов и тезисов / М.: МГАХ, 2013. – 80 с.

Сборник тезисов подготовлен по итогам Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», проведенной 4 июня 2013 года в Московской государственной академии хореографии при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 годы)». В тезисах выступлений участников конференции отражены исследования по истории балетного искусства, хореографического образования, художественно-эстетического воспитания подрастающего поколения, выявления и поддержки молодых талантов.

Сборник адресован как специалистам в области хореографического искусства и образования, так и всем интересующимся проблемами развития искусства балета.

Рецензенты:

А.А. Меланьин – заслуженный работник культуры Российской Федерации, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, главный балетмейстер Воронежского театра оперы и балета;

С.М. Оленев, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии.

Научное редактирование: Московская государственная академия хореографии –

И.А. Борзенко, проректор по научной работе, кандидат филологических наук, доцент;

Н.А. Вихрева, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор кафедры классического и дуэтного танца.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов. Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования»	5
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ	7
Леонова М.К. Политика государства в области хореографического искусства на современном этапе	7
Анисимов В.В. Роль и значение произведений классического наследия в сценической практике хореографического образования	11
Апанасенко Т.Е. Необходимость сохранения высокого удельного веса общеобразовательных дисциплин в программах среднего и высшего профессионального образования артистов балета	13
Бриске И.Э. Основные принципы преподавания народно-сценического танца в вузах культуры и искусств	15
Гендова М.Ю. Духовно-патриотическое воспитание в контексте искусства балета	16
Данилюк М.Б. Новая концепция дополнительного профессионального образования ...	18
Джумагалиева К.О. Сценический репертуар танцевальных школ как основа обучения	20
Дмитриева Д.И. Конкурс постановщиков	21
Исаков В.М. Особенности модернизации хореографического образования	23
Коренева В.Г. Внутришкольный конкурс как эффективная форма освоения сценического репертуара и раскрытие творческой индивидуальности будущих артистов балета (из опыта работы Пермского государственного хореографического колледжа)	26
Коробейникова В.А. О специфике работы пианиста-концертмейстера в балетном классе	27
Кузнецов О.Ю. Возможности и перспективы использования метода антропометрического контроля индивидуального физического развития в целях выявления молодых дарований в области хореографического искусства	29
Куракина Е.Б., Яценко Н.П. Значение гуманитарной составляющей в современном профессиональном хореографическом образовании	32
Литварь Н.В. Специфика и проблемы послевузовского хореографического образования	33
Нарская Т.Б. Актуальные проблемы формирования педагогических навыков у студентов-хореографов (на примере Челябинской государственной академии культуры и искусств)	34
Никитин В.Ю. Проблемы изучения репертуара современной хореографии в процессе профессионального образования	36
Петрова Г.С. О возможности разработки квалификационных профессиональных стандартов физического развития в целях выявления молодых дарований в области хореографического искусства	37
Северцева М.О. Изучение русского народного парного танца в младших классах	

хореографических училищ на историко-бытовом танце	40
Сердюков В.П. Народно-сценический танец на балетной сцене и проблемы его взаимосвязи с русской народной танцевальной культурой	42
Смирнова Л.Н. Опыт работы Детской школы искусств № 1 города Ярославля	45
Тазутдинова А.А. Обмен педагогическим опытом и повышение квалификации как важное условие повышения качества обучения одаренных детей в области хореографического искусства	46
Тихоненко С.В. Роль Ю.И. Громова в становлении кафедры хореографии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (ВППШК)	47
Умбеткулова З.К. Выявление и поддержка молодых дарований в Школе танцев «Renaissance» (г. Астана, Республика Казахстан)	49
Фадеева М.В. Роль художественной активности в воспитании личности зрителя	50
Черных А.В. Учебный процесс Московской государственной академии хореографии как модель инновационно ориентированного образования	52
ИСКУССТВО БАЛЕТА	53
Белова Е.П. Первый советский оригинальный телевизионный балет «Граф Нулин» Б. Асафьева и В. Варковицкого (1959 г.)	53
Вихрева Н.А. У истоков балетной труппы Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко	54
Галкин А.С. Вариация Одетты из второй картины балета «Лебединое озеро»: к вопросу о датировке текста из хореографической нотации	59
Евтеева П.В. Творчество Марии Сорокиной как пример исполнительской традиции балетной труппы Московского художественного балета (с 1941 – Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) периода 1930-х – 40-х годов	60
Еремина-Соленикова Е.В. О наследовании танцевальной традиции в начале – середине XVIII века	62
Коршунова Н.А. Американские студии М.М. Фокина и М.М. Мордкина	63
Кухта Л.Н. Исторический обзор гастролей танцовщиков в дореволюционном Красноярске	64
Литварь Н.В. История балета как поле для исследования в области искусствоведения и педагогики	66
Мелейкина К.А. К истории постановки балета «Футболист» В.А.Оранского	67
Попова З.Н. История балетного искусства Республики Саха (Якутия)	68
Потемкина С.Б. Феномен «Спартака» на балетной сцене	70
Рыжова Т.А. История создания дивертисмента И. Аблеца «Семик, или Гулянье в Марьиной роще»	71
Сироткина И.Е. Кто придумал «Весну»?	73
Тропников Д.В. Исторические детерминанты появления феномена бессюжетного хореографического спектакля	73
Хлопова В.А. Новый французский танец и его видение «Весны Священной»: версии Анжелена Прельжокажа, Жана-Клода Галлотты и Режиса Обадья	75
Щеголева Е.А. Преемственность в народно-сценическом танце	76
Резолюция Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования»	79

От редакторов
balletacademy-conf@yandex.ru

**Всероссийская научно-практическая конференция
«Актуальные вопросы развития искусства балета
и хореографического образования»**

4 июня 2013 года в Московской государственной академии хореографии состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Организатор конференции – Московская государственная академия хореографии при поддержке Министерства культуры Российской Федерации в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012-2018 гг.)»

В работе конференции приняли участие творческие работники, ученые и аспиранты, преподаватели вузов культуры и искусства, хореографических учебных заведений и детских школ искусств — представители Москвы, Санкт-Петербурга, Якутска, Красноярска, Норильска, Перми, Тулы, Челябинска, Ярославля, других городов Российской Федерации, а также Республики Казахстан.

На открытии конференции участников приветствовала председатель Оргкомитета, ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка Российской Федерации, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор М.К. Леонова, которая отметила, что конференция проходит в рамках мероприятий, посвященных 240-летию Московской государственной академии хореографии.

Программа конференции включала два пленарных заседания (заключительное пленарное заседание — в формате круглого стола) и два семинара: «История балета» и «Значение классического наследия в сценической практике по направлению подготовки “Хореографическое искусство”».

Участники конференции посетили концерт выпускников Московской государственной академии хореографии в Большом театре России — творческий показ достижений педагогов и воспитанников московской балетной школы.

На пленарном заседании были представлены доклады по таким вопросам, как: «Политика государства в области хореографического искусства на современном этапе» (докладчик — М.К. Леонова, ректор Московской государственной академии хореографии,

народная артистка Российской Федерации, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор); «Особенности модернизации хореографического образования» (докладчик — В.М. Исаков, проректор по научной работе и развитию Санкт-Петербургской Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, кандидат технических наук, профессор); «Роль и значение произведений классического наследия в сценическом репертуаре балетных школ» (докладчик — В.В. Анисимов, заведующий кафедрой классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, народный артист Российской Федерации, профессор); «Проблемы изучения и освоения сценического репертуара современной хореографии в процессе профессионального образования» (докладчик — В.Ю. Никитин, заместитель декана по научно-методической работе хореографического факультета Московского государственного университета культуры и искусств, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор); «Новая концепция дополнительного профессионального образования» (докладчик — М.Б. Данилюк, начальник Центра дополнительного образования Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Кубани); «Проблема востребованности народно-сценического танца в репертуаре театров на современном этапе» (докладчик — В.П. Сердюков, заместитель заведующего Красногорского филиала (Хореографического училища) Колледжа искусств, Отличник Просвещения Российской Федерации).

На семинаре «Значение классического наследия в сценической практике по направлению подготовки “Хореографическое искусство”» проблемы сохранения хореографического текста рассматривались на материале творческого наследия М. Петипа, А. Горского, А. Бурнонвиля, Ф. Лопухова, В. Вайнонена. Руководила работой семинара Н.А. Вихрева – профессор кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения.

Результаты исследований по малоизученным темам («белам пятнам») обсуждались на семинаре «История балета», руководитель семинара – Н.В. Литварь, начальник отдела послевузовского профессионального образования, профессор кафедры хореографии и балетоведения, кандидат искусствоведения.

Заседание круглого стола было посвящено вопросам выявления и поддержки молодых дарований в области хореографического искусства. Опыт работы Детской школы искусств № 1 города Ярославля представила преподаватель классического танца Л.Н. Смирнова. О возможности разработки квалификационных профессиональных стандартов физического развития в целях выявления молодых дарований в области хореографического искусства рассказала Г.С. Петрова — кандидат медицинских наук, доцент кафедры физического воспитания и спорта Тульского государственного университета.

По результатам работы конференции была принята резолюция.

Участники конференции высоко оценивали современную государственную культурно-образовательную политику, направленную на духовно-нравственное, художественно-эстетическое воспитание подрастающего поколения, выявление и поддержку молодых дарований, подчеркивали взаимосвязь развития искусства балета и хореографического образования, необходимость дальнейшего развития с учетом современных требований при безусловном сохранении национального своеобразия, культурно-исторического опыта России.

Конференция дала возможность научно-педагогическим и творческим работникам, преподавателям и аспирантам разных регионов России представить результаты своих исследований в области искусства балета и хореографического образования, обменяться опытом работы. Публикуемые доклады и тезисы выступлений позволяют использовать

результаты исследований как в дальнейших теоретических работах, так и в практике хореографического образования.

И.А. Борзенко, Н.А. Вихрева

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Леонова Марина Константиновна
balletacademy-rectorat@yandex.ru
Московская государственная академия
хореографии, ректор, народная артистка РФ,
лауреат премии Правительства РФ,
кандидат искусствоведения, профессор
г. Москва

Политика государства в области хореографического искусства на современном этапе

Сложившаяся на протяжении веков, система отечественного образования в области искусств, в том числе, искусства балета – это национальное достояние России, наша гордость и слава.

Основанные в 18-ом веке благодаря высочайшим Указам и стараниям видных государственных деятелей, находящиеся в ведении Конторы Императорских театров, две первые балетные школы России – в Петербурге и в Москве – стали важнейшим условием развития русского балета и хореографического образования и при всей своей элитарности заложили основы поддержки молодых российских талантов [1].

Несомненным достижением советского периода истории России стала демократичная культурно-образовательная политика, доступная система художественно-эстетического воспитания, которая позволила широким слоям населения приобщиться к достижениям культуры и проявить свои художественно-творческие способности. До революции 1917 года

– только две серьезные балетные труппы и балетные школы – в Петербурге и в Москве. А в конце 1980-х годов в СССР благодаря целенаправленной государственной политике насчитывалось более 60-ти профессиональных балетных трупп, не считая многочисленных балетных коллективов и школ; в стране работало более 20-ти государственных хореографических училищ [2]; кроме того, молодые таланты могли проявить себя в кружках многочисленных клубов, дворцов пионеров и домов культуры. Сложилась единая система жизнедеятельности всего советского балета и балетных школ, основанная на поддержке молодых талантов и доступности образования, интенсивной методической работе и обмене педагогическим опытом, открытости творческих поисков и достижений. Именно в советский период при сохранении традиционной связи балетной школы и театра в стране сложилась наша уникальная многоуровневая система непрерывного образования в области искусства балета: дополнительное образование детей художественной направленности – среднее профессиональное образование – высшее профессиональное образование.

Объективные исторические условия, социально-политические и экономические проблемы России начала 21-ого века отрицательно сказались и на системе художественного образования в стране, и на уровне духовно-нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения.

Современная политика российского государства характеризуется повышенным вниманием к культуре, которой отводится ведущая роль в формировании человеческого капитала, приобщении граждан к нравственным ценностям общества и творческой реализации духовного потенциала людей, в том числе, молодого поколения.

Государственная политика реализуется, в первую очередь, через целенаправленное развитие соответствующей правовой базы. В последние годы на государственном уровне принят ряд документов, призванных обеспечить сохранение достижений отечественной культуры и ее дальнейшее развитие: Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы (одобрена распоряжением Правительства Российской Федерации от 25 августа 2008 г. № 1244-р); Федеральная целевая программа «Культура России (2012-2018 годы)» (утверждена Постановлением Правительства Российской Федерации 3 марта 2012 г. № 186); Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов (утверждена Президентом Российской Федерации 03.04.2012 г.).

Для обеспечения согласованности действий в вопросах поиска и поддержки молодых талантов образован Национальный координационный совет по поддержке молодых талантов России (Постановление Правительства Российской Федерации от 10 сентября 2012 г. N 897 г.; состав Совета утвержден Распоряжением Председателя Правительства Российской Федерации 5 октября 2012 года, № 1848-р). Первое заседание Совета состоялось 13 декабря 2012 года у нас, в Московской государственной академии хореографии. На заседании Совета, который возглавила Председатель Совета, Заместитель Председателя Правительства Российской Федерации Ольга Юрьевна Голодец, подчеркивалось, что работа с молодыми талантами во всех сферах должна быть основана на лучшем историческом опыте и современных образцах, отмечалось, что отечественное образование в области искусства балета имеет несомненные достижения в работе с одаренными детьми и молодежью.

Надежную правовую базу развития образования в сфере искусства обеспечивает новый Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», который, благодаря *статье 83. Особенности реализации образовательных программ в области искусств*, устанавливает правовой статус всех уровней образования в области искусств.

Московская государственная академия хореографии (далее – Академия) приняла активное участие в работе по приданию правового статуса исторически сложившимся интегрированным образовательным программам среднего профессионального образования в

области искусств, направленным на создание условий для художественного образования и эстетического воспитания лиц, обладающих выдающимися творческими способностями. Однако мы не можем начать реализацию интегрированных образовательных программ по специальности «Искусство балета», так как не утвержден соответствующий федеральный государственный образовательный стандарт, проект которого уже давно представлен в Министерство образования и науки. Думается, причин тут несколько, и одна из них – недостаточная теоретическая и практическая разработка вопросов интеграции разных образовательных программ. Кажется, что разработчики макетов стандартов исходят из того, что интегрированная образовательная программа среднего профессионального образования – это программа общеобразовательной школы плюс профессиональная подготовка. Соответственно, по этой логике, и часы, отводимые на освоение школьной программы, должны быть такими же, как в обычной школе. Однако наши профессиональные образовательные программы уже давно следует рассматривать не как механическое сложение, а именно как интеграцию, которая учитывает профессиональное своеобразие и традиции хореографического образования, имеет конкретные задачи и единую цель – развитие личности в соответствии с творческой индивидуальностью, подготовка человека к жизни и творческой работе. Теоретическая и практическая разработка вопросов интегрированных образовательных программ – актуальнейшая задача развития образования в сфере искусств вообще и искусства балета, в частности.

Продолжается разработка нормативных документов по ассистентуре-стажировке, которая, как и аспирантура, в соответствии с новым Законом «Об образовании в Российской Федерации», относится к системе высшего образования. Что касается дополнительных предпрофессиональных образовательных программ в области искусства балета, то в настоящее время Академия работает над проектом соответствующих Федеральных государственных требований.

Еще одно актуальное направление развития правовой базы системы образования – это выработка критериев оценки деятельности (согласно последней терминологии – показателей эффективности) образовательных учреждений сферы искусств.

Таким образом, правовая база образования в области искусства балета в настоящее время переживает период интенсивного развития.

Получает дальнейшее развитие в современных условиях система художественного образования и подготовки кадров, которая сложилась в советский период, т.е. модель «школа – суз – вуз», так как она нацелена на непрерывность и преемственность образовательного процесса и сохранение традиций профессионального образования с учетом его специфики и современных образовательных технологий.

Большое значение имеют федеральные целевые программы. Так, программа «Культура России (2012-2018 годы)» уделяет особое внимание оснащению образовательных учреждений сферы культуры современным материально-техническим оборудованием и увеличению количества детей, обучающихся в детских школах искусств. Мероприятия программы по развитию образования в сфере культуры и искусства четко направлены на поддержку молодых дарований. В рамках этой программы Академия проводит Творческие школы для молодых талантов в области хореографического искусства, что не только способствует обеспечению равного доступа к образовательным услугам, но и дает возможность своевременно выявить и поддержать развивающийся талант, обеспечить отбор для дальнейшего профессионального обучения. Так, в октябре прошлого года в работе Творческой школы в Академии приняли участие дети и молодежь из хореографических образовательных учреждений и творческих коллективов семи регионов страны. В результате работы Творческой школы мы приняли на обучение в Академию двух одаренных детей из Якутии. В мае этого года успешно прошла Творческая школа Академии в Казани.

Важным для развития образования в области искусства балета, подготовки кадров и обеспечения их конкурентоспособности в условиях современной глобализации является проведение мастер-классов, фестивалей, конкурсов. Так, в этом году в Академии уже проходили мастер-классы таких всемирно известных хореографов, как Начо Дуато, Давид Кампос, Борис Эйфман. В современных условиях мастер-классы дают возможность одаренным детям учиться у ведущих как отечественных, так и зарубежных мастеров. Приглашая известных педагогов и хореографов для проведения мастер-классов на базе Академии, мы обеспечиваем возможность всем обучающимся знакомиться с современными направлениями и тенденциями развития мирового балетного искусства.

Кроме того, Академия регулярно дает возможность своим преподавателям и студентам выезжать в балетные школы США, Италии, Франции и других стран с целью обмена опытом работы. Такие поездки обеспечивают возможность пропагандировать достижения российского хореографического искусства и образования, а также играют значительную роль в воспитании патриотизма наших молодых талантов, так как они видят огромное уважение и интерес к русскому искусству и русской культуре, осознают значение наших духовно-нравственных ценностей в современном мировом культурном пространстве.

В создании условий для выявления молодых талантов, повышения результативности и качества образования велика роль фестивалей и конкурсов. Требования к конкурсантам постоянно растут, и подготовка к конкурсу – это огромная дополнительная работа педагога со студентом. Высокое качество профессиональной подготовки подтверждается победами воспитанников Академии на различных конкурсах.

Для совершенствования работы в этом направлении в масштабе страны необходим единый план основных мероприятий, скоординированный по уровням, срокам и месту проведения. Кроме того, как выявил прошедший в марте этого года I Всероссийский конкурс молодых исполнителей «Русский балет», актуальной задачей становится сохранение единого хореографического образовательного пространства, разработка учебных видео-пособий, представляющих произведения классического наследия. Один из семинаров данной конференции посвящен именно этому вопросу.

Важным условием развития способностей молодых талантов в области искусства балета является также укрепление связи учебного заведения и театра, непосредственное участие подрастающего поколения в профессиональных спектаклях с первых лет обучения. Профессиональная балетная подготовка кардинально отличается от танцевального творчества общехудожественной направленности. Практико-ориентированный подход, нацеленность учебного процесса на репертуар театра – основа подготовки кадров, важнейшая традиция, историческая основа школы русского балета.

Совершенствование системы «школа – ссуз – вуз» в сфере культуры и искусства, думается, должно и дальше развиваться в направлении практического взаимодействия с работодателями, создания базы профессиональных портфолио выпускников, накопления информации о кадровом резерве. И здесь надо помнить о том, что выпускник творческого вуза не только талантливый человек и профессионал, подготовка которого стоит немалых денег, но и работник, которому нужны специальные условия для поддержания своей профессиональной формы. Для артиста балета, например, перерыв в профессиональной деятельности для службы в армии или по болезни ведет к потере профессиональной формы, восстановление которой требует также немалых затрат. Отражение этой специфики в правовых актах – дело будущего, работа в этой области продолжается, мы считаем ее очень важной для развития образования в области искусства балета.

Необходимое условие развития системы образования, обеспечивающей поддержку молодых талантов – это также разработка научно-обоснованных методик выявления и развития способностей одаренных детей и молодежи при безусловном сохранении проверенных временем педагогических достижений и сценического репертуара. В связи с

этим повышается значение дополнительного профессионального образования, и в соответствии с требованиями времени Академия разрабатывает новые программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки.

Таким образом, благодаря государственной поддержке в наши дни получают дальнейшее развитие все основные составляющие системы образования в области искусств, в том числе, и искусства балета: культурно-исторический опыт, правовая база, система художественного образования и подготовки кадров.

Вопросы развития отечественного образования и работы с талантливой молодежью в сфере хореографического искусства – в центре внимания проводимых в Академии круглых столов, семинаров, научно-практических конференций. Думается, данная конференция внесет свой вклад в сохранение и развитие прославленных традиций российского профессионального хореографического образования, великой национальной Школы, которая и в 21-ом веке сможет достойно обеспечить высочайший уровень искусства Русского балета.

Литература

1. Леонова М.К. Традиции практико-ориентированного обучения и работа с одаренными детьми в области хореографического искусства// Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2011. № 4 (24). С. 74-78.
2. Международная конференция «Русский балет как мировой феномен в современном культурном процессе». 16-18 ноября 2012 года, Россия, Москва. Сб. тезисов / Московская государственная академия хореографии. – М.: МГАХ, 2013.

Анисимов Валерий Викторович
balletacademy-kkdt@yandex.ru
Московская государственная академия
хореографии, заведующий кафедрой
классического и дуэтного танца,
народный артист РФ, профессор
г. Москва

Роль и значение произведений классического наследия в сценической практике хореографического образования

Роль и значение произведений классического наследия в сценическом репертуаре балетных школ очень велико.

К классическому наследию относятся хореографические произведения, созданные в прошлом, которые обладают непреходящей художественной ценностью и продолжают жизнь в настоящем.

Это прежде всего произведения хореографов XIX – XX веков, Мариуса Петипа, Августа Бурнонвиля, Артура Сен-Леона, Александра Горского, Михаила Фокина, Василия Вайнонена, Федора Лопухова, Юрия Григоровича и других.

Классическое наследие – это подлинная школа искусства классического танца, фундамент профессионального хореографического образования в России. Вся система подготовки артистов балета в хореографических училищах базируется на изучении и освоении классического танца. Именно классический танец является профилирующей дисциплиной учебного процесса, недаром занятия им осуществляются ежедневно в течении 1,5 часов все годы обучения.

Все произведения классического наследия выстроены на движениях классического танца. Это «Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Коппелия», «Баядерка», «Дон Кихот» и другие.

Из архивных материалов известно, что руководители московской балетной школы уже в XIX веке придавали большое значение сценической практике учащихся. Они рассматривали ее как участие не только в спектаклях Большого и Малого театров, но и в концертах «внутришкольной» практики, как мы называем ее сегодня. Для этого необходима была сцена и зрительный зал, то есть школьный театр.

Руководство старалось обеспечить учащихся возможностью выступать в сценических условиях в школе. Кстати, в Петербурге в балетном училище был и сейчас есть такой маленький театр. Воспитанники очень любили подобные концерты, много сочиняли сами, но обращались ли они к произведениям классического наследия, таких как «Сильфида», «Жизель», – неизвестно.

Анализ репертуара сценической практики советского периода свидетельствует о том, что произведения классического наследия год от года занимали все более весомое место в школе.

В 1932-33 годах в Московской балетной школе был поставлен балет П. Чайковского «Щелкунчик» А. Монаховым и А. Чекрыгиным. По всей видимости, это была редакция балета А. Горского, сделанная им в 1919 году в Большом театре при участии Е. Долинской как педагога-репетитора училища.

В 1949 году А. Мессерер для своего выпускного класса поставил 3-й акт балета «Щелкунчик», в том же году была осуществлена постановка 2-го акта балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля в редакции А. Горского.

В 1951 году увидел свет легендарный балет В. Вайнонена «Щелкунчик», который в настоящее время является одним из самых популярных балетов в мире.

В 1953 году училище показало полностью балет «Тщетная предосторожность» А. Горского на сцене филиала Большого театра.

Леонид Лавровский, работая в Московском хореографическом училище Художественным руководителем в 1964-1967 годах, внес существенный вклад в репертуар сценической практики. Своим видением и ясным пониманием значения классического танца для хореографического образования он наметил дальнейшую перспективу его развития. Лавровский поставил для учащихся балет «Классическая симфония» на музыку С. Прокофьева. Это замечательное произведение до сих пор украшает репертуар нашей академии. Не одно поколение артистов балета выросло, исполняя это произведение. Это действительно настоящая школа классического танца.

В 1978 году С. Головкина совместно с А. Радунским и М. Мартиросяном восстановила балет «Коппелия» Л. Делиба в хореографии и редакции А. Горского, а в 1979 году в таком же составе педагоги возобновили балет «Тщетная предосторожность» П. Гертеля.

Спектакли шли на сцене Кремлевского Дворца Съездов, собирая по 6000 тысяч зрителей. Это был настоящий праздник балета и для сидящих в зале, и для участников спектакля – учащихся и студентов Московского училища. В спектаклях были заняты

учащиеся младших, средних и старших классов. Хореографический текст включал классический танец и народно-сценические танцы, было много ярких актерских образов. Балеты давали возможность проявить творческую индивидуальность и ведущим солистам, и участникам массовых танцев, и исполнителям сольных вариаций.

Большим событием для нашей школы было предложение выдающегося музыканта М. Плетнева, создать совместный спектакль «Щелкунчик» в хореографии В. Вайнонена, который с 50-х годов не был в репертуаре. Балет «Щелкунчик» – это подлинная кладезь для профессиональной подготовки артиста. Балет с большим успехом шел в Концертном зале имени Чайковского.

Ректор Академии М. Леонова продолжает традиции школы, придавая произведениям классического наследия особое значение. Являясь талантливым педагогом-репетитором, она блестяще восстановила для школы второй акт «Лебединого озера» Л. Иванова, «Шопениану» М. Фокина, 2-й акт «Баядерки» М. Петипа.

Большую роль в сценической практике играет балет Л. Минкуса «Пахита». В 1980-90 годы его восстанавливала С. Головкина, позднее – М. Леонова. В этом балете изначально разрешалось балеринам исполнять свои вариации, на их взгляд, наиболее выигрышные из других балетов. Такой подход помогает руководству Академии выбрать вариацию, в полной мере отвечающую творческой индивидуальности студента.

В настоящее время «Тщетная предосторожность», «Щелкунчик», «Пахита» – это основа сценической практики Московской академии хореографии. Трудно переоценить значение постановки балета «Тщетная предосторожность» П. Гертеля в хореографии Ю. Григоровича, который с успехом идет на сцене Большого театра России.

Если проследить сценический репертуар Академии за последние 30 лет, то на выпускных концертах всегда звучат 1-2 па де де из различных балетов классического наследия, таких как «Щелкунчик», «Жорсар», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Коппелия», «Сильфида», «Жизель», «Лебединое озеро», «Тщетная предосторожность», «Пламя Парижа» и другие.

Тенденция развития хореографического искусства такова, что техникой классического балета стали овладевать учащиеся хореографических заведений значительно раньше, чем в середине XX века. Это подтверждают Международные и Всероссийские конкурсы артистов балета. В программу конкурса входит младшая группа, ее участники исполняют вариации и па де де из балетов классического наследия. Практически все па де де – это форма танца ведущих солистов. Это свидетельствует о возросшем уровне техники классического танца. Влияние Международных и Всероссийских конкурсов артистов балета на сценическую практику хореографического образования огромно, потому что они нацелены на произведения классического наследия.

С годами растет количество произведений классического наследия в сценической практике хореографического образования.

Это позволяет сделать вывод, что уровень подготовки выпускников хореографических учебных заведений значительно повысился.

Балеты классического наследия формируют художественный эстетический вкус будущих танцовщиков. Они проникнуты добрыми, чистыми чувствами, в них есть гармония, логическая стройность хореографического текста, звучит мелодичная музыка.

Произведения классического наследия определяют приоритетное направление сценической практики нашей академии.

Апанасенко Татьяна Евгеньевна
apanassenko2008@mail.ru
Академия Русского балета имени

А.Я. Вагановой, заведующая
аспирантурой, кандидат политических
наук
г. Санкт-Петербург

Необходимость сохранения высокого удельного веса общеобразовательных дисциплин в программах среднего и высшего профессионального образования артистов балета

В последнее время высокой популярностью пользуются идеи противопоставления образовательных программ при подготовке научных кадров и творческих кадров. Особую популярность эти идеи обретают в профессиональной среде хореографических вузов, в первую очередь, среди учащихся, считающих общеобразовательные предметы мешающими их профессиональному становлению. Нередко в этом учащиеся поддерживают преподаватели специальных хореографических дисциплин, сами не обладающие опытом традиционного получения вузовского образования.

Научной базой для подобной идеологии становится среди прочих концепция Кена Робинсона, написавшего книгу «Образование против таланта» [1]. Данная книга и вообще идеи Робинсона имели невероятный успех. «Сэр Кен Робинсон возглавлял Национальную комиссию по творческому потенциалу, образованию и экономике при правительстве Великобритании, получил множество наград от разных стран за развитие систем образования. Доктор наук, всемирно признанный авторитет в сфере развития творческих способностей, новаторства и человеческих ресурсов. Он сотрудничает с правительствами стран Европы, Азии и США, международными агентствами, ведущими культурными организациями мира и компаниями, входящими в список Fortune 500. На протяжении двенадцати лет Кен Робинсон занимал должность профессора кафедры художественного образования в Уорикском университете в Великобритании и был удостоен звания почетного профессора. За заслуги в системе образования королева Елизавета II в 2003 году посвятила Кена Робинсона в рыцари. Робинсон часто выступает в разных странах мира с лекциями о творческом подходе к проблемам бизнеса и образования в условиях новой мировой экономики» [2]. Как сам пишет о себе К. Робинсон, его доклад на так называемой конференции TED, проходившей в 2006 г. в Калифорнии, в Монтерее, был скачан более 5 миллионов раз пользователями [1, с. 12]. Идеи Робинсона среди студентов – будущих хореографов чрезвычайно популярны.

Состоят эти идеи в следующем. Автор противопоставляет науку и творческий потенциал. При этом под творческим потенциалом Кен Робинсон понимает способности, работающие на так называемую «творческую индустрию», прежде всего рекламу, дизайн, моду, развлекательные программы кинематографа, издательского бизнеса и масс-медиа. Робинсон предлагает ограничить количество дисциплин, направленных на интеллектуальное развитие в пользу «творческих» дисциплин якобы ради блага и гармоничного развития самого обучающегося. Согласно Робинсону, доминирующие формы образования активно подавляют условия, жизненно необходимые для созидания. Он подчеркивает, и в этом трудно не согласиться с ним, что творчество – не исключительно интеллектуальный процесс.

Анализ предложений Робинсона, направленных на реформу современного образования, доказывает, что любые предложения реформ образования имеют очень высокий удельный вес социального заказа, и ученое сообщество должно четко отдавать себе отчет в сути подобных социальных заказов и интересов, стоящих за ними.

Базируется данный анализ на априорном допущении, согласно которому любая социальная теория выполняет идеологическую функцию. Современные социальные науки заменяют собой способ легализации принуждения, который, допустим, в христианском

обществе играла религия, маскируя отношения господства и подчинения видимостью рационального выбора. Функция социализации, которую выполняют современные социальные науки, маскируя современные отношения господства и подчинения видимостью рационального выбора, очевидна [3, с. 429; 4, с. 48].

Многие социальные теории даже и не скрывают своих намерений легитимизации определенных социальных отношений. К различным теоретическим выкладкам о том, каким должно быть образование, это не относится. Напротив, именно последние особенно хорошо маскируют свои намерения служить определенному социальному порядку.

У Кена Робинсона есть способность более тонко маскировать основную функцию своей теории несостоятельности современного образования – предотвращение распространения способности мыслить на широкие слои населения, которые не могут быть довольными существующими отношениями господства и подчинения.

Робинсон прав в том отношении, что творчество – это не исключительно интеллектуальный процесс. Но при этом он игнорирует, что затраты на интеллектуальное развитие во временном отношении и в отношении других ресурсов несоизмеримы с затратами на развитие чувств, интуиции, воображения и прочего, что ассоциируется со словом «творчество». Элементы «творчества и самовыражения» призваны вытеснить предметы учебной программы, направленные на интеллектуальное развитие. Если творчество станет «сутью процесса образования», то мы получим необразованных людей, которыми можно управлять, и задача консервации существующего социального порядка вместо его преобразования к лучшему станет легко осуществимой.

Программы, ради которых, по Робинсону, существует образование, программы «творческой индустрии», работают на отчуждение человека от его истинных потребностей в саморазвитии и на навязывание ему потребностей, необходимых для наращивания прибылей промышленных корпораций.

От качества образования зависит лицо социального мира. Хорошо известен пример Ататюрка, заменившего иероглифическое письмо латиницей, в результате чего уже через поколение население Турции оказалось отрезанным от своего традиционного культурного наследия и навсегда повернула на западный путь развития культивирования секулярных ценностей. Аналогичным образом принятие системы Робинсона способно привести к тому, что в скором времени сформируется население, не способное критически мыслить, в результате чего правящей элите не придется беспокоиться о том, отвечает ли ее нахождение у власти интересам общего блага. Безграмотность населения, лишенного доступа к интеллектуальному развитию, всегда работала на консервацию существующих социальных отношений, в то время как изменение этих отношений нуждалось минимум в адекватности представлений о мире, который подлежал преобразованию, а значит, в затрате огромных интеллектуальных усилий.

Литература

1. Робинсон К. Образование против таланта. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013.
2. «Образование против таланта». Рецензия на официальном сайте издательства «Манн, Иванов и Фербер» на книгу К. Робинсона // URL: <http://mann-ivanov-ferber.com.ua/books/paperbook/Out-of-Our-Minds/default.htm>
3. Durkheim E. Les formes elementaires de la vie religieuse. – P., 1960.
4. Хайлбронер Р. Экономическая теория как универсальная наука // Теория и история экономических и социальных институтов и систем. THESIS. Зима 1993, т.1, вып.1., с. 48.

briske@list.ru

Челябинская государственная академия
культуры и искусств, доцент кафедры
«Искусство балетмейстера»
г. Челябинск

Основные принципы преподавания народно-сценического танца в вузах культуры и искусств

Народно-сценический танец на современном этапе можно определить как художественно-образовательную систему, сформированную в процессе становления и развития художественной и педагогической практики профессиональной и любительской сферы хореографической деятельности. Не одно поколение педагогов, балетмейстеров, исполнителей, критиков, методистов и теоретиков тем или иным образом участвовали в формировании школы народно-сценического танца, в основу которой положено разделение выразительных средств на элементы, отбор и систематизация движений, определение эстетических и этических норм, разработки понятийного аппарата, содержания и пр. Один из важных вопросов на современном этапе – подготовка специалистов, способных достойно сохранить и развить народно-сценическую хореографию.

Качественное обучение специалистов, способных в перспективе решить эту задачу может быть достигнуто при условии, что организация и осуществление процесса преподавания народно-сценического танца будет происходить с опорой на ряд принципов.

Одним из первых является принцип научности. Его реализация связана с тем, что преподавание специальной дисциплины должно осуществляться с опорой на современные достижения различных наук: философии, психологии, педагогики. В то же время значимым является и тот факт, что в последние десятилетия активизировался процесс формирования научных знаний в хореографии, в том числе исследование различных вопросов обучения. Применение методологических подходов, образовательных концепций и теорий актуализируется формированием нового статуса хореографии как науки. Принцип научности позволяет придать иной уровень учебно-познавательной деятельности студентов. У них появляется возможность осознать, что практика народно-сценического танца предполагает владение такими методами научного исследования, как: проведение наблюдений, постановка экспериментов, работа с литературными источниками, выдвижение соответствующих проблем и их разрешение.

Любой педагогический процесс следует рассматривать как систему. Принцип системности позволяет представить народно-сценический танец и процесс его преподавания как целостный и достаточно сложный объект, жизнедеятельность которого обеспечивается упорядоченным множеством взаимосвязанных элементов, имеющих достаточно высокий уровень развития и способствующих как внутрисистемному развитию, так и динамичному взаимодействию с объемлющей ее средой. Принципом системности можно руководствоваться применительно к отдельно взятому уроку, а также к процессу преподавания народно-сценического танца в целом.

Учебный процесс обладает динамикой, которая меняется соответственно каждой ступени его развития. Основным признаком реализации принципа преемственности в обучении является принятие общей для этих ступеней основной идеи, цели и содержания образования, методов, организационных форм обучения, методики оценки результативности обучения; наличие эмоциональной и психологической близости педагога и студентов; обеспечение их самореализации. Преемственность неразрывно связана с традициями и инновациями. Формирование сценической культуры народного танца происходило в постепенном утверждении эстетических принципов, передаче художественного опыта,

развитии достижений балетмейстерской и педагогической практики. Преемственность является стрержнем во взаимосвязи учебных дисциплин, которая позволяет студентам применить полученные знания и умения для решения учебно-творческих задач.

В период деформации ценностей особое значение приобретает аксиологический принцип, основной идеей которого является формирование восприятия народно-сценического танца как части актуальной отечественной и мировой художественной культуры. Одной из целей педагогического процесса выступает формирование профессиональных ценностей студентов, осознание ими значимости многообразия форм и стилей исполнения народного танца, этнической специфики его выразительных средств. Немаловажное значение в преподавании народно-сценической хореографии имеет и развитие потребности студентов в физическом и духовном совершенствовании, развитие их профессионального интереса к деятельности выдающихся педагогов и балетмейстеров, к сценическим образцам.

В перечне принципов организации и осуществления процесса обучения народно-сценическому танцу значительное место занимает принцип активизации деятельности студентов. Суть его связана с тем, что, руководствуясь гуманистической концепцией современной педагогики, педагог стремится создать условия для перевода студента из роли объекта в статус субъекта педагогического процесса. Получая свободу выбора, студент постепенно осознает необходимость быть мобильным, профессионально компетентным, разносторонне образованным и значит – конкурентоспособным специалистом.

Гендова Марья Юрьевна

avrogka196@yandex.ru

Академия Русского балета имени

А.Я. Вагановой, аспирант;

Пермский государственный институт искусства
и культуры, Кировский филиал,

педагог историко-бытового танца

г. Пермь

Духовно-патриотическое воспитание в контексте искусства балета

Воспитание – это многопрофильный процесс систематического и целенаправленного формирования растущей личности с целью подготовки ее к активной социокультурной деятельности в рамках того общества, в котором она проживает. Поскольку воспитание – процесс очень сложный и протекает непрерывно на протяжении всей жизни, по мнению автора данной работы, созидать и воспитывать важно и нужно в дополнение к педагогическим методикам средствами искусства. Именно эмоции и заключенные в них мысли, ценностно-нравственные категории, облеченные в канву спектакля, способны гораздо более чутко и тонко выразить все оттенки человеческого характера, переживаний, ярче показать контраст положительного и отрицательного. Так, искусство может стать отличным проводником в мир духовно-нравственного воспитания, поскольку, приходя на спектакль, зритель, не говоря уже о самом артисте, становится активным субъектом, включенным в поле психоэмоционального и интеллектуального общения. И, естественно, после спектакля каждый выносит для себя нечто важное, каждый поднимается еще на одну ступеньку в процессе саморазвития, расширяя границы своего мировоззрения.

Искусство балета, наряду с музыкальным искусством, представляется для автора исследования наиболее значимым в процессе духовно-нравственного и

духовно-патриотического воспитания. Поскольку в этих искусствах нет ничего отвлекающего, главным в них становится высокая концентрация «двух вечных слагаемых спектакля» – обобщенное отражение мысли в эмоционально-пластических интонациях тела [1, с. 43]. Итак, сложное и многогранное балетное искусство есть «не что иное как чувство (Огюст Роден)» [2, с. 9], способное в равной мере взволновать и стать понятным и взрослому, и ребенку. Такая особенность связана с отсутствием словесного эквивалента, требующего дополнительных разъяснений. Выразителем мыслей, поступков, желаний становится в балете палитра человеческих эмоций, облеченная в пластику художественного образа героя. Именно поэтому балетное искусство важно ощущать на интуитивном уровне, уметь за внешней фабулой рассмотреть глубокий смысл спектакля.

Балетное искусство как часть духовной культуры общества является плодом сотворчества множества творческих личностей, вкладывающих в обобщенные пластические образы серьезный философский подтекст. В силу высокой степени эмоциональности, отсутствия языкового барьера балетное искусство может выступать отличным создателем и воспитателем, который способен за короткий временной интервал длительности спектакля рассказать на языке эмоций гораздо разносторонней и разнообразней, чем это могли бы сделать слова. Ведь, как известно, иногда слов не хватает, чтобы выразить чувства. Опираясь на данные аргументы, автор работы настаивает на том, что балетное искусство – превосходный воспитатель растущей человеческой души, оказывающий значительное положительное воздействие на внутренний мир и эстетическо-интеллектуальное поле личности. И, вспоминая Н.В. Гоголя, можно отметить, что его мысль – «театр – это кафедра, с которой можно многое сказать миру» – актуальна, прежде всего, для невербального искусства балета [3, с. 1].

В данной работе автор видит два воспитательных направления: духовно-нравственное и духовно-патриотическое направление. Первое: духовно-нравственное направление реализуется через детский балетный спектакль. Примерами для рассмотрения являются балет «Чиполлино» в постановке и хореографии лауреата Государственной премии СССР, профессора Генриха Майорова (музыка Карена Хачатуряна). Балет был рожден в 1974 году и с тех пор рассказывает о приключениях мальчика-луковки Чиполлино и его друзьях: куме Тыкве, Груше, мастере Виноградинке, Редисочке. Балет ярким пластическим языком (за свою лексическую сложность он назван детским «Спартак») повествует о дружбе, верности, справедливости, смелости, иронично высмеивая жадность, надменность и злобу сеньора Помидора, принца Лимона и барона Апельсина. Автор предполагает, что не только за свою техническую сложность балет назван детским «Спартак», есть в нем гораздо более важные воспитательные акценты, чем просто задор и удивление трюками.

Второе направление – это духовно-патриотическое направление, которое, к сожалению, не так часто встречается в репертуарном театре. Автор обращает внимание на два балета: «Дом у дороги» и «Ленинградская симфония». Их примеры показывают, каким образом искусство способно не просто сохранить историю страны, но и «оживить» ее в сознании зрительного зала, сформировать у зрителя и артистов принадлежность к единому целому «мы», заложить фундамент сложного процесса социокультурной самоидентификации личности. Телебалет «Дом у дороги» создан на Ленфильме в 1984 г. В. Васильевым, А. Белинским на музыку В. Гаврилина по мотивам поэмы А. Твардовского «Василий Теркин». Спектакль формирует чувство патриотизма через обобщенно-образную форму восприятия истории страны глазами героев Твардовского в тяжелейшие годы ВОВ. Как отмечает В. Васильев, «существенной приметой сознания героев Твардовского становится понятие дом. Родной дом для жителя означает самого себя. Лишить его крова, где он родился, рос, работал на своей земле, жил и воспитывал детей значило совершить непоправимое зло. Дом у дороги становится метафорой слова Родина» [4, с. 284-285].

В апреле 1961 г. на сцене Кировского театра в Ленинграде появляется балет И. Бельского «Ленинградская симфония» на музыку первой части выдающейся Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Спектакль – балетное посвящение памяти блокадного Ленинграда. В своем балете И. Бельский создает многогранную историю борьбы народа с символическим образом захватчиков. «Враги не несли определенно выраженных фашистских признаков. Побуждаемая ими мысль универсальна, ибо конфликт и борьба вездесущи – не только между армиями и людьми, но и людскими душами» [5, с. 235]. К сожалению, увидеть спектакль мы уже не можем сегодня, но, исходя из оставшихся описаний, можно сделать вывод о «Ленинградской симфонии» как о глубоко осмысленном и прочувствованном балете, «проникнутом гражданственностью, идеями борьбы за свободу и человеческое достоинство и, безусловно, способствующем осознанию чувства патриотизма и ответственности за судьбу страны» [5, с. 237-238].

На основании всего вышесказанного, автор подчеркивает, что созидать и воспитывать силами балетного искусства можно начинать с детских лет, знакомя малыша вначале со сказочными героями, которые, так же как и взрослые, ежедневно решают не детские задачки нравственного выбора. По мере взросления, можно знакомить ребенка с историей страны через эмоциональное погружение в атмосферу спектакля, а не ограничиваться назиданиями и наставлениями. Ведь искусство проникает в умы через душу.

Литература

1. Сергеев К.М. Мысль и движение // Вестник Академии Русского Балета им.А.Я. Вагановой, СПб., № 2 (22), 2009.
2. Роден О. «Беседы об искусстве». – СПб, 2006.
3. «Великий и могучий театр Европы» // «Просцениум. Проект молодежного театра на Фонтанке», театральная газета Санкт-Петербурга, СПб № 7-8 (109-110), апрель 2011.
4. Львов-Анохин Б.А. В. Васильев. – М., 1998.
5. Абызова Л.И. Реконструкция “Ленинградской симфонии”: дань памяти или требование дня? // Вестник Академии Русского Балета им. АЯ. Вагановой, № 17, 2007.

Данилюк Марина Борисовна
mgah-dopobraz@mail.ru
Московская государственная академия
хореографии, начальник центра
дополнительного образования,
заслуженный работник культуры Кубани
г. Москва

Новая концепция дополнительного профессионального образования

Российское дополнительное профессиональное образование берет свое начало с программы формирования резерва административных и хозяйственных руководителей, когда в 1925 г. в Москве были созданы первые курсы директоров предприятий. Вслед за этим стали появляться институты усовершенствования учителей, врачей, институты повышения квалификации инженерно-технических работников, общее методическое руководство которыми было возложено на Министерство высшего и среднего специального образования СССР.

В сентябре 1961 года вышло «Положение об открытии двухгодичных курсов подготовки педагогов для хореографических училищ». С 1962 года в московском хореографическом училище началась планомерная и постоянная работа по обучению будущих преподавателей танцевальных дисциплин. Лекции по специальным дисциплинам сочетались с практической работой в классах ведущих педагогов училища. За двадцать с лишним лет работы этих курсов их закончили педагоги, присланные на стажировку из всех училищ страны.

Кардинальные изменения, происходящие в последнее время в экономической и социальной сферах, стремительное развитие научных знаний, информационных и коммуникационных технологий ставят качественно новые задачи перед системой дополнительного профессионального образования. Потребность в массовой переподготовке управленческих кадров, в новых профессиях, специальностях, квалификациях делает систему ДПО все более востребованной. Сегодня по всей стране действует более 1000 подразделений дополнительного профессионального образования, которые ежегодно обучают по программам повышения квалификации и профессиональной переподготовки свыше 400 тыс. специалистов.

Новая концепция дополнительного профессионального образования, нашедшая отражение в принятом в конце 2012 г. Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» делает акцент на развитии ДПО как системообразующего фактора непрерывного профессионального образования. Дополнительное профессиональное образование призвано упрочить связь двух важнейших составляющих: высшего образования и рынка труда.

Дополнительные профессиональные программы в соответствии с концепцией нового закона будут разрабатываться, осуществляться и оцениваться с точки зрения их полезности для рынка труда.

Сегодня в Московской государственной академии хореографии реализуется 15 образовательных программ дополнительного профессионального образования.

Образовательные программы дополнительного профессионального образования в Московской государственной академии хореографии реализуют созданный в 2011 году центр дополнительного образования и структурные подразделения академии, которые располагают необходимым интеллектуальным потенциалом для того, чтобы качественно решать задачи дополнительного профессионального образования, расширять систему дополнительных образовательных услуг.

В ходе обучения обеспечиваются все компоненты современного дополнительного профессионального образования:

- высокое качество программ повышения квалификации;
- модульно-накопительный характер повышения квалификации;
- возможность выбора слушателем и образовательным учреждением содержания и форм повышения квалификации.

Академия предлагает широкий спектр программ повышения квалификации, учитывающий специфику деятельности кафедр, а также разрабатывает индивидуальные программы с учетом конкретных потребностей слушателей. Образовательные программы дополнительного профессионального образования содержат преимущество по отношению к государственным образовательным стандартам высшего и среднего профессионального образования соответствующего направления обучения. Преимущество дополнительных профессиональных образовательных программ по отношению к государственным образовательным стандартам обеспечивается учетом в дополнительных профессиональных образовательных программах требований профессиональной части стандарта.

В реализации образовательных программ ДПО заняты высококвалифицированные специалисты, преподаватели Академии, которые грамотно и доступно объясняют все нюансы педагогической работы, дают консультации по любому интересующему вопросу.

Большинство слушателей, ведущих свою педагогическую деятельность, обладая хорошими теоретическими знаниями, применяя их в практической работе, сталкиваются с трудностями. Все чаще возникают вопросы, как построить урок, сочинить комбинацию, чтобы добиться наибольшей результативности обучения. Воспитывая новое поколение, педагог должен постоянно учиться сам, не останавливаясь на достигнутом, искать новое, совершенствовать свои теоретические и практические знания.

Самыми востребованными являются курсы повышения квалификации по образовательным программам «Методика преподавания классического танца в младших и средних классах», «Методика преподавания профессиональных дисциплин», большой интерес вызвал семинар, проводимый кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, «Подготовка концертмейстеров балета: принципы и методы обучения». Особую актуальность имел обучающий семинар, посвященный 100-летию Александра Горского «Сохранение и развитие классического наследия».

Польза проведения подобных семинаров – в единстве постановки теоретических и практических вопросов профессионального обучения хореографии.

Возможность обучения методике русской балетной школы вызывает большой интерес и за рубежом. Неоднократно проводились и проводятся выездные курсы повышения квалификации.

Только в этом учебном году более 150 слушателей прошли повышения квалификации по дополнительным профессиональным программам, также в марте этого года состоялся первый выпуск слушателей профессиональной переподготовки.

Дополнительное профессиональное образование (ДПО) – это целенаправленный процесс обучения, способствующий развитию деловых и творческих способностей, а также повышению их культурного уровня.

Джумагалиева Каламкас Октябровна
genes.k.2011@mail.ru
Школа танцев «Renaissance»,
исполнительный директор
г. Астана, Республика Казахстан

Сценический репертуар танцевальных школ как основа обучения

В развитии хореографического образования большую роль играют как профессиональные учебные заведения, так и различные школы, дающие возможность всем желающим обучаться танцам, воспитывающие интерес к искусству и культуре, обеспечивающие условия для развития творческих способностей человека, выявления и поддержки молодых талантов. Среди таких школ – созданная в 2007 году в Астане (Республика Казахстан) Школа танцев «Renaissance».

Школа танцев «Renaissance» (далее – Школа) дает возможность детям с 4 до 18 лет обучаться искусству танца в свободное от школьных занятий время: кто-то приходит заниматься танцами утром, кто-то вечером, кто-то в выходные дни. Для каждой учебной группы (15-20 человек) с учетом возрастных особенностей разработаны свои программы обучения, в которых есть место и классическому танцу, и народному танцу, и современной хореографии. Кроме того, при создании групп учитываются творческие способности ребенка: для одаренных есть программы, направленные на развитие профессионально необходимых данных и готовящие к поступлению в хореографические училища. Уже несколько детей, начинавших осваивать азы танца в Школе, успешно обучаются профессии в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева.

Главное место в программе обучения в Школе занимает репертуар, потому что именно танец, понимаемый как законченный танцевальный номер (например, вальс), – это цель обучения, понятная ребенку. Дети стремятся не только разучить танец, но и проявить в этом танце свою творческую индивидуальность. Каждый учебный год в Школе заканчивается творческим показом всех учебных групп и сводным отчетным концертом Школы на одной из профессиональных сцен Астаны.

Учащиеся Школы выступают в концертах и фестивалях, имеют награды городских, республиканских и международных олимпиад и конкурсов.

Опыт работы Школы по подбору сценического репертуара показывает эффективность сотрудничества с хореографами и педагогами, которые сочиняют танцевальные композиции, усиленные для исполнения детьми и рассчитанные на детскую зрительскую аудиторию. Так, свой первый пятилетний юбилей Школа отметила премьерой балета-сказки по мотивам повести Льюиса Кэрролла «Алиса и ее необычайные приключения» на сцене Конгресс-холла Астаны. В спектакле участвовало 134 учащихся Школы в возрасте от 4 до 15 лет. Этот спектакль успешно прошел также в таких крупных городах Казахстана, как Алматы и Караганда.

В настоящее время Школа имеет разнообразный репертуар: национальные казахские танцы; спортивно-бальные танцы (европейские – медленный вальс, танго, квикстеп, венский вальс, фокстрот; латиноамериканские – ча-ча-ча, джайф, самба, румба, пасодобль); спектакли и синтетические театрализованные танцевальные постановки, включающие различные виды танца и акробатику. Так как система учебных занятий Школы построена на принципах методики работы хореографических училищ и в программе обучения есть основы классического танца, особо одаренные дети показывают на сцене свои достижения в области классического танца.

Еще в первый год работы по просьбе многих родителей в Школе открылись танцевальные группы для взрослых. Школа растет, с каждым годом все больше детей и взрослых хотят учиться танцевать, в чем, безусловно, проявляется рост интереса населения к искусству и культуре, стремление проявить свои художественно-творческие способности. Думается, в этих условиях востребованность и успех Школы во многом обусловлены правильным подбором репертуара как для детей, так и для взрослых.

Дмитриева Дария Ивановна

dmitrieva.dariya@mail.ru

Московская государственная академия
хореографии, аспирант,

Якутский хореографический колледж

имени А. и Н. Посельских, преподаватель;

заслуженная артистка Республики Саха (Якутия)

г. Якутск

Конкурс постановщиков

Известно, что профессия хореографа подразделяется на четыре специальности: балетмейстер, исполнитель-танцовщик, репетитор, преподаватель.

Все эти специальности теснейшим образом связаны между собой и вместе с тем отличаются друг от друга. Балетмейстер создает хореографические произведения. Танцовщик средствами своего искусства воплощает замысел балетмейстера. Репетитор подготавливает танцовщика к сценическим выступлениям. Педагог в театре сохраняет и

повышает исполнительскую квалификацию танцовщика. Преподаватель хореографической школы готовит молодые кадры исполнителей [1, с. 103].

Главная цель балетных школ – выпустить не просто квалифицированного, технически хорошо подготовленного артиста балета, а еще и всесторонне развитую творческую личность. Окончив школу, артисты балета самореализовываются не только на сцене, но и в преподавательской деятельности, искусствоведении, балетоведении. Если природа одарила ученика талантом постановщика, он может стать балетмейстером. И очень важно еще в школе распознать и помочь раскрытию таланта юного дарования.

Наталья Семеновна Посельская – заслуженный работник культуры Российской Федерации, Республики Саха (Якутия), лауреат Государственной премии имени Платона Алексеевича Ойунского, обладатель приза «Душа танца» журнала «Балет» в номинации «Учитель», лауреат Национального Фонда возрождения «Баргарыы» при Президенте Республики Саха (Якутия), член СИД ЮНЕСКО, основатель, организатор и первый директор Республиканского хореографического училища (ныне Якутский хореографический колледж имени Аксении и Наталии Посельских). В 2000 году Н. Посельская была инициатором ежегодного конкурса постановщиков посвященного памяти Аксении Васильевны Посельской, ее матери – первой якутской балерины, педагога, постановщика, видного деятеля культуры Якутии. Конкурс проводится ежегодно 24 декабря, в день ее рождения.

В конкурсе могут принимать участие все желающие учащиеся и студенты колледжа. Целью конкурса является выявление и поддержка молодых талантов. В задачи конкурса входят мотивация учебной деятельности, развитие творческой фантазии, организаторских, педагогических, репетиторских способностей и исполнительского мастерства, раскрытие задатков балетмейстера. Участники конкурса делятся на возрастные категории. Постановщик может сам исполнить танец или поставить номер на других учащихся и студентов. Тема конкурсных постановок объявляется заранее и меняется ежегодно. По итогам конкурса объявляются и награждаются победители, вручается ежегодная стипендия А.В. Посельской. У некоторых педагогов практикуется включение номеров-победителей в концерты профессиональной практики.

Екатерина Тайшина, заслуженная артистка Республики Саха (Якутия), солистка Государственного театра оперы имени Д.К. Сивцева – Суорун Омоллоона, выпускница колледжа 2000 года, будучи еще ученицей, участвовала на конкурсах постановщиков, а теперь поставленные ею номера входят в репертуар профессиональной практики колледжа и украшают отчетные концерты. В 2001 году номер «Больше, чем жизнь» завоевал третье место на конкурсе хореографов в г. Новосибирске. В 2012 году ее номера в номинации «Классический танец» принесли ей I место на VII Евроазиатском Международном конкурсе хореографов и балетмейстеров в г. Новосибирске. Поставленные Екатериной номера исполняют студенты колледжа и артисты балета на Всероссийских и Международных конкурсах и фестивалях. В данное время Екатерина Тайшина является студенткой Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Изабелла Егорова, солистка Национального театра танца имени С.А. Зверева – Кыыл Уола, выпускница колледжа 2002 года (народное отделение) в марте 2012 года с номером «Вернись мгновенье» на музыку А. Вивальди завоевала Гран-при на I Открытом театральном конкурсе хореографов – постановщиков имени Евдокии Степановой. Номер «Зов», поставленный для юношей I курса, всегда тепло приветствуется зрителями.

В декабре 2012 года прошел XIII конкурс. В этот раз была предложена тема «Танцы народов мира», посвященная 380-летию вхождения Якутии в состав России. Тема конкурса вначале вызвала некоторые затруднения у учащихся и студентов, но со временем они, успешно преодолев их, смогли создать и показать свои номера. Приняли участие 24 постановщика, поставлено 17 номеров. Также хочется отметить участие в конкурсе учениц

1/2 (подготовительного) класса в качестве исполнителей. В будущем надеемся увидеть их на сцене как постановщиков.

По решению жюри в младшей группе дипломантом конкурса стал Рогов Никита за постановку номера «Украинский танец», который исполнили Саша Гришин, Никита Рогов, Дима Хандогин, Саша Габьшев (2/6 класс). А звание лауреатов завоевали постановщики номера «Якутские узоры», ученицы 2/6 класса – Гуля Соловьева и Света Чирикова. Номер исполнили сами авторы.

В средней группе за постановку номера «Шотландский танец» звания - дипломантов конкурса удостоены ученицы 3/7 класса Саина Винокурова и Зоя Дансарунова. Номер поставлен для учениц 2/6 класса. Вероника Бережнова и Виктория Син (3/7 класс) показали русский народный танец «Валенки» в своем исполнении и получили звание лауреатов конкурса.

В старшей группе дипломантами стали студентки I курса – Маша Кузьмина и Айина Крюкова за постановку испанского танца в исполнении Тани Поповой – ученицы 4/8 класса.

Самое большое количество баллов получила студентка I курса, лауреат конкурса постановщиков – Посельская Аля, показав номер «Венгерский танец» на музыку Брамса в своем исполнении.

Преподаватели классического танца следят за ходом постановочной работы, применяя индивидуальный педагогический подход к каждому постановщику. В форме беседы даются рекомендации по композиции и постановке танца. Обучение в балетной школе предполагает сугубо индивидуальный подход к каждому учащемуся и студенту. Преподавателю по профессиональным дисциплинам, и, особенно, преподавателю по классическому танцу необходимо всесторонне изучить ребенка и опираться на его положительные качества в преодолении имеющихся недостатков. В этом и состоит понимание индивидуального подхода. В процессе индивидуального обучения диагностируются потенциальные возможности и ближайшие перспективы развития личности ребенка.

Литература

1. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981.

Исаков Вячеслав Михайлович
science@vaganova.ru
Академии Русского балета имени
А.Я. Вагановой, проректор по научной
работе и развитию, кандидат технических
наук, профессор
г. Санкт-Петербург

Особенности модернизации хореографического образования

Анализ хода модернизации образования свидетельствует, что многие возникающие проблемы не могут быть решены в рамках существующей парадигмы управления образовательными ресурсами. Все более необходимой является разработка таких моделей управления, которые позволят рассматривать образовательную систему не как совокупность изолированных групп образовательных учреждений с обособленными негибкими образовательными программами, а как целостную систему, способную концентрировать ресурсы в интересах удовлетворения разнообразных образовательных потребностей

населения. Среди этих потребностей имеется потребность в хореографическом образовании. «Чтобы стать профессиональной балериной, девочке желательно начать заниматься не позже, чем с восьми лет. Тело еще податливо, как глина, но уже лет с шести ученик способен сознательно воспринимать задания. Если артист готов к профессиональным выступлениям лишь в восемнадцать-девятнадцать лет, то – поверьте моему опыту, накопленному за восемьдесят лет в балете, – это поздно» [1, с. 176]. Ранее эта потребность удовлетворялась в России практически вплоть до появления методики классического танца А.Я. Вагановой эмпирическим путем. Чтобы это образование составило целостную систему, необходимо сформулировать его законодательные основы, существенные элементы которых до сих пор отсутствуют.

Основная цель сегодняшнего реформирования управления образованием – создание эффективной целостной системы управления образованием, включающей процедуры образования по всем существующим профессиям, в том числе – профессии специалистов хореографии. «Школа должна всеми силами развивать кругозор своих питомцев. Глубокое знакомство с живописью, музыкой, драматическим театром, лучшими образцами кинематографического искусства, литературой – обязательный компонент мастерства балетного артиста. Интерес к таким познаниям, как правило, рождается под влиянием педагога. Учитель, специалист по классическому танцу, ежедневно встречается со своими подопечными, и именно он в ответе за общую культуру своего класса» [2].

Исходя из этого, предстоит решить следующие основные проблемы в области управления хореографическим образованием:

- упорядочить разделение и наладить координацию функций, полномочий и ответственности между различными уровнями управления этим образованием;
- обеспечить развитие законодательной составляющей системы управления хореографическим образованием;
- обеспечить научно и практически обоснованное удовлетворение потребности желающих получить полноценное хореографическое образование;
- создать полноценное информационно-статистическое обеспечение результатов хореографического образования и органов управления хореографическим образованием, а также общественности и отдельных граждан.

Задача развития образования является чрезвычайно актуальной, а развитие может осуществляться либо эволюционно (естественным путем), либо целенаправленно (управляемое развитие). Другими словами, развитие любой образовательной системы невозможно без использования как эффективных механизмов управления, так и проектного управления. Поэтому в настоящее время значительный акцент делается на программно-целевом (проектном) подходе к управлению образовательными системами. Это означает, что все подсистемы управления должны быть нацелены (или перенацелены) на решение главных задач модернизации: обеспечение нового качества образования в хореографии, его доступности и эффекта.

Соответственно, главными направлениями модернизации системы управления образованием являются следующие:

- управление качеством;
- управление доступностью;
- управление эффектом.

Эффективное управление будет иметь место тогда, когда воздействие на все компоненты управляемой системы в конечном счете обеспечивает главные результаты – новое качество, доступность и эффективность образования [3].

Управление доступностью. Управление доступностью образования в хореографии требует решения многих проблем. Среди них важнейшими являются:

- для родителей – финансовая доступность доставки из разных регионов России детей и подростков, отвечающих требованиям приема в немногочисленные хореографические учебные заведения, особенно в Академии;
- сохранение и наращивание численности кадров, способных реализовывать образовательный процесс в этой сфере искусства;
- формулирование современных требований к специалистам балета учебными заведениями совместно с работодателями (театрами, студиями и т.п.);
- организация и проведение научно-исследовательских работ по всему спектру искусств и наук, синтезируемых с балетным искусством;
- мотивация кадров и обучающихся, обладающих профессиональными способностями и качествами, к наилучшему исполнению своих обязанностей;
- признание статуса обучающихся балету в качестве граждан, обладающих выдающимися способностями и пользующихся приоритетом в обеспечении государственной поддержки.

Управление качеством. В соответствии с семейством международных стандартов ISO, управление качеством подразумевает, в том числе и в первую очередь, обеспечение качества процесса производства товара или услуги [2]. Обеспечение качества для управления состоит из следующих элементов:

- изучение потребностей рынков труда и образовательных услуг;
- набор абитуриентов;
- формирование программ и методов обучения;
- обеспечение обучения ресурсами;
- организация процесса обучения;
- аттестация выпускников, присвоение квалификации выпускникам;
- мониторинг трудоустройства выпускников;
- анализ результатов и начало нового витка обеспечения качества.

Хорошая выученность плюс трудолюбие часто с лихвой восполняют недостатки природных данных.

Управление эффективностью включает в себя:

1. Переход на новую систему финансирования образования, нормативное подушевое финансирование, когда финансовые средства жестко привязаны к потребителю образовательной услуги.
2. Выделение бюджета развития хореографии, обеспечивающего реализацию в системе образования инвестиционных проектов, прежде всего, по модернизации учебного оборудования системы образования.
3. Создание систем информационного обеспечения процессов принятия управленческих решений, в том числе – модернизация образовательной статистики.
4. Создание системы управления человеческими ресурсами системы образования в хореографии.
5. Создание системы маркетинга образовательных услуг и служб по связям с общественностью для выработки и разъяснения образовательной политики (кроме того, маркетинг образовательных услуг приобретает большое значение в управлении качеством образования).

Инвариантным для любой деятельности, в том числе управленческой, является следующий набор групп реальных систем:

- мотивационные,
- духовно-нравственные,
- кадровые,
- материально-технические,
- научно-методические,

- финансовые,
- организационные,
- нормативно-правовые,
- информационные условия.

Одна из интегративных, нетиповых особенностей хореографического образования, заложенная А.Я. Вагановой, отмечена Натальей Макаровой: «Заслуга-бесценная! – Вагановой была в том, что русский принцип задушевности танца, его прочувствованности телом (столь очевидный в русских фольклорных танцах) она не отделила от технических приемов танца, а слила с ними воедино. Она не действовала по западной формуле: “научись, а потом выражай себя”, а превратила процесс учения с его азов в некое неделимое постижение грамматики танца и эмоционального наполнения его первоэлементов» [4, с. 38].

В первом приближении реальные системы можно разделить на институциональные и ресурсные. Хотя, конечно, в каждом конкретном случае эти группы реальных систем будут иметь свою специфику [5].

Таким образом, мы рассмотрели основные характеристики образовательной деятельности в хореографии и ее структурные элементы.

Литература

1. Мессерер С. Фрагменты воспоминаний. – М., 2005.
2. Плахт Ю. Чтобы урок был плодотворным...// Советский балет, 1984, № 5, с.12.
3. Исаков В.М. Хореографический вуз как нетиповое учебное заведение. – СПб., АРБ, 2011.
4. Макарова Н. Биография в танце. – М., 2011.
5. Новиков Д.А. Введение в теорию управления образовательными системами. – М., 2009.

Коренева Вера Григорьевна

vekoreneva@yandex.ru

Пермский государственный хореографический колледж, преподаватель

г. Пермь

Внутришкольный конкурс как эффективная форма освоения сценического репертуара и раскрытие творческой индивидуальности будущих артистов балета (из опыта работы Пермского государственного хореографического колледжа)

Эффективной формой массовой работы по развитию творческой индивидуальности обучающихся и совершенствованию сценического репертуара являются конкурсы, проводимые внутри учебных заведений во время учебного года. Любой конкурс – это всегда шаг вперед. Так, в Пермском государственном хореографическом колледже (далее – колледж) один раз в 2 года, в преддверии Международного конкурса артистов балета «Арабеск», проводится свой конкурс «Надежда», в котором участвуют все обучающиеся с 4 года обучения. Как показывает опыт работы, этот конкурс стимулирует творческую активность и учеников, и педагогов, мотивирует совершенствовать технику исполнения, подбирать и разучивать репертуар, позволяющий выявить творческую индивидуальность.

Подбор сценического репертуара по классическому и народно-сценическому танцу для 3-го и 4-го годов обучения в хореографических училищах представляет определенные сложности – недостаточно новых концертных номеров. С одной стороны, программы специальных дисциплин содержат списки хореографических произведений, рекомендуемых для изучения (исполнения) на каждом этапе обучения с учетом сложности хореографического текста и «посильности» обучающимся. Например, редко исполняются рекомендуемые программой «Куклы» А.К. Лядова, хореография В. Вайнонена. С другой стороны, так как подбор сценического репертуара для конкретных обучающихся всегда

происходит с учетом творческой индивидуальности как каждого учащегося, так и всего класса в целом, преподаватель часто выходит за рамки хореографических произведений, рекомендуемых программами, и самостоятельно подбирает репертуар для своих учеников, сочиняет собственные хореографические композиции для лучшего показа творческих достижений учеников.

Внутришкольный конкурс служит первой подготовительной ступенью для подготовки к следующему этапу развития профессиональной подготовки учащихся. Воспитанники ПГХК регулярно принимают активное участие в многочисленных конкурсах, смотрах и фестивалях. Прежде всего, конечно, в тех, которые проводятся в Перми – это Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск» и Дягилевский фестиваль. Кроме этого, учащиеся колледжа неоднократно становились дипломантами и лауреатами Международного конкурса артистов балета в Москве, Смотра учащихся ведущих балетных школ России «Гран-при Михайловского театра», Международного хореографического фестиваля-конкурса для детей и юношества «Танцевальный Олимп» в Берлине, “Prix de Lausanne”, Молодежных Дельфийских игр, фестиваля «Молодая Российская культура в Италии», фестиваля Русского искусства во Франции, Сибирского Международного конкурса хореографических заведений и др.

Школьный репертуар ПГХК всегда пополняли постановки балетмейстеров которые работали в Пермском театре оперы и балета. Среди них К. Есаулова, М. Газиев, Н. Боярчиков, Г. Алексидзе, К. Шморгонер и др. Многие их постановки сохраняются и сегодня. Нынешний руководитель Пермской балетной труппы А.Г. Мирошниченко также тесно сотрудничает со школой. Так, в 2011 г. для отчетно-выпускного концерта ПГХК им был поставлен одноактный балет «Вариации на тему рококо», музыка П.И. Чайковского, а в 2013 г. – «Классическая сюита» на музыку А. Адана.

К балетмейстерской работе в Пермской школе широко привлекаются педагоги и хореографы из других городов и театров России: Г. Рахманова, Р. Поклитару, К. Уральский, М. Ивата, Н. Маркелов и др. Плодотворно сотрудничает с Пермской школой Ю.П. Бурлака. Бесспорно, что танцевальное мастерство лучше всего воспитывается на образцах классического наследия, так в 2012 г. им была осуществлена постановка дивертисмента из балета «Пахита», музыка Л. Минкуса и Р. Дриго, а в 2013 г. – Большое классическое па из балета «Арлекинада» Р. Дриго.

Их постановки обогащают школьный репертуар, расширяют творческий кругозор, дают возможность воспитанникам находиться в курсе современных поисков хореографов. С этими номерами учащиеся успешно выступают на балетных конкурсах, фестивалях, отчетно-выпускных концертах.

Коробейникова Виктория Александровна

oganer2006@yandex.ru

Оганерская детская школа искусств,
преподаватель, концертмейстер балета
г. Норильск (Красноярский край)

О специфике работы пианиста-концертмейстера в балетном классе

Деятельность концертмейстера балета – особая область фортепианного исполнительства. Некоторые аспекты сольной практики отходят здесь на второй план, главное место занимает понимание специфики хореографического процесса, диктующего свои правила и особенности.

Обучение в балетном классе в современной практике используется два варианта музыкального оформления уроков – в первом используется аудиоаппаратура, во втором – непосредственное живое исполнение музыки. Как правило, аккомпанирующим инструментом для классической хореографии является фортепиано.

Работа концертмейстера в балетном классе – специфическая форма деятельности. При безусловном лидерстве в классе педагога-хореографа, концертмейстер, в свою очередь, играет на уроке существенную роль. Поэтому он должен обладать не только широким музыкальным и общекультурным кругозором и профессиональной пианистической техникой, но и разнообразными дополнительными навыками и умениями.

Результативная работа в классах возможна только в содружестве педагога-хореографа и музыканта. И здесь можно говорить о субъективной позиции, потому что немалую роль играет психологическая совместимость, личностные качества концертмейстера и хореографа. Для настоящего творчества нужна атмосфера дружелюбия непринужденности и взаимопонимания. Важно чтобы концертмейстер был другом и партнером. Только с позиции творческого подхода можно осуществить все замыслы, иметь высокую результативность в исполнительской деятельности учащихся хореографических классов.

Программирует и планирует работу в балетных классах педагог-хореограф. Концертмейстеру часто приходится работать с несколькими педагогами. И чаще всего концертмейстер приходит уже на готовую программу. Тематическое планирование учебного материала по хореографии тоже делает педагог. Концертмейстер обязан знать и программу, и план каждого года обучения, и план каждого урока. Сотворчество педагога-хореографа и концертмейстера необходимо во всех сферах (планирование, реализация программ учебной и постановочной работы). От концертмейстера не зависит построение занятий, это решает хореограф. А вот какова будет отдача, на каком уровне они пройдут, во многом зависит от музыканта, от подобранной и предложенной им музыки.

Собственно профессиональные обязанности концертмейстера балетного класса реализуются, как правило, в двух направлениях – работа над балетным репертуаром и непосредственное сопровождение урока.

Львиную долю работы концертмейстера хореографического класса составляет музыкальное сопровождение уроков. На уроке, в первую очередь, востребованы как стандартные исполнительские качества концертмейстера (беглое чтение с листа, свободное владение техникой транспозиции, хорошее знание гармонии и пр.), так и специфические навыки, связанные с пониманием характера исполнения того или иного движения. Поэтому подготовка к занятиям не должна ограничиваться работой над музыкальным текстом, какой бы тщательной она ни была. Именно проникновение в сущность исполнения отдельных движений классического экзерсиса помогает концертмейстеру выбрать такие темпы, исполнительские приемы и туше, которые в свою очередь, окажут нужное эмоциональное воздействие на исполнение учащимися той или иной комбинации.

Для полноценной работы в классе концертмейстер должен позаботиться о наличии разнообразного музыкально-иллюстрированного материала. Первоначально опираясь на специализированные издания, каждый аккомпаниатор со временем неизбежно накапливает свой музыкальный багаж. Причем, даже при наличии очень удачного рабочего материала, важно периодически его обновлять. Любое обновление обязательно должно учитывать давно и прочно установившиеся критерии отбора музыкального материала. Иными словами, сопровождать урок хореографии может не всякая музыка, а лишь весьма специфическая, та, которую принято называть дансантажной.

В целом, наиболее общими признаками дансантажности могут быть:

- наличие в музыкальном тексте общеизвестных танцевальных ритмо-формул;
- четкая метрическая пульсация;
- наличие мелодико-ритмических повторов;

- квадратная структура;
- ясно выраженная музыкальная образность (в данном случае образность рассматривается как необходимое качество, позволяющее использовать тот или иной музыкальный фрагмент в конкретных целях урока).

Базовые знания концертмейстера в системно-хореографическом образовании должны включать в себя: знание школ и направлений танцевального искусства; знание традиционных форм и этапов обучения детей хореографии; знание форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов; знание хореографической терминологии (в частности, на французском языке).

Будущие артисты балета (безотносительно к возрасту и периоду обучения) весьма чутки к индивидуальным особенностям исполнительской манеры концертмейстера, а говоря шире – к звуко-образному содержанию, к интерпретаций музыки. Как правило, реакция учеников на исполняемые сочинения всегда эмоционально непосредственна. Если музыка и, что немаловажно исполнение нравится детям, они всегда проявляют более глубокий интерес к уроку, и даже просят познакомить их с другими, выходящими за рамки учебного процесса сочинениями того или иного автора. У концертмейстера возникает благодатная возможность помочь педагогу-хореографу расширить музыкальный кругозор будущих артистов балета. С точки зрения коммуникативной психологии, такой естественный контакт, возникающий между детьми и их музыкальным воспитателем – весьма ценное явление и, более того, необходимое явление, как в процессе воспитания профессиональных навыков, так и в интеллектуальном развитии ребенка.

Яркое, творческое и высокопрофессиональное исполнение музыкального текста, «наполняющего» учебные хореографические комбинации, способно увлечь учащихся эмоционально. А ведь именно интенсивные переживания, возникающие при таком естественном эмоциональном подъеме, раскрывают способность самовыражения, артистизм, кроме того, помогают устранить скованность и усталость в преодолении особенно трудных моментов при освоении учебно-хореографических движений, а стало быть, участвуют в формировании исполнительской воли танцовщиков. Отклик на тонкости звучащей музыки помогают не только осмыслить художественную значимость исполняемого музыкального текста, но и разобраться в его структуре, что весьма важно для понимания музыкального содержания той или иной учебной хореографической комбинации.

Возникновение творческого диалога между концертмейстером и учащимися способствует тому, что уже на подготовительных этапах профессионального образования будущий артист балета задумывается о синтетической природе хореографического искусства. Безусловно, творческий процесс в данном случае опережает понимание научных критериев этимологии музыкально-хореографического синтеза, чего не стоит бояться. Напротив, испытав на практике природную связь музыки и танца, начинающий артист балета в будущем сможет намного легче познать все сложнейшие «механизмы» взаимопроникновения пластического и музыкального искусства.

Кузнецов Олег Юрьевич

kuznetsov-oleg@mail.ru

Высшая школа социально-управленческого
консалтинга (институт),

кандидат исторических наук, доцент

г. Москва

Возможности и перспективы использования метода антропометрического контроля индивидуального физического развития в целях выявления молодых дарований

в области хореографического искусства

Балет является, пожалуй, единственным жанром сценического пластического искусства, предъявляющим исключительные требования к пропорциональности индивидуального телосложения, гармоничности субъективного физического развития и функциональной тренированности исполнителя. Тело для артиста балета является основным инструментом его профессиональной деятельности, а поэтому его стеничность и конституциональность традиционно являются предметом самого пристального внимания со стороны педагогов, художественных руководителей, врачей (особенно в процессе обучения основам и секретам балетного мастерства). За два последних столетия существования балета как особого направления танцевального искусства путем многочисленных экспериментов, проб и ошибок выработались квалификационные критерии относительно телосложения и функциональных возможностей танцовщиков и танцовщиц, субъективное соответствие которым всегда было и остается анатомио-физиологической основой успешной профессиональной карьеры на балетной сцене. К сожалению, не все из тех, кто начинает профессиональную балетную карьеру, достигают ее вершин, причиной чего становится индивидуальное конституциональное несоответствие каноническим критериям стеничности артистов балета, которое зачастую не может быть выявлено визуально при отборе на обучение и проявляется уже впоследствии, в процессе возрастных гендерных изменений, что, в свою очередь, существенно снижает эффективность процесса обучения хореографическому мастерству.

Обучение детей, физически одаренных в соответствии с требованиями балета, основам хореографического искусства обычно начинается в возрасте 9-10 лет и продолжается на протяжении 7-10 лет. Время обучения включает в себя подростковый и юношеский периоды онтогенеза, на которые приходится основные этапы формирования и развития человеческого организма. Переходы от детства к отрочеству и от отрочества к юности сопровождаются естественными изменениями субъективного телосложения, обусловленными генетически, изменить или скорректировать содержание которых объективно невозможно. Из-за этих изменений многие обучающиеся балету потенциально не могут реализовать себя в сценической деятельности, поскольку индивидуальная конституциональность их телосложения перестает соответствовать традиционным канонам балетного искусства.

Современная российская система хореографического образования не имеет методики прогнозирования субъективного физического развития обучающихся балету в подростковом и юношеском возрасте, отчего не может избежать ежегодно десятков и даже сотен личных трагедий подростков и юношей, вынужденных прекратить обучение по независящим от их желания естественно-биологическим причинам. Снять остроту этой педагогической проблемы может метод антропометрического контроля индивидуального физического развития и функциональной тренированности обучающихся, разработанный в 2006-2012 гг. в Тульском государственном университете и получивший государственную защиту права интеллектуальной собственности в виде двух патентов Российской Федерации на изобретения (патенты № RU 2367343 С1 «Способ доклинической диагностики артериальной гипертензии по индексам Петровой» [4] и № RU 2410027 С1 «Способ оценки физического развития лиц молодого возраста» [5]). Описанию теоретико-методологической базы, практики и результатов применения указанного метода посвящена монография его разработчиков – Е.Д. Грязевой, М.В. Жуковой, О.Ю. Кузнецова, Г.С. Петровой «Оценка качества физического развития и актуальные задачи физического воспитания студентов» (Тула, 2013) [3] и ряде иных научных публикаций авторов [1; 2].

Эвристическую основу антропометрического контроля функциональности и гармоничности индивидуального физического развития индивида составляет измерение охватных размеров отдельных участков тела человека, которые являются наиболее информативными, отражая субъективную специфику его телосложения, и их последующее

сопоставление между собой и установленными среднестатистическими показателями нормы в целях определения степени развитости и гармоничности строения тела. Для математически точного установления пропорциональности развития тела конкретного человека производится сравнение варьирующихся под влиянием процессов онтогенеза охватных размеров шеи, груди, талии и живота со стабильным во времени и генетически обусловленным охватным размером головы. Для определения гармоничности развития конечностей осуществляется сравнение генетически обусловленных и стабильных для каждой возрастно-половой категории людей охватных размеров запястья и индивидуально обусловленными размерами верхней трети предплечья и середины плеча (для верхних конечностей) и охватных размеров лодыжки с размерами нижней и верхней трети голени, области под коленом, середины бедра (для нижних конечностей). При практическом применении метода охватные размеры отдельных частей тела измеряются с помощью стандартной сантиметровой ленты.

Полученные в ходе антропометрических измерений математически выраженные объективные данные, отражающие индивидуальное физическое развитие обучающегося, сначала сопоставляются между собой, а полученные результаты сравниваются с показателями универсальных стандартов диапазона медико-биологической нормы анатомо-физиологического развития человека, после чего констатируется факт субъективного соответствия индивида норме или наличия выраженного отклонения субъективного физического развития, которое зачастую не может быть преодолено в процессе тренировок в силу его онтогенетической обусловленности. Сопоставление охватных размеров отдельных частей тела индивида осуществляется в следующих парах показателей:

- шея – голова;
- талия – грудная клетка;
- запястье – верхняя треть предплечья;
- запястье – середина плеча;
- лодыжка – средняя треть голени;
- лодыжка – верхняя треть голени;
- лодыжка – середина бедра.

Установление каждой из указанных выше зависимостей и сравнение ее с показателями нормы позволяет с высокой степенью вероятности определить степень тренированности мускулатуры каждого участка тела молодого человека, их взаимную развитость, а также общую пропорциональность телосложения. А поскольку внешнее строение тела является объективным и наглядным отражением состояния и функциональности внутренних органов и базовых систем организма, оценка гармоничности индивидуального физического развития, основанная на анализе результатов перечисленных антропометрических показателей, позволяет также прогнозировать риск возникновения и развития ряда соматических (неинфекционных) заболеваний.

В процессе регулярного антропометрического мониторинга гармоничности индивидуального физического развития обучающихся в образовательном учреждении накапливается база персональных данных на каждого из них о состоянии физических кондиций на разных этапах обучения, а если обмеры будут проводиться с определенной периодичностью (скажем, один раз в учебный семестр), то на основании анализа их результатов можно сделать объективные выводы как об индивидуальном физическом развитии индивида на момент его поступления на обучение, так и о динамике изменения его основных антропометрических характеристик в результате педагогического воздействия на учебно-тренировочных занятиях. Это позволит педагогам рекомендовать каждому конкретному обучающемуся те или иные группы физкультурных или спортивных упражнений в целях коррекции имеющихся диспропорций телосложения, а также

осуществлять руководство индивидуальными или персональными занятиями или тренировками, направленными на достижение гармоничности строения тела (что имеет особое значение для педагогики спорта). Наличие подобной базы данных позволит в полной мере реализовать личностный подход к каждому обучающемуся в педагогической практике его физического воспитания, объективно повышая тем самым степень гуманизации процесса физического развития или профессиональной физической подготовки обучающихся как составной части их профессионального образования.

Отличительными чертами метода антропометрического контроля гармоничности индивидуального физического развития и функциональной тренированности обучающихся являются:

- универсальность;
- доступность;
- безопасность для здоровья и жизни;
- легкость проведения изменений, записи, обработки и хранения полученных данных;
- информативность;
- наглядность;
- экономичность;
- эргономичность;
- эмоционально-психологическая комфортность;
- прикладная практичность.

Применение метода антропометрического контроля индивидуального физического развития и функциональной тренированности обучающихся при выявлении и отборе детей для последующего обучения в системе хореографического образования позволит получить объективные математически выраженные данные об их индивидуальном телосложении, что, в свою очередь, даст возможность с более высокой степенью вероятности смоделировать перспективы субъективного конституционального и физического развития в процессе онтогенеза под воздействием организованных и регулярных физических нагрузок, как то предполагает методика и содержание хореографического образования в нашей стране. Регулярное использование указанного метода в процессе хореографического обучения даст возможность без значительных финансовых затрат иметь на каждого обучающегося объективную информацию о поэтапном совершенствовании его индивидуального телосложения и функциональной тренированности и на основе имеющихся данных прогнозировать перспективы и пределы его физических возможностей и напрямую связанного с ним профессионального мастерства. В совокупности это увеличит эффективность и результативность профессионально-педагогической деятельности всей отечественной системы хореографического образования, усилит междисциплинарные и межпредметные связи педагогики хореографического искусства и естественных наук, поспособствует открытию новых граней научного творчества в данной сфере педагогической деятельности.

Литература

1. Антропометрический контроль гармоничности физического развития студентов и использование его результатов в организации учебных занятий по физической культуре / Е.Д. Грязева [и др.] // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. Вып. 3. Ч. 2. С. 79-102.
2. Антропометрический контроль физического развития студентов: учеб.-метод. пособие / Е.Д. Грязева [и др.]; под ред. М.В. Грязева. – Тула, 2011.

3. Оценка качества физического развития и актуальные задачи физического воспитания студентов: монография / Е.Д. Грязева [и др.]. – Тула, 2013.
4. Способ доклинической диагностики артериальной гипертензии по индексам Петровой: Пат. на изобретение № RU 2367343 С1 Рос. Федерация: МПК А61В5/107 (2006.01) / Г.С. Петрова; Тульский гос. ун-т., № 2008127778/14, 10 июля 2008 г. // Изобретения. Полезные модели / Роспатент. 2009, 20 сентября. № 26.
5. Способ оценки физического развития лиц молодого возраста: пат. на изобретение № RU 2410027 С 1 Рос. Федерация: МПК А61В 5/107 (2006.01) / Г.С. Петрова, О.Ю. Кузнецов, Е.Д. Грязева, М.В. Жукова, А.С. Овчинников, С.Ю. Федоров; Тульский гос. ун-т, № 2009137936, 13 октября 2009 г. // Изобретения. Полезные модели / Роспатент. 2011, 27 января, № 3.

Куракина Елена Борисовна,

e.kurakina@mail.ru

декан педагогического факультета, профессор
кафедры гуманитарных,
социально-экономических дисциплин и
менеджмента

исполнительских искусств,
кандидат филологических наук,

Яценко Надежда Павловна,

заведующая кафедрой гуманитарных,
социально-экономических дисциплин и
менеджмента

исполнительских искусств,
кандидат педагогических наук, профессор
Московская государственная академия
хореографии
г. Москва

Значение гуманитарной составляющей в современном профессиональном хореографическом образовании

В настоящее время государством предусматриваются долгосрочные вложения для развития культуры, науки и образования. «Национальная доктрина образования в Российской Федерации» (до 2025 года), «Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы» и другие документы особое внимание обращают на формирование нового специалиста XXI века, который мог бы полностью реализовать свои способности в сфере профессиональной деятельности.

Федеральный Закон «Об образовании в Российской Федерации» (Статья 83. Особенности реализации образовательных программ в области искусств) решает ряд принципиальных вопросов развития системы хореографического образования: выделены дополнительные предпрофессиональные программы, программы среднего профессионального образования, интегрированные с образовательными программами основного общего и среднего общего образования (интегрированные образовательные программы в области искусств), программы бакалавриата и магистратуры, аспирантуры и ассистентуры-стажировки. Система непрерывного хореографического образования (дополнительное предпрофессиональное образование детей – хореографическое училище – вуз) в неразрывной связи профессионального образования с театром становится

неотъемлемой частью нового образовательного пространства, целью которого является установление преемственности профессионального, творческого педагогического, а также духовного опыта. Это дает возможность сочетать формирование современных профессиональных компетенций и воспитание высокой гуманитарной культуры.

Необходимость адаптировать образование к реальностям жизни требует большей сосредоточенности на обучении профессиональным навыкам, однако идеалом формирования личности педагога-хореографа становится гармонично развитая личность, которая способна творчески решать проблемы художественно-эстетического образования и воспитания. В связи с этим гуманитарные компоненты образования должны быть усилены с целью развития личности будущего специалиста, имеющего художественно-эстетические потребности, общегуманистические идеалы, высокие духовно-нравственные качества. Отсюда особая роль должна отводиться преподаванию не только специальных и общепрофессиональных дисциплин, но и гуманитарных предметов (философия, история литературы, риторика, психология и т.д.).

Литварь Нина Владимировна

aspirantyra-mgax@mail.ru

Московская государственная академия хореографии, начальник отдела послевузовского профессионального образования, профессор кафедры хореографии и балетоведения, кандидат искусствоведения
г. Москва

СПЕЦИФИКА И ПРОБЛЕМЫ ПОСЛЕВУЗОВСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сложность и специфика подготовки кадров (специалистов, молодых учёных) в области хореографического искусства обусловлены особенностями, прежде всего, синтетическим характером самого балетного искусства. Как известно, для создания хореографического произведения в балетном театре необходим не только хореограф, но и композитор, и художник, и менеджер и еще много профессионалов-специалистов самых разных областей.

Беря на себя ответственность по подготовке теоретиков и практиков хореографического искусства, вузы культуры и искусства, по большому счёту, определяют художественно-эстетическое будущее этого искусства в нашей стране и за её пределами.

Многолетняя практика работы в сфере послевузовского образования выявила несколько проблем, без решения которых сложно рассчитывать на успех в деле подготовки квалифицированных кадров.

Одна из них заключается в самом контингенте поступающих. Как правило, обучаться в аспирантуре и работать над диссертационным исследованием приходят так называемые практики – танцовщики, педагоги и т.д., т.е. специалисты, не имеющие навыки аналитической интеллектуальной работы. К тому же, в силу специфики профессии, теоретическая гуманитарная подготовка этих абитуриентов чаще всего оказывается слабой.

Другая проблема – острая нехватка научных руководителей со степенью доктора наук (искусствоведения, педагогики) в области хореографического искусства. На сегодняшний день она решается путём привлечения к руководству докторов из других областей науки (педагогики, философии, психологии).

И, наконец, серьезно усложняет ситуацию, если не полное отсутствие диссертационных советов по искусствоведческим специальностям, то такое мизерное их количество, что поиск необходимого совета для защиты диссертаций по этой специальности сам по себе превращается в исследование...

Нарская Тамара Борисовна

hf1@chgaki.ru

Челябинская государственная академия культуры и искусств, профессор кафедры педагогики хореографии, заслуженный работник культуры РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ
г. Челябинск

**Актуальные проблемы формирования педагогических навыков
у студентов-хореографов (на примере Челябинской государственной академии
культуры и искусств)**

Вековая история формирования системы преподавания классического танца стала краеугольным камнем в овладении методикой преподавания хореографии вообще. Эта система используется во всех профессиональных и любительских хореографических коллективах, связанных с хореографией, в учебных заведениях, театрах, во многих видах спорта для развития костно-мышечного аппарата исполнителя, выразительности пластики тела, музыкальной выразительности.

На современном этапе преподавания методики обучения хореографии в вузе требуется новизна методов, приемов при подготовке кадров преподавателей, организаторов хореографических коллективов. Потребность в этих кадрах огромна, т.к. хореография как вид искусства обладает огромным потенциалом для гармонически развитой личности, оказывая огромное влияние на культуру общественного поведения.

Абитуриенты имеют достаточный уровень навыков и умений в области танца как исполнители. Они идут в вуз за новыми знаниями, но сталкиваются с уже познанным, как им кажется, в танцевальном искусстве. Начало учебы воспринимают как «топтанье» на месте. Ослабляется интерес к учебе. Требуется новизна методов и приемов преподавания. Методика освоения технологии движений представляется студентам в развитии и значимости их для поступательного овладения классическим танцем. На первом этапе обучения предлагается повышенная требовательность к строгости формы, законченности, музыкальности.

Упражнения и комбинации предлагаются с целью научить правильно дышать, уметь распределить свои силы, уметь вводить в работу последовательно разные группы мышц, что является основой физической выносливости. Основной задачей в обучении является создание условий для овладения школой классического танца. Школу характеризуют определенные выразительные средства, имеющие законченность в исполнении движения, упражнения, комбинации; координация движений в сочетании с музыкой; континентность перехода от одного движения к другому; точность позиций рук – основы законченности позы; выразительность каждого положения тела.

Рассматривается классический танец как духовный источник, способ развития целостного мышления. Подчеркивается единство и родство классического танца и музыки, выраженное в их взаимодействии, как основа всего учебного процесса. Одним из синтезирующих начал, обеспечивающих обучение, выделяется музыка. Она позволяет

понять движение «изнутри» телом, чувством, мыслью, настроением, что подчеркивает выразительность и индивидуальность исполнителя.

Логически мотивированные занятия концентрируют внимание, активизируют усвоение материала, создают творческую атмосферу. Новое движение «накладывается» на двигательный аппарат с учетом особенности данных каждого индивидуума.

Показ движений преподавателем проводится в единстве с выразительным словом, музыкой.

На основе полученных навыков, умений, знаний, движения изучаются в развитии, в связи с их местом в цепи экзерсисов, в музыкальном многообразии. Ориентация на конечную цель в понимании процесса обучения: движения развиваются, усложняются, осмысливаются, переводятся на другой уровень. Они становятся теми «буквами», «фразами», из которых состоит танец. Осознание технологии как выразительного средства танца позволяет эффективно обогащать задания музыкальностью, выразительностью, координацией. Рекомендуется использовать импровизацию как педагогический прием.

Координация есть то звено, которое делает тело выразительным, эмоционально богатым и позволяет раскрыть индивидуальные способности студента.

Наглядность – метод преподавания, способствующий особенностям развития мышления – от абстрактного к конкретному, целостному. Самое сложное для студента – объяснить движение, анализировать способы правильного исполнения. Проблема для педагога – как научить студента говорить, объяснять, увязывать практику с методикой.

На первый этапе понятия анализа и синтеза закладываются на методике каждого движения: от раскладки к целостному, законченному исполнению.

Включается ассоциативное мышление, используется выразительная речь. Внимание студента сосредоточивается на том, как преподаватель подает новый материал или иное задание, происходит закрепление методических знаний предмета.

Формировать волевые качества хореографа крайне важно, т.к. он должен быть готов к кропотливой работе без расчета на сиюминутный результат, проявлять терпение в поиске оптимальных приемов обучения, требовательность к себе и высокую дисциплинированность.

Не должно остаться без внимания развитие организаторских способностей. Основная форма обучения танцу – групповая. Отсюда – требования уметь создать коллектив, объединенный общностью интересов.

Культура общения, терпимость к критическим замечаниям товарищей, умение слушать коллег крайне необходимы в выбранной профессии.

Обучение преподавателя классического танца строится на единстве теории, методики и практики. Попытки развести научно-теоретическое, духовно-практическое и художественное отношение к процессу обучения приводит к односторонней рационализации преподавания. Танец должен быть понятен как единство ощущения его мышцами, мышлением, эмоциями, дыханием. В личностном исполнении танец нельзя «потрогать» и студенту трудно оценить качество своей деятельности. Только находящийся рядом педагог может помочь студенту определить и преодолеть противоречия: завышенность самооценки, самоуничижение, неуверенность, неправильность понимания себя и нацелить на преодоление трудностей.

Совокупность методов преподавания создает условия для появления чуда эмоционального открытия – радость процесса обучения.

Литература

1. Ивлева Л.Д. История преподавания танца. Изд. 2-е. – Челябинск, 2002.
2. Нарская Т.Б. Классический танец. Учебно-методическое пособие: ЧГАКИ. – Челябинск, 2007.
3. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Часть I. – М., 1971.

Никитин Вадим Юрьевич

dancer-v@mail.ru

Московский государственный университет культуры и искусств, профессор кафедры танцев народов мира и современной хореографии, заместитель декана хореографического факультета по научно-методической работе, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения
г. Москва

Проблемы изучения репертуара современной хореографии в процессе профессионального образования

Первоначально необходимо определить, какие направления хореографии относятся к современному танцу как виду искусства, поскольку в нашей стране часто современным танцем считаются стили бытового, социального танца. Поэтому автор предлагает ввести понятие «танцевальной системы» и определяет те из них, которые существуют в настоящее время. Это классический танец, народно-сценический танец, танец-модерн, джазовый танец и contemporary. Танец модерн, джазовый танец и contemporary относятся к сценическому современному танцу.

К сожалению, до настоящего времени нет научного определения – что такое современный танец. В России до сих пор не принят общемировой стандарт этого понятия, и его часто подменяют социальным танцем. Термин «современный танец» – это определение не жанра или стиля, это танец настоящего времени, однако можно четко разделить его на две большие группы: танец сценический (хореографическое искусство) и танец социальный, (бытовой), то есть танец как социокультурный феномен.

Среди наиболее известных хореографов джазового танца – такие, как Л. Хортон, К. Данхам, Д. Келли, П. Праймус, Д. Коул, Луиджи, М. Маттокс, Б. Фосс, Д. Робинсон. Среди хореографов танца модерн можно выделить М. Вигман, М. Грэхем, Д. Хэмфри, Х. Хольм, Х. Лимон, Х. Тамирис. Среди хореографов contemporary наиболее признаны В. Вандеркейбус, К. Карлсон, Т. Браун, Т. Тарп, П. Бауш, М. Монк, С. Вальц, У. Форсайт, Э. Николайс. Все вышеперечисленные хореографы создали большое количество сценических произведений, которые включены в репертуар ведущих трупп мира.

Техник и школ современных направлений танца достаточно много и, к сожалению, многие из них не знакомы нашим педагогам и не преподаются в государственных профессиональных учебных заведениях. Здесь возникает некая дилемма: с одной стороны, мы говорим о том, что современный танцовщик должен владеть репертуаром современной хореографии, с другой стороны, прекрасно понимаем, что для этого необходимы определенные технические навыки, которые не осваиваются в программе профессиональной подготовки. Таким образом, возникает целый ряд проблем – лексических, музыкальных, актерских, а также связанных с авторским правом.

К сожалению, эти проблемы на данном этапе развития нашей профессиональной школы решаются очень трудно, именно поэтому автор предлагает следующие пути изучения репертуара.

Основное место занимает путь изучения репертуара по видеоматериалам. Это вызывает определенные технические сложности и, к сожалению, не дает возможности полноценно

освоить изучаемый репертуар. Условия съемки (крупные планы, наплывы и т.д.) не позволяют точно выучить лексический материал и рисунок хореографического произведения. Кроме того, возникают проблемы авторских прав, поскольку записанные на видео номера и спектакли не могут без соответствующего разрешения исполняться перед публикой, хотя могут использоваться в качестве учебного материала. Автор статьи сталкивался с множеством случаев, когда в школах и университетах США и Западной Европы изучался репертуар ведущих мировых хореографов в качестве учебных работ, которые не демонстрировались для широкой публики. В таком случае авторское разрешение не требуется.

Второй путь – приглашение зарубежных хореографов для постановки номера или спектакля. Этот путь более эффективен, однако тут возникают достаточно серьезные финансовые проблемы, поскольку приглашение, проживание и оплата работы хореографа требуют больших финансовых возможностей. И нет никакой гарантии, что созданное произведение будет иметь высокую художественную ценность.

Третий путь – выезд для стажировки за рубеж – также финансово затратный, но дает возможность непосредственно из «первых ног» изучить репертуар, поскольку в ведущих танцевальных школах США и Западной Европы преподают многие из исполнителей, которые работали непосредственно с хореографом.

И, наконец, четвертый путь – приглашение ведущих русских хореографов современного танца, которых в настоящее время, к сожалению, не много, и они известны как в России, так и за рубежом. Среди таких хореографов можно назвать имена А. Сигаловой, Т. Багановой, О. Пона, С. Смирнова. А также – молодых выпускников хореографических факультетов российских учебных заведений. Этот путь, на взгляд автора, является наиболее перспективным, поскольку исполнители не только овладевают репертуаром как учебным материалом, но и получают в собственность номера, которые могут использовать в своей дальнейшей профессиональной работе. Кроме того, менталитет русской публики несколько отличается от западной, особенно с точки зрения восприятия современной хореографии, и русские хореографы более интересны с точки зрения замысла и способов воплощения.

Автор статьи имеет смелость заметить, что отсутствие решения данных проблем именно в области современного танца приведет к снижению уровня профессиональной подготовки не только в системе высшей школы, но и на уровне среднего специального образования. И вместо подготовки высококлассных, компетентных, конкурентоспособных профессионалов, мы будем выпускать слабо подготовленных специалистов, которые не смогут конкурировать на рынке труда.

Литература

1. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. – М.: РАТИ (ГИТИС), 2011.
2. Никитин В.Ю. Композиция в современной хореографии. (В соавторстве с И.К. Шварц), Учебно-методическое пособие для хореографического факультета. – М: МГУКИ, 2007.
3. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика. Учебное пособие. – М: ГИТИС, 2000.
4. Никитин В.Ю. Композиция урока и методика преподавания модерн-джаз танца. М: «Один из лучших», 2006.

Петрова Галина Семеновна

FVIS@mail.ru

Тульский государственный университет,
доцент кафедры физического воспитания и спорта,
кандидат медицинских наук

г. Тула

**О возможности разработки квалификационных профессиональных стандартов
физического развития в целях выявления молодых дарований в области
хореографического искусства**

Хореографическое искусство (подобно профессиональному спорту высоких достижений) предъявляет повышенные требования к уровню индивидуального физического развития исполнителей и арсеналу их субъективных динамических возможностей. Профессиональные танцоры и танцовщицы, наряду с представителями целого ряда других профессий (военнослужащими, полицейскими, тренерами, спортсменами, спасателями МЧС и др.), в силу специфики своей деятельности обладают более высоким в сравнении со среднестатистическим обывателем уровнем физического развития и функциональной тренированности, отличаясь от него более широким диапазоном двигательных навыков. Деятельность человека в сфере хореографического искусства на профессиональной сцене изначально предполагает необходимость наличия у него достаточного физического здоровья и соответствующего канонам жанра конституциональности телосложения, позволяющих выступать именно на сцене театра, а, скажем, не на арене цирка. Все эти обстоятельства в своей совокупности налагают на процесс выявления, отбора и последующего воспитания будущих артистов балета, классического и народного танца или хореографов дополнительные обременения и ограничения, не позволяющие принимать в профессию детей, физическое здоровье или телосложение которых является объективным и зачастую непреодолимым препятствием для такого рода сценической деятельности.

Формирование организма человека в полном объеме завершается только к 20-22 годам, важнейшие внутренние органы и базовые системы организма завершают свое развитие и обретают функциональность в полном объеме обычно к 16-17 годам, и ранее этого срока достаточно сложно сказать, чем завершится онтогенетическое становление индивида. Поэтому, начиная развитие и воспитание подростка с ориентацией его на последующую деятельность в сфере профессиональной хореографии, не всегда удается достичь заранее намеченного результата, препятствием чему становятся его субъективная конституциональность и стеничность. Естественные анатомо-физиологические процессы роста и полового созревания подростков, помноженные на индивидуальные генетические предпосылки, зачастую не позволяют им выйти на профессиональную сцену в том исполнительском амплуа, которое планировалось для них изначально. Для системы хореографического образования, не говоря уже о личности воспитанника, каждый такой случай является профессиональной трагедией, поскольку силы, труд, время, талант педагогов и хореографов, а также средства бюджетного финансирования были потрачены впустую.

Предотвратить или свести до минимума возможность развития событий по такому сценарию помогают системный мониторинг и оценка индивидуального физического развития и функциональной тренированности обучающихся, метод выполнения которых был разработан, адаптирован и внедрен в педагогическую практику авторским коллективом преподавателей и сотрудников Тульского государственного университета. Содержание и возможности практического применения указанного метода в отечественной научной литературе по педагогике профессионального образования в высшей школе [1; 2; 3; 4], а поэтому на системном анализе его содержания мы останавливаться не будем. Укажем только, что разработка и последующая практическая апробация указанного метода позволили разработать количественные критерии диапазона нормы индивидуального анатомо-физиологического развития человека для представителей возрастной группы юности и ранней молодости, т.е. возраста 17-22 лет [1, с. 96; 4, с. 39], получившие патентную защиту Российской Федерации [5; 6].

Гносеологическая сущность указанных критериев, имеющих официальный статус изобретения, заключается в том, что его авторам удалось выявить, доказать эмпирически и с помощью средств математико-статистического анализа наличие корреляционной связи между охватными размерами некоторых стабильных во времени и генетически обусловленных и варьирующихся под влиянием процессов онтогенеза частей или областей тела. К первым относятся голова, лодыжка, запястье, ко вторым – области сосредоточия основной мышечной массы – области грудной клетки, живота, талии, верхней трети плеча и середины бедра. Сопоставление охватных размеров отдельных частей тела индивида осуществляется в следующих парах показателей:

- шея – голова;
- талия – грудная клетка;
- запястье – верхняя треть предплечья;
- запястье – середина плеча;
- лодыжка – средняя треть голени;
- лодыжка – верхняя треть голени;
- лодыжка – середина бедра.

Выявленные показатели диапазона нормы анатомо-физиологического развития для представителей возрастной группы юности и ранней молодости, т.е. студенческой молодежи, представлены в таблице ниже [1, с. 96; 4, с. 39].

Таблица 1

***Комплексная оценка функционального состояния
мышечной системы молодого человека***

№ п/п	Мышцы	Норма	
		Девушки	Юноши
1	Шеи (в сравнении с головой)	0,56-0,60	0,61-0,66
2	Брюшного пресса (в сравнении с грудью)	0,77-0,83	0,82-0,87
3	Предплечья (в сравнении с запястьем)	0,68-0,70	0,65-0,69
4	Плеча (в сравнении с запястьем)	0,61-0,65	0,60-0,65
5	Нижней трети голени (в сравнении с лодыжкой)	0,82-0,86	0,76-0,80
6	Верхней трети голени (в сравнении с лодыжкой)	0,62-0,68	0,65-0,69
7	Бедра (в сравнении с лодыжкой)	0,43-0,47	0,47-0,51

Подводя итог сказанному выше, мы можем сделать вывод о том, что нам удалось создать действующую и практически применимую систему оценки общего уровня анатомической пропорциональности индивидуального физического развития и неразрывно с ней связанной субъективной функциональной тренированности индивида. Это, в свою очередь, означает, что данная модель эффективно применима и для разработки специальных профессиональных стандартов индивидуального физического развития для обучающихся по профессиональным программам в сфере хореографического исполнительского мастерства. Эта методолого-педагогическая задача, на наш взгляд, может быть сравнительно легко реализована на базе Московской государственной академии хореографии в случае установления творческого сотрудничества и партнерских связей между ней и Тульским государственным университетом.

Первым шагом на указанном пути должно стать накопление эмпирического материала результатов скрининговых антропометрических обследований воспитанников и студентов Московской государственной академии хореографии по отдельным возрастным группам в течение трех-пяти лет. Параллельно должна производиться их систематизация и обработка средствами математической статистики, после чего может быть определен достоверный диапазон нормы физического развития для профессиональных танцовщиков и танцовщиц. Однако первые практические результаты данной научно-исследовательской деятельности появятся уже в первый год, когда станут доступны для проведения системного и сравнительного анализа объективные эмпирические данные о физическом развитии воспитанников и студентов МГАХ, которые могут быть сопоставлены с аналогичными данными, полученными при антропометрических обследованиях учащихся общеобразовательных школ и студентов вузов соответствующих возрастных групп. Думаю, в ближайшей и среднесрочной перспективе нас могут ожидать увлекательные и информативные исследования, результаты которых будут полезны для системы не только хореографического, но и всего профессионального образования в нашей стране.

Литература

1. Антропометрический контроль гармоничности физического развития студентов и использование его результатов в организации учебных занятий по физической культуре / Е.Д. Грязева [и др.]. // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. Вып. 3 (ч. 2). С. 79-102.
2. Грязева Е.Д., Кузнецов О.Ю., Петрова Г.С. Влияние индивидуальной физической развитости студента на выбор средств его физического воспитания // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2012. Вып. 2. С. 458-466.
3. Грязева Е.Д., Кузнецов О.Ю., Петрова Г.С. Социально-биологические факторы, определяющие содержание процесса физического воспитания студентов первого курса // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2012. Вып. 3. С. 334-338.
4. Оценка качества физического развития и актуальные задачи физического воспитания студентов: монография / Е.Д. Грязева [и др.]. Тула, 2013.
5. Способ доклинической диагностики артериальной гипертензии по индексам Петровой: Пат. на изобретение № RU 2367343 С1 Рос. Федерация: МПК А61В5/107 (2006.01) / Г.С. Петрова; Тульский гос. ун-т., № 2008127778/14, 10 июля 2008 г. // Изобретения. Полезные модели / Роспатент. 2009, 20 сентября. № 26.
6. Способ оценки физического развития лиц молодого возраста: пат. на изобретение № RU 2410027 С 1 Рос. Федерация: МПК А61В 5/107 (2006.01) / Г.С. Петрова, О.Ю. Кузнецов, Е.Д. Грязева, М.В. Жукова, А.С. Овчинников, С.Ю. Федоров; Тульский гос. ун-т., № 2009137936, 13 октября 2009 г. // Изобретения. Полезные модели / Роспатент. 2011, 27 января, № 3.

Северцева Мария Олеговна

kafedra123@bk.ru

Московская государственная академия хореографии, преподаватель кафедры народно-сценического,

историко-бытового и современного танца
г. Москва

Изучение русского народного парного танца в младших классах хореографических училищ на историко-бытовом танце

Русский танец... Разве можно без него представить себе русскую школу балета? В хореографических училищах русский танец изучается и в составе дисциплины «Народно-сценический танец» (как раздел) и «Историко-бытовой танец». Именно здесь учащиеся впервые знакомятся с движениями русского народного танца, но в более утонченном варианте исполнения (бальном). Русский народный танец – это основа нашей танцевальной культуры. Артисты балета русской школы обязаны знать русский танец, так как в репертуаре музыкальных театров России много балетов на русскую тему («Конек-горбунок», «Каменный цветок», «Иван Грозный», «Снегурочка», «Петрушка», «Светлый ручей» и большое количество опер).

В программу первого года обучения в Московском хореографическом училище, по предложению Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, был включен бальный танец «Полянка». Он был создан в середине XX века балетмейстером С.В. Чудиновым. Во втором классе изучается танец «Каблучки», в третьем – лирический бальный танец «Сударушка», сочиненный Л. Тарасовым или «Русский лирический» в постановке Л. Степановой. Все они разные по характеру, созданы на основе движений народного танца и подробно описаны в учебнике И.А. Ворониной «Историко-бытовой танец».

«Полянка» очень нравится детям своим веселым, задорным характером. Танец кажется простым, но на самом деле довольно сложен в изучении. Как и во всех танцах, прежде чем приступить к разучиванию самого танца, следует отдельно выучить его основные элементы. В «Полянке» это: русский ход, притоп в IV позиции (для мальчиков) и *pas de basque* (русский припляс). Помимо этого педагогу необходимо познакомить детей с грамотным движением рук и положением кисти в русской манере, показать девочкам, как правильно держать кисти в кулачках. Исполняя русский ход, дети встречаются со сложной ритмической координацией: рука открывается и закрывается на «раз» (первую четверть каждого такта), а нога акцентировано выносится вперед и удерживается на «два» (вторую четверть каждого такта). Ученики впервые знакомятся с правилами поворота в паре, с различными положениями корпуса во время танца и т.д.

«Каблучки» – своеобразная русская кадрили, состоящая из трех частей, в которых встречаются два вида русского хода: в первом случае – на «раз» исполняется шаг в *plié* с натянутой стопы; во втором – наоборот, на «раз» шаг на вытянутую ногу на каблучок, на «и» *plié*. Во второй части танца появляются синкопируемые движения (хлопки), чередующиеся каждые два такта со вторым видом хода, создавая определенную сложность. Важно также показать правильность формы рук в исполнении самих хлопков, учитывая их сценический вариант.

«Сударушка» – очаровательный лирический парный танец. Он носит мягкий, плавный характер. По движениям несложен, но стиль исполнения необходимо тщательно отрабатывать. Медленные танцы детям вообще даются труднее, чем быстрые. В объяснении характера и стиля исполнения этого танца педагогу может помочь пример Царевича и Лебедушки из фильма «Сказка о царе Салтане». Все дети знают этот фильм, к тому же, Царевну-Лебедь в фильме исполнила балерина Большого театра Ксения Рябинкина. Ассоциация у девочек возникает довольно быстро, и они стараются так же, как Лебедушка Рябинкиной, мягко и величаво танцевать.

В женской партии встречается новый вариант хода, при котором партнерша делает полный поворот под рукой партнера. Разучивать этот ход лучше в линиях, двигаясь по направлению к точке 1, первоначально без координации с рукой. Девочки на 1-й такт исполняют тройной шаг с правой ноги и подставляют левую ногу подушечкой стопы к правой в небольшое *plié*, на 2-й такт делают шаг вперед на левую ногу, на ней полповорота

(другая нога находится около опорной в I позиции), потом на правую назад, на ней тоже полповорота, опять вперед на левую и подставляют правую ногу подушечкой стопы к левой ноге в небольшое *plié*. Надо следить, чтобы поворот исполнялся точно на полповорота, т.е. лицом, спиной и опять лицом к точке 1, оставляя в эту же точку и голову, как во всех поворотах в классическом танце. После освоения поворота ногами можно добавить движение левой руки: во время тройного шага рука открывается через I позицию в сторону (взгляд за рукой), во время поворота – закрывается на талию в кулачок. Движения рук кавалеров тоже лучше учить отдельно от партнерши. Только после проучивания в линиях можно приступить к изучению движения по кругу, сначала в сольном исполнении, а потом в паре. По такой схеме рекомендуется учить все элементы, встречающиеся в танце.

Помимо соблюдения русского характера и стиля танца, необходимо уделять огромное внимание общению партнеров в паре: конкретные жесты, повороты корпуса и головы, взгляды, выражение лица и т.д. Например, когда девочка исполняет ход с поворотом под рукой кавалера, он не просто открывает другую руку, а как бы, показывает дорожку, по которой предлагает ей танцевать. Таких нюансов много во всех танцах и если педагог не будет их упускать из внимания, а, наоборот, будет ставить перед учениками задачу раскрыть определенный образ, дети обязательно отзовутся и танец в их исполнении засверкает новыми красками.

Это только небольшой фрагмент той работы, которая проводится на историко-бытовом танце в младших классах на примере изучения русского танца. Из вышесказанного можно заметить, что занятия детей на историко-бытовом танце способствуют развитию их координации, музыкальности, чувству ритма, актерскому мастерству и выразительности – всему тому, что необходимо артисту балета; всему, чему они будут учиться еще много лет у профессиональных преподавателей всех специальных дисциплин.

Сердюков Владимир Павлович
balletacademy-conf@yandex.ru
Красногорский филиал (Хореографическое училище), заместитель заведующего по методической работе,
Отличник просвещения РФ
г. Красногорск

Народно-сценический танец на балетной сцене и проблемы его взаимосвязи с русской народной танцевальной культурой

Состояние народно-сценического танца как жанра сценической хореографии на сцене современного балетного театра вызывает тревогу. Нередко в среде специалистов – хореографов-педагогов, постановщиков, балетных критиков можно услышать мрачный приговор: «Характерный танец на сцене умирает».

Не следует думать, что этот приговор окончателен, и что характерный танец перестает быть необходимой органической составляющей в системе выразительных средств современного балетного спектакля. Однако целый ряд симптомов настораживает. По мнению ряда компетентных специалистов, постепенно в ряде театров утрачивается стиль, манера и хореография многих выдающихся образцов народно-сценического танца, созданных такими крупными мастерами, как: А. Сен-Леон, М. Петипа, Л. Иванов, М. Фокин, А. Горский, Ф. Леонидов, Ю. Григорович и др. Уменьшается доля характерного танца в спектаклях даже классического репертуара – при их возобновлении, в новых и так называемых «новаторских» редакциях, в первую очередь, страдает он. К сожалению,

теряется престиж «характерного» танца и в среде самих балетных артистов. А ведь русская сцена в дореволюционные годы и на протяжении XX века знала выдающихся исполнителей, специализировавшихся именно в этом жанре, имевших широкую популярность и успех у зрителей.

В зависимости от художественных задач того или иного спектакля, характерный танец может быть как отдельным эпизодом, так и средством создания сценического образа персонажа, может занимать важное место в действенном развитии сюжета балета. В постановках современных хореографов эти функции характерного танца в тех его традиционных формах, которые сложились у нас к середине XX века, постепенно исчезают.

В настоящее время появилась тенденция, негласно поддерживаемая нашими органами культуры, – «усилить влияние народного танца» и, в частности, русского, на патриотическое воспитание зрителя (как юного, так и взрослого). Предполагается, что это поставит ряд творческих задач перед педагогами, хореографами – в том числе, очевидно, и театральными. Сама по себе такая постановка вопроса не вызывает сомнения. Все дело заключается в путях и способах осуществления этой задачи.

Искусственное «внедрение» народного или характерного танца по указанию «сверху» в современные балетные спектакли невозможно. В качестве примера: на прошедшем в Москве заключительном фестивале хореографических отделений школ искусств, в соответствии с «установкой сверху», каждое отделение показало русский танец. При хорошей технической выучке почти все постановки, за исключением двух, казались созданными одним хореографом – они были безликими, композиционно неинтересными и механически исполненными.

Необходимо остановиться на ряде причин, связанных с проблемой характерного танца, которые неизбежно будут влиять на возможность его возрождения на сцене в той или иной форме.

Первая из них – влияние всей суммы факторов современной жизни, формирующих тенденции развития искусства, запросы зрителя, обстоятельства, формирующие личность самих молодых хореографов, проблемы, которые ставит перед ними жизнь и искусство.

Все вместе взятое определяет образное мышление, композицию, лексику, стиль, сам выбор тематики произведений, характер и пластику персонажей.

Второе. Наши молодые хореографы, что вполне естественно, испытывают на себе сильное влияние течений и школ танца, которые пришли к нам сравнительно недавно и еще до конца профессионально многими не освоены и глубоко не поняты (джаз, модерн, свободная пластика и многое другое). При этом далеко не все профессионально владеют основами композиции классического танца и знанием его классического наследия, народно-сценическим и народным танцем, знакомы с фольклором.

Таким образом, отсутствие у ряда постановщиков прочной профессиональной базы толкает их – под влиянием (по меткому выражению одного из критиков) хореографической глобализации – на создание ничего не говорящих штампов с претензией на «философскую глубину», прикрываемых фразой «я, как художник, так вижу». Естественно, талантливый художник видит и создает по-своему, но профессионализм, даваемый хорошим образованием, является базой для творчества и определяется с первого взгляда.

В итоге, ни язык большинства современных модных постановок, ни их композиции не предполагают использование материала народного и характерного танца в тех формах, которые приняты в профессиональном обучении артистов балета в хореографическом училище. Поиски хореографов идут в другой плоскости и не предполагают их сценической интерпретации. Тем не менее, общеизвестно, что народно-сценический танец является ценнейшим достоянием нашей театральной культуры – как огромный пласт художественных хореографических ценностей и как методика технического и пластического воспитания балетного актера. Его потеря была бы невосполнимой утратой.

В коротком выступлении проблемы характерного танца могут быть лишь обозначены, да и то не полностью, но не проанализированы в системе взаимосвязей с факторами, определяющими их сегодняшнее состояние. Однако необходимо хотя бы кратко остановиться на одном из них.

Речь идет о разрыве нового поколения хореографов с русской народной танцевальной культурой. Непрерывающаяся связь с ее традициями (хотя эта связь порой в разные исторические периоды была не столь прямой и очевидной) определила путь развития русского балета как крупнейшего явления русской национальной культуры, имеющего мировое значение. Именно традициям русского танца русский балет обязан стилем и манерой классического танца, широтой танцевальной кантены, подходом к танцевальному материалу и, наконец, формированию самой психологии русского артиста балета и той артистической средой, которая превращала иностранных мастеров в деятелей русской национальной культуры, формировала русскую школу и поколение русских хореографов.

Необходимость изучения народного фольклора, овладение навыками профессиональной его обработки, уважение к его формам, содержанию, традициям – важнейшая сторона образования профессионального хореографа, в том числе, и такого, который не будет работать в этом жанре. Это так же необходимо, как для студента консерватории знание фольклора, старинных музыкальных форм и других основ музыкального образования. Овладев ими, композитор пишет то и как считает нужным в своем творчестве.

Знание основ русского танца, уважение к нему как к национальному достоянию, бережное к нему отношение избавит начинающего хореографа от многих ошибок и перекосов. И речь идет не о том, что ему вменяется включать фрагменты русского танца в свои произведения, а о том, что, глубоко изучая русский танец, он впитывает в себя истоки национальной танцевальной культуры, формирующей его творческую личность, развивающей фантазию, избавляющей от штампов. Все сказанное, естественно, относится и к педагогам-хореографам, посвятившим себя преподаванию характерного танца.

Сложность проблемы состоит еще и в том, что сам русский танец в нашей стране несет огромные и часто невосполнимые потери.

В связи с процессом коммерциализации, на нашей эстраде царит лишь то, что требует невзыскательная публика, сформировавшая свои запросы под влиянием зрелищ, выходящих за пределы нормального восприятия и, зачастую, – всех приличий.

Немыслимая безвкусица, дикие уродливые костюмы, набор движений и трюков, не имеющих к русскому танцу никакого отношения, дикие музыкальные обработки русского песенного и фольклорного материала, к сожалению, бурно приветствуются публикой. Самое страшное, когда это культивируется в детских коллективах, что бывает очень часто. У ребенка формируется представление, что это и есть «русский танец». И, если кто из участников такого детского коллектива вдруг станет профессиональным хореографом, то эта каинова печать надолго будет владеть его душой. Ведь других источников знакомства с «русским танцем» в детстве у него не было.

Потери в знании русского фольклора, его содержания, форм, стиля, подлинных национальных традиций велики. Но, к счастью, существует специальная литература, где эти вопросы достаточно освещены (К. Голейзовский, Ф. Лопухов, Н. Устинова, А. Климов и др.). Однако уход из жизни больших мастеров, работавших в жанре русского танца (Устинова, Князева и др.), – огромная потеря для русского искусства. С уходом мастеров меняется не в лучшую сторону репертуар, стилистика, подход к материалу русского танца в ряде профессиональных коллективах.

В настоящее время необходимо:

– создать специальный национальный центр по изучению, сохранению и пропаганде русского танца. Объединить в нем искусствоведов-фольклористов, хореографов, педагогов.

Создать экспериментальный профессиональный исполнительский коллектив. Заинтересовать работой в нем молодых хореографов;

- продумать систему обучения русскому танцу в специальных учебных заведениях: школах искусств, хореографических училищах, вузах;

- наладить тесную взаимосвязь и систематический обмен опытом преподавания народно-сценического (характерного) танца между педагогами по этой дисциплине в хореографических училищах;

- для начала созвать конференцию, на которой обсудить проблемы взаимосвязи между учебным процессом в училищах и театральной практикой с привлечением педагогов, репетиторов театров, хореографов, исполнителей. Продемонстрировать ряд учебных и сценических образцов народно-сценической хореографии;

- включать в конкурсы, фестивали, смотры училищ характерный танец, а также работы студентов хореографических факультетов вузов. Создать возможность проведения самостоятельных смотров и фестивалей народно-характерного танца;

- ознакомиться с работой периферийных детских и взрослых любительских танцевальных коллективов и хореографических школ, где встречается интересный фольклорный материал и яркие постановки.

В целом, проблему характерного танца на балетной сцене, возможно решить лишь благодаря осуществлению системного подхода, учитывающего все факторы, от которых она зависит, при объединении усилий всей хореографической общественности.

Смирнова Любовь Николаевна

gorvall@inbox.ru

Детская школа искусств № 1, хореограф

г. Ярославль

Опыт работы Детской школы искусств № 1 города Ярославля

Детская школа искусств №1 в Ярославле существует уже более 50 лет. Сегодня в школе обучается более 700 учащихся в возрасте от 6 до 18 лет. Основные направления деятельности школы: музыкальное, художественное, театральное, эстетическое и хореографическое. Хореографическое отделение было создано в 1979 году по инициативе Смирновой Любови Николаевны. За этот период была создана четко отлаженная система воспитания и обучения детей хореографии. На хореографическое отделение принимаются дети в возрасте от 7 до 10 лет. Срок обучения – 7 лет. Дети изучают различные дисциплины: ритмику, классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой, современный (модерн), историю хореографического искусства, а также музыкальную грамоту.

Основное внимание уделяется классическому танцу, и, как показывает опыт многих лет, дети приходят учиться именно классическому танцу как прекраснейшему из искусств. Самое важное, что и дети, и родители прекрасно понимают, насколько сложен путь освоения классического танца, который закладывает фундамент, позволяющий освоить технику других видов танца.

Около 30 учащихся хореографического отделения Детской школы искусств № 1 поступили и закончили балетные училища в Москве, Воронеже, Перми и других городах

России. Одна из них, Светлана Романова, закончив Московское академическое хореографическое училище, стала ведущей балериной труппы «Кремлевский балет». Это является гордостью нашей школы.

При Детской школе искусств №1 существует хореографический ансамбль «DANS – CAPELLA». Основными направлениями ансамбля являются классический танец и танец модерн. В репертуаре ансамбля более 30 концертных номеров из произведений классического наследия и более 20 номеров современной хореографии. Из произведений классического наследия наиболее часто используются фрагменты и отрывки из балетов: «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Шопениана» Ф. Шопена, «Жизель» А. Адана, «Коппелия» Л. Делиба и другие. Народно-сценический танец представлен такими танцами, как фламенко, танго, «Калинка». Для концертных номеров в стиле модерн используется музыка Н. Гунн, А. Эния, Н. Копылова и других.

В репертуаре коллектива есть 2 хореографических спектакля: «Кукла души» и «Четыре королевы». Спектакль «Кукла души» в 2007 году получил диплом театрального фестиваля «Провинциальные подмости» и был представлен во Франции. Спектакль «Четыре королевы» участвовал в Международном фестивале «Искусство движения танца на Волге» в городе Ярославле. Большим успехом пользуется дивертисмент из балета «Щелкунчик». В основе его лежат танцы, поставленные В. Вайноненом. Юные артисты ансамбля под руководством Натальи Волохович успешно освоили лексику восточного, испанского, китайского и русского танцев.

Не меньшим успехом пользуется вальс из балета «Шопениана» в хореографии М. Фокина и фрагменты из балета «Пахита» (хореография М. Петипа).

Классический танец, несмотря на трудность его освоения, привлекает юных танцовщиков своей красотой, изяществом и замечательной музыкой. Благодаря этому они приобщаются к великой культуре классического балета.

В настоящее время в ансамбле 16 девочек в возрасте от 14 до 18 лет. Ансамбль «DANS – CAPELLA» – целый танцевальный мир, в котором дети имеют возможность развить и реализовать свои творческие способности. Участники ансамбля чувствуют себя любимыми и востребованными на любой концертной площадке.

Каждый год коллектив имеет огромное количество выступлений на различных площадках города. Неоднократно коллектив был участником открытых уроков, мастер-классов и методических семинаров.

С 2004 года ансамбль «DANS – CAPELLA» связывает большая творческая дружба со студией танца Кристин Паско (город Пуатье, Франция). Совместные спектакли и концерты двух коллективов с успехом прошли во Франции и России. В 2008 году коллектив «DANS – CAPELLA» участвовал в Международной неделе танца «От классики до Фламенко» в городе Пуатье во Франции.

Участники коллектива совершают походы в музеи, на выставки, на гастроли различных балетных трупп, где знакомятся с лучшими произведениями хореографического искусства.

Самобытность и своеобразие творческого пути коллектива не раз отмечались призами и дипломами Всероссийских и Международных смотров – конкурсов и фестивалей детского творчества. Все это свидетельствует о высоком уровне танцевального коллектива «DANS – CAPELLA» и хореографического отделения Детской школы искусств №1.

Деятельность этих коллективов играет огромную роль в духовно-нравственном и эстетически-творческом воспитании подрастающего поколения.

Тазутдинова Альфия Ахметовна
tzalya@mail.ru

Школа танцев «Renaissance»,
педагог-хореограф
г. Астана, Республика Казахстан

**Обмен педагогическим опытом и повышение квалификации
как важное условие повышения качества обучения одаренных детей
в области хореографического искусства**

Повышение квалификации и обмен педагогическим опытом – важное условие повышения качества обучения одаренных детей в области хореографического искусства. Президент Республики Казахстан Н. Назарбаев в Послании своему народу отмечает: «Важно повышать качество педагогического состава; надо усилить требования к повышению квалификации преподавателей».

В настоящее время потребности в информационном обмене и взаимодействии особенно велики. Получение информации о накопленном коллегами опыте, применение этого опыта на практике и возможность представить, опубликовать свои разработки являются важными факторами повышения эффективности образовательного процесса. К сожалению, на сегодняшний момент возможности обмена информацией, разработками на конференциях и семинарах ограничены как временными, так и материальными затратами. Часто педагогам школ и учреждений дополнительного образования приходится самим разрабатывать программы, курсы, методики преподавания из-за отсутствия необходимой информации и разработок. Думается, что в наши дни повышение квалификации и качества преподавания во многом зависит и от самого преподавателя. Ведь отличительная черта современного образования – образование на протяжении всей жизни.

Необходимые условия для непрерывного образования в области хореографического искусства созданы в Московской государственной академии хореографии. Образовательные программы повышения квалификации, разработанные в академии, дают возможность преподавателям нашей Школы танцев «Renaissance» не только совершенствовать проверенную временем методику преподавания танцевальных дисциплин, но и осваивать новые педагогические технологии. Большое внимание в академии уделяется развитию творческого подхода к преподаванию, общению коллег из различных городов и регионов, обмену педагогическим опытом. Слушателям курсов повышения квалификации передают свой огромный опыт ведущие специалисты академии, среди которых такие известнейшие педагоги, как М.К. Леонова, А.Г. Богуславская, Н.М. Толстая, И.А. Воронина.

Благодаря повышению квалификации педагогов повысилось качество работы нашей Школы танцев «Renaissance». Возросшая уверенность и увлеченность педагогов передаются ученикам: дети тоже стали увереннее, эмоциональнее, лучше слышат музыку, у них развиваются лидерские качества (например, дух соперничества за сольную партию). Возросли успехи наших воспитанников, они стали не только смелее выступать на международных сценах, но и завоевывать призовые места.

Учреждения дополнительного образования детей являются одним из элементов системы образования и решают важные задачи развития творческого потенциала нации, создают условия для раскрытия индивидуальных способностей ребенка, повышения общего культурного уровня подрастающего поколения и сохранения национально-культурных традиций. Опыт Школы танцев «Renaissance» показывает, что необходимое условие успеха в этой работе – профессионализм педагогов, постоянный творческий поиск и повышение квалификации.

Тихоненко Снежана Валерьевна

snezhinka_17@mail.ru

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,
студентка I курса педагогического факультета по
программе магистратуры «Хореология: теория и
история хореографического искусства»
г. Санкт-Петербург

Роль Ю.И. Громова в становлении кафедры хореографии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (ВПШК)

Кафедра хореографического искусства в Санкт-Петербургском Университете профсоюзов (тогда – Высшей Профсоюзной Школе Культуры) появилась в 1960 году благодаря ректору Клавдии Ивановне Домокуровой, подписавшей приказ о зачислении нового преподавателя-балетмейстера – Юрия Иосифовича Громова. Кафедра под его руководством в короткие сроки показала высокий уровень работы, стала лабораторией по подготовке студентов-хореографов, творческим и научным центром. С появлением Громова начинают проводиться научные конференции, зарождается исследовательская деятельность, делаются попытки создания методических пособий. Карьера Юрия Иосифовича на этом поприще стремительно развивалась: в 1961 году он стал заведующим кафедрой хореографического искусства, в 1965 году получил высшее образование в этом же вузе, в 1972 году – ученую степень кандидата искусствоведения, защитив диссертацию, тема которой была посвящена роли танца в воспитании пластической культуры актера, и в 1986 году получил звание профессора.

В одном из интервью с А.С. Запесоцким, ректором Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (на базе ВПШК в 1991 году был образован СПбГУП), Громов отметил, что «кафедра стремится сохранить две особенности вагановской школы: во-первых, ту одухотворенность, тот артистизм, то художественное совершенство, которое она дает, во-вторых – подготовку аппарата. Но здесь есть нюанс: нам пришлось в течение многих лет вырабатывать свою систему обучения взрослых людей азам искусства танца» [1, с. 12]. Создавать кафедру помогали замечательные мастера, выученные в традициях «вагановской системы»: преподаватели классического танца О.Д. Искандерова, Э.Н. Кокорина, Л.Н. Комиссарова, И.Г. Кузнецова, Г.А. Оттас, И.А. Трофимова, С.Л. Фадеева; преподаватели характерного танца Т.Н. Неугасова, Н.Б. Тарасова, В.Ф. Матвеев, А.А. Сапогов, В.П. Фирсов; преподаватели искусства балетмейстера М.Н. Алфимова, Г.Р. Замуэль, В.Е. Камков и сам Ю.И. Громов; историк и критик балета, кандидат искусствоведения О.И. Розанова. Впоследствии традиции кафедры продолжили и развили Г.С. Антоненко, кандидаты искусствоведения В.А. Звездочкин, О.А. Прохоренко, доктор искусствоведения Д.Н. Катышева и другие. Многие годы на кафедре работала мать Громова – Елизавета Николаевна Громова, прекрасный педагог и репетитор.

Классический танец – один из основных предметов на кафедре, стержень всего учебного процесса. С первых дней обучения этот предмет продолжается до вручения дипломов. Одно из отличий от академического образования – отсутствие цели вырастить артистов балета. Следовательно, нет ежедневных тренажей, нет обязательных репетиций классического наследия, и, конечно, прощается недостаточность профессиональных физических данных. Студент уже в начале своего обучения должен осознать, что без базовых знаний классического танца не будет продвижения в любом виде хореографии.

Абитуриенты и студенты не отличаются хорошим набором способностей, к тому же у некоторых довольно ограниченная хореографическая подготовка. Встречаются и такие, у которых за плечами большой танцевальный опыт, чаще всего в современных видах хореографии. Так как в момент поступления минимальный возраст абитуриентов составляет

17-18 лет, физические данные развить очень сложно, а иногда и невозможно, но это не является причиной отказа от урока классики. Напротив, благодаря этим занятиям многие гармонично развивают свое тело, избавляясь от физических недостатков, таких как сутулость, недостаточность мышечной системы, косолапие. Кроме того, будущий педагог-хореограф получает возможность пополнить свой хореографический лексикон, развить и улучшить двигательную память, координацию, музыкальный слух. Студенты учатся создавать танец, наполненный смыслом и пронизанный художественными образами. Помимо технических навыков, они знакомятся с основами эстетики и этики, а также воспитывают силу воли, характер, ответственность и дисциплинированность, так необходимые для творчества.

Курс предмета «Классический танец» разделен на 2 этапа: дважды в неделю студенты занимаются методикой, дважды в неделю – практикой, закрепляя теоретические знания. Преподаватель строго следит за чистотой выполнения движений и неукоснительной точностью, т.к. студент – будущий педагог – должен уметь доступно и грамотно объяснить детям правила выполнения того или иного упражнения и правильно исполнить его. В конце обучения выпускник должен владеть методикой преподавания классического танца, освоить теоретические основы методики исполнения движений классического танца, знать правила исполнения программных движений, знать выразительные средства классического танца, владеть грамотным показом движений, уметь работать с концертмейстером и обладать знаниями музыкального оформления урока классического танца. Помимо всего перечисленного, будущие специалисты обязаны знать исторический процесс становления и развития системы обучения классическому танцу, научно-теоретическое наследие мастеров и современное состояние отечественной балетной педагогики, методику сочинения танцевальных комбинаций (от простых учебных до развернутых танцевальных), различие стилей мужского и женского исполнительства, а также методику записи примеров учебных комбинаций и разбора хореографического текста по записи.

Литература

1. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учеб. пособие / под ред. В. А. Звездочкина. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006.

Умбеткулова Зауре Кенисовна
zayresh@mail.ru
Школа танцев «Renaissance»,
педагог-хореограф
г. Астана, Республика Казахстан

Выявление и поддержка молодых дарований в Школе танцев «Renaissance» (г. Астана, Республика Казахстан)

Выявление и поддержка молодых дарований – актуальная задача воспитания подрастающего поколения, развития творческого потенциала каждой нации, необходимое условие сохранения культурных ценностей народа. В решении этой задачи в области

хореографического искусства и образования важную роль играют не только учебные заведения, реализующие основные (профессиональные) образовательные программы, но и детские школы искусств, различные студии, кружки, творческие коллективы, дающие возможность подрастающему поколению приобщаться к искусству танца, проявлять и развивать свои творческие способности.

Школа танцев «Renaissance» (г. Астана, Республика Казахстан) нацелена на работу со всеми детьми в возрасте от 4 до 18 лет, которые хотят учиться танцевать. Конкурсного отбора нет, однако уже в самом начале обучения из детей одной возрастной группы формируется несколько учебных групп – в зависимости от индивидуальных способностей и «зоны ближайшего развития» в обучении танцам. Для каждой учебной группы подбирается посильный репертуар, но принципы преподавания, методические основы обучения – общие для всех, проверенные временем и обобщенные А.Я. Вагановой и Н.И. Тарасовым. Большое практическое значение имеет опыт Московской государственной академии хореографии, представленный, например, в публикациях Н.А. Вихревой, Л.А. Коленченко, лекциях В.Н. Куликовой, М.О. Северцевой и других преподавателей, передающих опыт академии слушателям курсов повышения квалификации.

В соответствии с возрастными особенностями, в младших дошкольных группах (4-6 лет) Школы танцев «Renaissance» занятия проводятся в игровой и доступной форме, что способствует концентрации внимания детей и их непринужденному включению в процесс обучения. Начиная с 7 лет, в группах ведется специальная целенаправленная работа по выявлению среди учащихся одаренных детей для продолжения обучения танцам в профессиональных учреждениях. Формируются группы наиболее способных детей, в работе с ними активно используются видеоматериалы, организуются посещения детьми театров, просмотр и обсуждение балетных спектаклей, участие в мастер-классах зарубежных профессиональных исполнителей в разных жанрах танцевального искусства. Результаты моей семилетней работы в Школе танцев «Renaissance» дают основание сделать вывод об успешности этого подхода для выявления и поддержки молодых дарований. Наши воспитанники продолжают обучение искусству танца в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева (г. Алматы), в Казахском национальном университете искусств (г. Астана).

Учащиеся Школы танцев «Renaissance» принимают активное участие и завоевывают награды в национальных и международных фестивалях, конкурсах и концертах, таких, например, как Международная танцевальная олимпиада в городе Астана, Международный фестиваль «Фиесталония-2013» в Испании. Подобная деятельность очень важна для духовно-эстетического воспитания подрастающего поколения, сохранения и развития национального искусства, приобщения к достижениям мировой культуры.

Фадеева Марина Викторовна

faddeev36@mail.ru

Красноярский хореографический колледж,
преподаватель классического танца,

заведующая практикой (сценической, учебной)

г. Красноярск

Роль художественной активности в воспитании личности зрителя

Издавна человек преклонялся перед всем совершенным, что было создано людьми. Искусство, затрагивая самое глубокое и жизненно важное – наш духовный мир, пробуждает чувства, учит любить и ненавидеть, страдать и радоваться, отличать добро от зла, красоту от безобразия, истинное от ложного. Все, что касается существа человеческой жизни, проникает в искусство, поэтому можно в полной мере сказать, что мир искусства – это мир человека, живущего полнокровной творческой жизнью.

Однако творчество – это огромный труд, который необходимо осуществлять не только художникам, артистам, но и зрителям.

Существуют явления, которые предстают во всем своем внешнем блеске: зримо, осязаемо, доступно. Таковы, например, концерты популярных артистов, всевозможные юмористические передачи, цирковое искусство... А есть такое, что познать гораздо сложнее – мир классической музыки, искусство балета, живописи, скульптуры не лежат на поверхности, они требуют определенного художественного опыта, который необходимо приобретать постепенно.

Становление личности закладывается в ранний период детства, когда влияние окружающей среды имеет непосредственное значение для творческого развития ребенка. Известно, что среда, враждебная в эмоциональном плане, может тормозить развитие, а благоприятная, наоборот, способствует его совершенствованию.

В настоящее время огромное воздействие оказывает на нас массовая культура: концертные залы, телевидение, радио, реклама, кинозалы предлагают нам преимущественно то, что отождествляется с шоу. Однообразная музыка, бессодержательные песни, агрессивные фильмы подталкивают молодое поколение к раскованности, граничащей с вседозволенностью. Мир все больше погружается в посредственность. Этому способствует и система общего образования, которая нивелирует человека, останавливает его развитие на низшем интеллектуальном уровне, а средства массовой информации с успехом закрепляют этот уровень. История, литература, искусство – все то, что призвано формировать человеческую личность, – далеко не всем знакомо и не у всех вызывают интерес. Выходом из создавшейся ситуации может стать педагогика сотрудничества. Обратившись к искусству, она сможет решить многие проблемы.

На протяжении многих лет на страницах культурных изданий ведутся беседы о проблемах эстетического воспитания. «Как важно и нужно в наше время заинтересовать и маленьких детей, и тех, кого мы называем «молодежь», вечным и прекрасным искусством, увлекать их красотой мира классической музыки и танца, зажигать в их сердцах желание духовного и физического совершенствования, пробуждать в их сознании ростки тяги к постижению непреходящих ценностей отечественной культуры, – отмечала С. Хинганская [1, с. 63]. Все это не теряет своей актуальности и в настоящий момент. Зрелищность, как она ни хороша, не должна подменять сопричастность. Театр не должен забывать, что он помимо прочего еще и педагог. Настало время теоретически осмыслить и раскрыть все самое ценное, чем располагает отечественная культура и искусство, и ориентировать современную педагогику на формирование цельной нравственной личности. Одно дело – воспринимать рекламу, популярную музыку, телевизионные сериалы и совсем другое – обратиться к миру классического искусства.

Стать зрителем весьма непросто, потому что, требуя от искусства потрясений, человек должен иметь в душе своей настроенные струны, которым на эти потрясения отвечать. По мере приобретения зрительского опыта все больше происходит познание: от простейших окружающих вещей до глубоких раздумий о смысле жизни, о назначении человека. Конечно, легко увидеть то, что лежит на поверхности, но то, что скрыто, нужно изучать, анализировать.

Московская государственная академия хореографии, первый проректор, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, Почётный юрист г. Москвы, кандидат юридических наук
г. Москва

Особенности реализации программ профессиональной подготовки в области искусства балета в системе инновационно ориентированного российского образования

В инновационной экономике вместо циклического воспроизводства и накопления материальных составляющих системы человеческой деятельности ведущим направлением общественного развития является качественное улучшение воспроизводства человеческого капитала, формирование творческой личности как главного ресурса экономического роста. При этом практически общепризнано, что неотъемлемая часть научного знания, база культуры, превращающая любого специалиста, овладевшего ею, в интеллигента в лучшем смысле этого слова, - это гуманитарное знание.

Неотъемлемым содержанием отечественного образования в соответствии с современными приоритетами должны стать достижения человечества, выходящие за прагматичные пределы науки и техники, а именно искусство, традиции, опыт творческой деятельности, достижения здравого смысла и т.д. Это невозможно без усиления творческого элемента в образовательной деятельности, с максимально возможной индивидуализацией обучения на основе оригинальных авторских методик и программ, учебников, разработок при обязательном сохранении урегулированного государственными стандартами единого образовательного ядра.

Моделью для формирования нормативной и методической базы современной образовательной деятельности, и не только в области хореографии, является практика всемирно признанного центра обучения искусству русского классического балета - Московской государственной академии хореографии.

Дальнейшие перспективы для развития моделей отечественной системы образования в области искусства балета просматриваются в связи с отнесением Московской государственной академии хореографии в порядке, определенном законодательством РФ, к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации. Указанный статус в совокупности с иными действующими ныне правовыми нормами позволяет, как представляется, положительно отвечать на вопрос о наличии юридической базы практики реализации профессиональных образовательных программ различного уровня на основе образовательных стандартов и требований, устанавливаемых самостоятельно высшими образовательными учреждениями, в течение длительного времени стабильно доказывающими свою состоятельность, такими как, например, Московская государственная академия хореографии, которой в 2013 году исполняется 240 лет.

Белова Екатерина Петровна
kabelova@mail.ru
Московская государственная академия
хореографии, профессор кафедры
хореографии и балетоведения,
кандидат искусствоведения
г. Москва

**Первый советский оригинальный телевизионный балет «Граф Нулин»
Б. Асафьева и В. Варковицкого (1959 г.)**

В 1959 г. на Центральной студии телевидения был поставлен телебалет «Граф Нулин», ставший первым в нашей стране опытом на пути освоения нового жанра.

Композитор Б. Асафьев, написавший партитуру «Графа Нулина» на сюжет одноименной поэмы А. Пушкина еще в 1940 г., учитывал специфику не только балетной музыки, но и именно телевизионного зрелища. Его музыка с четко выстроенной драматургией в дальнейшем позволила балетмейстеру В. Варковицкому при помощи монтажа удачно чередовать различные сцены в телебалете.

«Граф Нулин» вышел на телеэкраны уже после смерти композитора, став первым советским оригинальным телебалетом, т.е. хореографическим спектаклем, не перенесенным на экран с театральной сцены, а совершенно самостоятельным произведением, не имеющим своего сценического первоисточника и созданным специально для ТВ и по законам ТВ. В создании «Графа Нулина», помимо В. Варковицкого, ставшего сценаристом и балетмейстером-постановщиком, принимали участие оператор К. Зайцев, художник К. Ефимов и дирижер Г. Чемчужин. В главных ролях снимались ведущие солисты балета Большого театра: О. Лепешинская (Наталия Павловна), С. Корень (Граф Нулин), А. Радунский (муж Наталии Павловны). Этот первый советский телебалет содержал немало находок, характерных для дальнейшего развития жанра.

«Граф Нулин» был рассчитан на массовую аудиторию – наряду с любителями хореографии, он адресовался также людям, возможно, впервые смотрящим балет по ТВ. Именно поэтому все происходящее здесь должно было быть понятным. Небольшую поэму Пушкина Варковицкий почти полностью перевел на язык танца и пантомимы.

Телебалет «Граф Нулин» во многом создавался по принципам хореодрамы, главенствующей в советском балете с 1930-х гг., когда пантомима играла не менее важную роль, чем танец. Но если на сцене бытоподобие порой казалось беспомощностью фантазии балетмейстеров, то на телевизионном экране оно обернулось естественностью поведения литературных персонажей.

Действие телебалета разворачивалось в натуральных интерьерах, в которых вполне можно было бы снимать и драматический игровой спектакль или фильм. Все участники «Графа Нулина» средствами пантомимы удачно обыгрывали остроумные сюжетные ситуации поэмы, добиваясь той подлинности и естественности существования, которых требовали от них и жанр хореодрамы, и специфика телевизионного зрелища с обильно введенными крупными планами. Достоверность обстановки предопределяла достоверность актерской игры. Но декорационное решение телебалета становилось данью не столько эстетике хореодрамы, сколько эстетике кино, требующей определенной атмосферы и исторически узнаваемых примет эпохи.

Танцу, сочиненному здесь Варковицким, свойственна безыскусная простота: хореографическая «речь» пушкинских персонажей льется естественно и непринужденно, словно рифмованные строки, рожденные на едином дыхании импровизирующего художника. Варковицкий тонко вводил в танцевальный контекст «Графа Нулина» панорамы русского пейзажа, жанровые зарисовки из быта дворян и крепостных, удачно использовал чисто съёмочные эффекты. Жанровые сцены и пантомимные эпизоды оказались удивительно близки природе ТВ с его требованием достоверности существования героев. Выделенный из танцевального контекста крупный план исполнителей не разрушал впечатления от хореографического фрагмента в целом, а вносил новые штрихи в характеристику героев, добавляя те неожиданные смысловые нюансы в телевизионно-балетное зрелище, которые невозможно передать только на языке танца.

Создатели «Графа Нулина» не стремились подражать театральному спектаклю, зафиксированному на пленке: они снимали балет, приближая его к игровому художественному фильму. Каждый использованный здесь прием становился открытием нового жанра – мультипликация в начальных титрах, съемки на натуре, частая смена ракурсов; танец героев, снятый через отражение в зеркале, что усиливало глубину кадра; параллельный монтаж, остроумно примененный в эпизодах, связанных с отношениями господ и слуг; комбинированные съемки в эпизоде «оживающего» портрета хозяина дома и др.

Драматургически четкое чередование игровых и танцевальных эпизодов, крупных и общих планов создавало ту удивительную цельность всего произведения, которая заставляла зрителей с интересом следить за развертывающимся на телеэкране балетным повествованием, не ощущая бездейственных пауз и длиннот. Через сближение принципов игрового кино и хореодрамы в «Графе Нулине» Варковицкий выявлял специфику оригинального телебалета.

Вихрева Надежда Алексеевна
balletacademy-kkdt@yandex.ru
Московская государственная академия
хореографии, профессор кафедры
классического и дуэтного танца,
заслуженный деятель искусств РФ,
кандидат искусствоведения
г. Москва

**У истоков балетной труппы Музыкального театра
имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко**

29 апреля 2013 года в Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко шел балет «Лебединое озеро» в постановке Владимира Бурмейстера. Ровно 60 лет назад, 25 апреля состоялась премьера этого балета. Я была участницей того спектакля, необыкновенного спектакля. Мы все это понимали. Успех был ошеломляющим. Это был триумф. Вся балетная труппа, вдохновленная талантом Бурмейстера, сплоченная, безгранично верящая ему, была охвачена горячим желанием как можно ярче и выразительнее донести до зрителя идею самого Бурмейстера.

Никакого равнодушия к сценическому действию всех его участников, и, конечно, самым ярким проявлением этого постулата явился 3 акт балета. Не было ни одного артиста, который бы спокойно относился к происходящему на сцене. Каждый участник свиты Ротбарта отдавал все силы чтобы загипнотизировать Принца, заставить его забыть

прекрасную Одетту. Главное, все происходящее на сцене было абсолютно понятно каждому зрителю. Это был необычный коллектив, не похожий ни на один из существовавших в то время. Он не хотел никого копировать и, прежде всего, Большой театр. Его «Лебединое озеро» было иным, чем в цитадели балетного искусства.

Известный критик В. Гаевский назвал «Лебединое озеро» Бурмейстера «легендарным спектаклем». С ним нельзя не согласиться. Это действительно легендарный спектакль. Появление этого балета стало настоящим событием не только в русском, но и в мировом хореографическом искусстве. Через год после премьеры театр показывал «Лебединое озеро» в Китае с неизменным успехом. Через несколько лет П.А. Гусеву предложили поставить «Лебединое озеро» в Пекине. На вопрос Гусева: «Какую редакцию Вы хотели бы видеть, спектакля Большого театра или Кировского (ныне Мариинского)»? В ответ он услышал: «Балет Бурмейстера» В 1956 году состоялись гастроли Музыкального театра в Париже. Практически каждый день в театре Шатле шел балет «Лебединое озеро» Бурмейстера. Это были первые гастроли советского балета на Западе. Уже сам этот факт говорит за себя. А еще через несколько лет, в 1960 году, состоялась премьера «Лебединого озера» Бурмейстера в Парижской опере, и 25 лет этот балет исполняли французские артисты.

В Японии особо любят этот балет, и в афишу каждого турне обязательно включается «Лебединое озеро» Бурмейстера по требованию японской стороны. Балет Бурмейстера несомненно оказал влияние на целый ряд хореографов, как российских, так и зарубежных. Юрий Григорович использовал музыку 3-его акта в версии Бурмейстера для па де де Одиллии и Принца. Многие вводят пролог на музыку увертюры, в частности, так поступил Рудольф Нуриев при постановке балета в Вене. Действительно, спектакль легендарный. Удивительно, что он родился в молодой труппе, к этому времени насчитывающей всего 25 лет.

Спектакль явился завершающим этапом планомерной целеустремленной работы всего коллектива и Бурмейстера как руководителя и балетмейстера. И здесь необходимо отметить, что балетная труппа 50-х годов своим существованием, своим успехом всецело обязана тому коллективу энтузиастов, которые заложили ее фундамент в двадцатые годы.

Принято считать, что у истоков балетной труппы Музыкального театра лежит коллектив, которым руководила Викторина Кригер в начале 30-х годов. Однако до нее уже существовал этот коллектив, известный как театр МХБ – Московский Художественный Балет. О деятельности этого коллектива почти ничего не известно. Но был в том коллективе артист балета Акива Эльевич Динер, который обладал подлинным талантом архивариуса. Он собирал кропотливо и скрупулезно всю мало-мальски возможную информацию о творческой жизни коллектива. В настоящее время его богатый архив хранится в РГАЛИ и в архивном отделе Театрального музея имени Бахрушина. Предлагаемый материал основан на архивных документах А. Динера.

Балетный театр двадцатых годов – одна из интереснейших и сложных страниц истории советского хореографического искусства. Патетическая фраза Ленина «Искусство принадлежит народу» стала основой государственной политики в области культуры. Хореографическое искусство должно было стать и становилось достоянием широкого зрителя.

Рабочий зритель потянулся к танцевальному искусству, но процесс его приобщения был сложным и противоречивым. Два старейших балетных театра страны в Москве и в Ленинграде не были в состоянии решить столь глобальную проблему. В тот период возникало огромное количество студий самых разных направлений. Все они искренне искали новые формы танцевального искусства для нового зрителя, хотели понравиться ему, заинтересовать его своим искусством. «Творить для народа!» – распространенный лозунг того времени.

В Москве в 20-е годы существовала Биржа труда работников искусств, на учете в которой состояло немало безработных артистов. В конце марта 1927 года комитет Биржи назначил Дмитрия Ивановича Голубина, солиста балета Большого театра, руководителем коллектива «Московский Художественный балет» (МХБ), иначе филиала № 7. Голубину предоставили право сформировать труппу. К июню труппа была создана, в ее состав входило 18 человек.

Голубин предполагал строить репертуар на спектаклях классического наследия, исключением был балет «Красный мак». Среди других: «Конек-Горбунок» – балет в 4-х действиях, «Тщетная предосторожность» – балет в 3-х действиях, «Лебединое озеро» – балет в 3-х действиях, концертное отделение из 35 номеров [1]. Однако в действительности все оказалось совсем не таким, как виделось Голубину.

В сложную бурную эпоху 20-х годов, казалось, не было коллектива, который бы в той или иной мере не пытался вложить свою лепту в реформу балетного театра. Может показаться странным, но в тот период коллектив МХБ был в стороне от реформаторских поисков в балетном театре, в этом плане он не выдвинул никакой четкой творческой программы. Поиски и эксперименты нового искусства для рабочего зрителя начнутся позднее, с приходом в коллектив Викторины Кригер. А в 1927 году театром руководил Голубин, и он явно отдавал предпочтение искусству классического балета.

Неслучайно ядро коллектива составили его единомышленники – выпускники вечерних курсов хореографического училища при Большом театре, Техникума имени А.В. Луначарского и в прошлом актеры Большого театра.

Свои выступления театр давал на сценах клубов и кинотеатров рабочих районов Москвы и Московской области. Балетный коллектив был передвижным, то есть не имел стационара. Первое время он даже не имел своего репетиционного помещения, каждое выступление проходило в новых условиях незнакомых сцен.

Одно из первых выступлений состоялось летом 1927 года. Характерна для той эпохи афиша: «Премьера. 1-ый раз в Москве. Гастроли Московского Художественного балета. “В цепях гарема”, – балет, хореографическая инсценировка и постановка Н.В. Сквоикова. Музыка Римского-Корсакова. Большой дивертисмент в 2-х отделениях – все лучшие танцы из балета “Красный мак” – балетмейстеры Гербер и Сквоиков. Новый танец “Шпана”. Колоссальный успех. Танцы: “Пробуждение Розы”. Татарский танец. Лубок. Итальянский нищий. Чардаш. Цыганская чечетка. Вальс “Эксцентрик”. “Экзотические танцы и другие» [2].

Театральный критик Н. Львов очень жестко оценил первое выступление коллектива МХБ в Москве: «Испытанный прием: оглушительная афиша, щекочущая нервы обывателя, бьющие в нос интригующие названия, а за всем этим жалкая пародия на зрелище, без намека на мастерство и серьезную проработку [3].

Интересно, что в той премьере участвовала и танцевала танец «Шпана» совсем юная Машенька Сорокина, в будущем – яркая, самобытная балерина этого театра.

Путь, выбранный коллективом МХБ, был труден и тернист. Его практическая деятельность определялась условиями, которые диктовала жизнь. Существенной особенностью положения театральных коллективов в 20-е годы было то, что право на жизнь имели лишь бездефицитные театры, за исключением крупных театров, получавших государственную дотацию. Финансовая сторона определяла репертуар. Работа каждого артиста оценивалась количеством марок за выступление. Цена марки определялась величиной сбора за концерт или спектакль. Новая, только что созданная труппа, полная энергии и энтузиазма, готова была претерпеть любые трудности, лишь бы работать в любимом искусстве и «жить творчеством», как вспоминала одна из актрис труппы того времени.

Перед руководством театра серьезно встал вопрос репертуара. Известный критик того времени Юрий Бродерсон писал: «Балет – искусство пролетариату нужное, танец и пантомима близки ему и понятны. Но такой балет, какой культивируется сейчас на академической сцене, рабочему ни к чему. Мир грез и жеманных фей, противоестественная изнеженность, мелодическая одурь – это остаток старого придворного театра, совершенно чуждый рабочему зрителю [4].

В то время невероятным успехом пользовался балет «Красный мак», шедший на сцене Большого театра – это был первый советский балет на современную тему. Существуют интересные данные той эпохи. Так, в сезон 1927/28 гг. балет «Спящая красавица» прошел всего 5 раз, балет «Лебединое озеро» – 8 раз, балет «Дон Кихот» – 5 раз, а балет «Красный мак» – 69 раз. В сезон 1928/29 гг. балет «Раймонда» прошел 5 раз, балет «Баядерка» – 5 раз, в то время, как балет «Красный мак» – 72 раза.

Журнал «Жизнь искусства», подводя итоги театрального сезона 1927 года, писал: «Классические танцы, представленные рядом номеров, мы считаем наименее пригодными для рабочих клубов. И не по какой-либо “идеологической вредности”. Нет, просто они слишком статичны, совершенно несозвучны ритму нашей эпохи. Возражать против показа образцов классического балета не приходится. Но показывать их лучше в цельном, связанном определенным содержанием, балете» [5]. Танцы из балета «Красный мак» были в концертном репертуаре коллектива, но это не спасало положения. Голубин принял решение о постановке балета «Красный мак», что настоятельно советовали ему руководители рабочих клубов, чего требовала и сама жизнь.

В декабре 1927 года Н.А. Гербер начал постановку балета «Красный мак». Он был актером балета Большого театра, выступал в характерных и мимических партиях, имел большой сценический опыт. Работа над постановкой «Красного мака» в Большом театре, осуществленная В. Тихомировым и Л. Лацелиным, проходила при непосредственном участии в ней Николая Гербера. Хорошо зная балет, Гербер добросовестно переносил его в труппу МХБ. К этому времени театр имел постоянную базу – подвальное помещение ГУМа, что давало возможность проводить уроки классического танца и репетиции регулярно и в относительно нормальных условиях.

Оформление спектакля было подготовлено художником Липкиным. Недостаток финансовых средств позволил ему сделать более чем скромные костюмы и декорации – скорее задник, легко менявшийся во время спектакля и несложный при транспортировке.

Впервые коллектив начал выступать с небольшим оркестром (12-15 человек), который состоял из студентов Московской консерватории и Музыкального училища имени Гнесиных. Организатором и первым дирижером молодого оркестра стал некто Борисов.

1 марта 1928 года в Народном доме имени Каляева состоялась премьера балета «Красный мак». На небольшой клубной сцене грандиозный спектакль Большого театра обрел черты камерности. Не было в нем театральной масштабности, что в значительной мере повредило массовым сценам спектакля. Тема большой возвышенной любви Тао-Хоа к советскому капитану заняла доминирующее положение. Балет имел огромный успех. Все было ново в «Красном маке» – и сюжет, и образы, и характеристики действующих лиц. Сюжет был актуален и злободневен, героями спектакля стали узнаваемые люди современности. Основное внимание уделялось сюжетной линии балета. Рабочий зритель хотел полнейшей осмысленности происходящего на сцене. Актерские образы скорее, чем танцевальные, были ближе и понятнее рабочему зрителю. Пантомима носила действенный смысловой характер.

Новый зритель был еще недостаточно подготовлен к восприятию условности классического танца. «Старое классическое тяжело, трудно, смутно усваивается», – писал корреспондент газеты «Большевицкая смена» [6]. Широкими народными массами лучше

воспринимались характерные танцы, такие как «Яблочко», «Танец интернациональных матросов», «Танец кули» и те из классических танцев, которые имели определенный сюжет.

Перед спектаклем была организована встреча со зрителями, которые были ознакомлены с содержанием балета. В антракте сотрудниками «Рабочей газеты» была проведена беседа о спектакле. «Рабочие зрители говорили о необходимости вступительного слова перед спектаклем и сопроводительной беседы в антракте» [7]. В дальнейшем руководство МХБ, учитывая это пожелание, устраивало подобные беседы перед аудиторией, никогда до этого не соприкасавшейся с искусством балета.

Показ балета «Красный мак» в рабочем клубе положил начало ознакомлению широких слоев рабочей массы с классическим балетом. Этот путь станет приоритетным направлением творческой деятельности МХБ.

Выпуск балета «Красный мак» имел большое значение для всего коллектива. Это был серьезный шаг на пути к профессиональному театру.

Деятельностью коллектива заинтересовалась московская общественность, театральные работники. Привлек он внимание и Екатерины Васильевны Гельцер. 13 мая 1929 года в рабочем театре Орехово-Зуево Московской области состоялось представление балета «Красный мак» с участием легендарных танцовщиков – Екатерины Гельцер и Василия Тихомирова.

3 июля 1929 года коллектив МХБ показал рабочему зрителю балет «Корсар». Может показаться странным, почему «Корсар», балет, в котором так много великолепных танцевальных форм, поставленных на основе классического танца, так тяжело воспринимался новой аудиторией.

Однако именно в «Корсаре» прослеживалась достаточно ясная сюжетная линия, понятная зрителю. Это пример трогательной любви нежной Медоры и благородного Конрада, темпераментного Бирбанто и восточной красавицы Гюльнар. Все взаимоотношения героев были проникнуты бурными страстями, и именно такие люди были ближе всего рабочему зрителю. Постановку осуществлял Гербер – главный балетмейстер театра. Так же, как и балет «Красный мак», он тщательно переносил спектакль Большого театра в последней версии М. Петипа на малую сцену – теперь уже в редакции А. Горского 1912 года. Возможности МХБ, по сравнению с Большим театром, были более чем скромны, и это отразилось, прежде всего, на оформлении спектакля – и на декорациях, и на костюмах.

Освоение классического танца в хореографическом тексте представляло большие трудности для артистов труппы, что возмещалось яркой актерской игрой. Особо звучали даже пантомимные сцены, так как исполнители отказывались от условного жеста, столь распространенного в академическом императорском балете, естественно незнакомого новому зрителю. Результат был совсем неплохим, балет зрителю нравился.

Летом 1929 года в Москве в саду имени Баумана шел балет «Красный мак». Этот рядовой спектакль решил судьбу молодого театра. В зале присутствовала балерина Большого театра Викторина Кригер и директор – распорядитель Музыкального театра Немировича-Данченко Илья Миронович Шлуглейт. Вот как вспоминала этот спектакль Кригер: «Были убогие декорации, жиденький оркестр, костюмы были взяты откуда ни попало из разных костюмерных. Но на сцене был такой энтузиазм, такое стремление создать образы, выявить драматургию, музыкальную идею, что забывалась внешняя убогость этой постановки». «А ведь с такими людьми и подобными им можно создать настоящее большое балетное дело», – сказал тогда Шлуглейт» [8].

Кригер стала внимательно приглядываться к труппе МХБ, посещать репетиции, спектакли. Осенью 1929 года она организовала у себя на квартире встречу со всей труппой МХБ. Обсуждался вопрос дальнейших творческих планов коллектива, возможная реорганизация театра. В феврале 1930 года Кригер становится художественным руководителем театра МХБ.

С приходом в коллектив Кригер существенно меняется лицо молодого театра. Из коллектива, копирующего спектакли Большого театра, он превращается в коллектив, неустанно экспериментирующий в поисках нового. Важно отметить, что эти поиски проходили, с одной стороны, на фоне пропаганды искусства классического балета, с другой, – театр ориентировался на эстетический вкус широкого зрителя, на его желания, запросы. «Наш балетный коллектив приобщил рабочего зрителя к ранее непонятному и недоступному классическому танцу. И это является гордостью нашей истории, нашей творческой биографии. Еще с ранней юности, когда мы копировали постановки ГАБТ и с балетами “Красный мак”, “Корсар”, “Коппелия” разъезжали по рабочим клубам, пресса отмечала “понятность” наших спектаклей, “внимание к сюжетной линии” и отказ от условного жеста. Это были 1928-1929 годы. Мы боролись за правду на сцене», – так характеризовал этот период Владимир Павлович Бурмейстер [9].

Литература

1. РГАЛИ, Архив А.Э.Динера, фонд № 2337, оп.1.ед. хр. № 94 «Списки сотрудников».
2. РГАЛИ, Архив А.Э.Динера, фонд № 2337, оп. 1, ед.хр. № 55 «Афиши».
3. Львов Н. Балет на окраине // «Новый зритель», 1927, 9 сентября.
4. Бродерсон Ю. Показательный спектакль // «Рабочий и театр», 1928, № 23.
5. «Жизнь искусства», 1927, № 4.
6. «О балете, исполняемом на заводе» // «Большевистская смена», 1930, 29 мая.
7. «Красный мак» на рабочей окраине // «Рабочая Москва», 1928, 10 марта.
8. РГАЛИ, Архив А. Динера, Фонд № 2337. Выступление В. Кригер на вечере ВТО, посвященном памяти И. Шлуглейта.15.01.1956 года)
9. РГАЛИ, Архив А. Динера Фонд № 2337. Протокол производственного совещания 1948 г.

Галкин Андрей Сергеевич
an_g_asp@bk.ru
Московская государственная
академия хореографии, аспирант
г. Москва

Вариация Одетты из второй картины балета «Лебединое озеро»: к вопросу о датировке текста из хореографической нотации

В хореографической нотации «Лебединого озера», выполненной по системе записи танца В.И. Степанова в начале XX в. в Мариинском театре, содержится текст вариации Одетты, значительно отличающийся от вариантов, известных по сценическим редакциям балета. Различия касаются как собственно хореографии, так и образного наполнения танца. В варианте из нотации заметно ослаблены пластические мотивы, создающие образ Одетты, томящейся в плену и рвущейся на волю. Зато ярче выявлена тематическая связь с хореографией других фрагментов партии Одетты: выходом и адажио с Зигфридом и Бенно.

Важным представляется вопрос о датировке этого текста.

В нотации исполнительницей партии Одетты названа В.А. Трефилова. Она дебютировала в «Лебедином озере» в сезоне 1905/06 [1, с. 138] и выступала в ней вплоть до своего прощального спектакля 24 января 1910 г. [2, с. 129 – 134, 132] – т. е., формально записанный текст нужно датировать этим пятилетием. Однако из статей А.Л. Волынского [3, с. 150, 207] известно, что В.А. Трефилова и Л.Н. Егорова (а позднее – О.А. Спесивцева [3, с. 254]) танцевали тот вариант соло, который был поставлен для П. Леняни. Сам А.Л.

Волынский не видел П. Леняни в «Лебедином озере» [3, с. 245], но в рецензии на выступление О.А. Спесивцевой, описывая особенности исполнения П. Леняни фуэте, он сообщил, что знает о них со слов Е.В. Гельцер [3, с. 255]. От нее же он мог узнать текст вариации. Другим возможным источником сведений является Н.Г. Легат, служивший в Мариинском театре с 1888 г. [4, с. 53] и находившийся с А.Л. Волынским в дружеских отношениях.

Рецензии А.Л. Волынского на представления «Лебединого озера» в 1910-х – 20-х гг. содержат фрагментарные описания вариации П. Леняни – В.А. Трефиловой – Л.Н. Егоровой – О.А. Спесивцевой. Стиль вариации А.Л. Волынский характеризует как «смешанный», «с преобладанием партерных темпов» (фраза из рецензии на выступление О.А. Спесивцевой [3, с. 254], аналогичные определения встречаются и в других его статьях [3, с. 150, 217; 5, с. 241]). Упоминания отдельных движений и связок позволяют сделать вывод о том, что текст П. Леняни – В.П. Трефиловой – Л.Н. Егоровой – О.А. Спесивцевой был близок (если не идентичен) тексту из нотации [3, с. 254, 207]. Правда, в одной из рецензий на премьеру «Лебединого озера» среди движений вариации П. Леняни упоминаются па де бурэ ан турнан [цит. по 6], отсутствующие в записи, но вполне вероятно, что к тому моменту, когда балет записывался, какие-то мелкие изменения в его тексте, по сравнению с премьерой, уже произошли (сегодня различия в деталях вариации Одетты можно наблюдать даже у разных исполнительниц одной хореографической редакции).

Что касается современного казенного текста – то его основоположницей есть основания считать А.Я. Ваганову – балетмейстера. О.Г. Иордан описала работу под ее руководством над партией Одетты (в 1929 – 1930 гг.), подробно остановившись как раз на вариации второй картины [5, с. 166 – 171]. Хореография, зафиксированная в ее статье, уже очень близка к той, которая исполняется сегодня. По ходу описания танца О.Г. Иордан приводит замечания А.Я. Вагановой, некоторые из которых звучат как принципиальная полемика с текстом П. Леняни – В.П. Трефиловой – Л.Н. Егоровой – О.А. Спесивцевой. Характерно внимание, обращаемое А.Я. Вагановой на движения корпуса и рук (в будущем полностью реформированным ею в редакции 1933 г.). Показательны вагановские расшифровки образного смысла движений вариации; их изобразительная подоплека (в свою редакцию «Лебединого озера» А.Я. Ваганова внесла большой, по сравнению с оригиналом Л.И. Иванова, элемент изобразительности). Правда, в конце своей статьи О.Г. Иордан пишет, что А.Я. Ваганова не меняла танца, а лишь проясняла его отдельными нюансами [5, с. 169]. Однако выше на основе материалов прессы было показано, что еще в 1924 г. О.А. Спесивцева исполняла другой текст. Возможно, разумеется, что какие-то опыты по редакции вариации предпринимались и раньше (например, по сообщению того же А.Л. Волынского, «значительно» переработала вариацию М.Ф. Кшесинская на представлении 14 февраля 1916 г. [3, с. 207]), а А.Я. Ваганова подытожила и завершила наметившийся в исполнительской традиции процесс.

Таким образом, проанализировав текст вариации Одетты из хореографической нотации балета «Лебединое озеро», сопоставив его с современной казенной редакцией и изучив некоторые дополнительные материалы, можно сделать вывод о том, что вариация, зафиксированная в нотации, если не полностью соответствует варианту, поставленному Л.И. Ивановым для П. Леняни в 1895 г., то весьма близка к нему. Вариация П. Леняни жила в спектакле (вероятно, претерпевая отдельные изменения) до середины 20-х гг. Современная казенная редакция, по всей видимости, идет от версии А.Я. Вагановой сделанной ей в конце 20-х гг., возможно, в продолжение тенденций к пересмотру текста, наметившихся ранее у отдельных исполнительниц партии.

Литература

1. Ежегодник императорских театров. Сезон 1905 – 1906 гг. Часть первая. Издание Дирекции Императорских Театров / Под ред. П.П. Гнедич. – СПб: Типография Императорских СПб. Театров.
2. Светлов В.Я. Балет. // Ежегодник императорских театров, 1910. Выпуск IV.
3. Волынский А.Л. Статьи о балете / Сост., вступ. ст., комм., список статей Г.Н. Добровольской. – СПб., 2002. – 400 с. (Русская художественная летопись. Кн. 1)
4. Ежегодник императорских театров. Сезон 1894 – 1895 (пятый год издания): Издание Дирекции Императорских театров / Ред. А.Е. Молчанов – СПб: Типография Императорских С.-Петербургских театров, 1896.
5. Ваганова А.Я. Статьи. Воспоминания. Материалы / Под ред Н.Д. Волкова, Ю.И. Слонимского. – Л – М., 1958.
6. Wiley R.J. Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker / R.J. Wiley. - Oxford and New York: Oxford University Press, 1985. – p. 264.

Евтеева Полина Викторовна

apollinariya@bk.ru

Московская государственная академия
хореографии, аспирантка

г. Москва

**Творчество Марии Сорокиной как пример исполнительской традиции
балетной труппы Московского художественного балета (с 1941 – Московского
музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко)
периода 1930-х – 40-х годов**

История Московского музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко берет свое начало в 1920-х годах – этом «смутном времени» хореографического искусства. В числе многочисленных студий и театральных коллективов, возникавших в эти годы, сформировался «Хореографический коллектив № 7», позднее получивший название «Московский художественный балет». Главной задачей нового коллектива стало ознакомление с балетным искусством «широких масс», т.е. – разъезды по рабочим окраинам страны с концертами и спектаклями. Профессиональный уровень коллектива значительно возрос с приходом туда в 1929 году в качестве художественного руководителя солистки балета Большого театра Викторины Владимировны Кригер. А в 1932 году Московский художественный балет пополнился большой группой артистов, в числе которых была солистка балета М. Сорокина.

Мария Сергеевна Сорокина родилась в 1911 году в многодетной семье московского пожарника. Прочувшись два года в хореографическом училище при Большом театре, в 1925 году Сорокина пришла в Театральный техникум им. Луначарского. По окончании техникума она вступила в труппу Московского драматического балета под руководством Н.С. Греминой, где ей довелось исполнять совершенно разные по образному наполнению партии. Концертные номера, построенные на классической хореографии, чередовались в ее репертуаре с такими партиями, как Корабельный кок в «Морском скетче» Милютина (1929, балетмейстер Н.С. Холфин), Сваха и Старая еврейка в спектакле «Три свадьбы» (Балет на сборную музыку поставлен Н.С. Холфиным совместно с балетмейстером Е.А. Менес и режиссером С.М. Михоэлсом).

В 1932 году Сорокина с группой своих коллег-артистов пришла в коллектив Московского художественного балета, где и прослужила до конца своей жизни.

Первые два года Сорокина дублировала Викторину Кригер, но исполнение этих партий не раскрывало ее дарования драматической актрисы. Заглавная партия досталась ей внезапно – заболела Кригер, и в балет «Соперницы» потребовалось срочно ввести Сорокину. Молодая балерина щедро добавляла в роль Лизы-крестьянки веселой непосредственности, игривости, задора.

Партия Мельничихи в балете «Треуголка» (на музыку М. де Фальи и С.Н. Василенко, поставлен Н.С. Холфиным совместно с режиссером Б.А. Мордвиновым, 1936 год) была создана для Марии Сорокиной и в сотворчестве с ней. Особо удались Сорокиной сцены, где она могла вволю проявить свое безобидное озорство – сцены розыгрыша Мельничихой незадачливых ухажеров. Эта партия укрепила комедийную сторону дарования артистки.

Широта актерских способностей позволяла ей создавать глубоко драматические и трагедийные образы. Таковыми явились Зарема в «Бахчисарайском фонтане», Земфира в «Цыганах», Лола в одноименном балете, Франческа в «Франческа да Римини».

Премьера балета «Лола» состоялась в июне 1943 года. Патриотический настрой спектакля стал как нельзя более уместным в переломный год войны. Трагический образ молодой испанки, умирающей за Родину, оказался созвучным личности артистки. Она напоминала зрителям о героических подвигах современников, отдающих свою жизнь в борьбе с фашизмом.

Последней ролью Сорокиной стала Франческа («Франческа да Римини», 1947). Мягкая лиричность главной героини спектакля, несвойственная характеру балерины, потребовала от Сорокиной большой внутренней работы.

Машу Сорокину любили ее товарищи по театру – прима без пафоса премьерства, она доброжелательно относилась к своим партнерам, поддерживала молодых балерин, заступалась за своих товарищей перед руководством театра. Внутренним стержнем личности артистки являлись мужество и жизнелюбие, которые она проносила сквозь все сценические образы.

В 1947 году болезнь приостановила кипучую деятельность балерины. Полтора года отчаянной борьбы – полтора года надежды. Жизнь Марии Сорокиной оборвалась, когда ей было 37 лет.

На Новодевичьем кладбище, возле ее могилы есть мраморный памятник – Лола с кувшином отравленного вина – образ самоотверженного служения искусству до самой смерти.

Литература

1. РГАЛИ, ф. 2337 «Динер Акива Эльевич», оп. 2, ед. хр. 3. А.Э. Динер. «М.С. Сорокина», «А.А. Урусова», «Викторина Кригер», и др. Воспоминания и очерки. С. 20–32.
2. Чудновский М. Викторина Кригер. – М., 1964.
3. Шереметьевская Н. Молодые балетные театры, в сб.: Советский балетный театр 1917–1967. – М., 1976. С. 155–218.
4. Вихрева Н.А. Путь к «Лебединому озеру» // «Советский балет», 1982, № 6. С. 14–16.
5. Холфина С.С. Вспоминая мастеров московского балета... – М., 1990. С. 346–375.

Еремина-Соленикова Евгения Владимировна
eugeniasolenikova@gmail.com
Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой,
старший преподаватель, аспирантка
г. Санкт-Петербург

О наследовании танцевальной традиции в начале – середине XVIII века

Как известно, в 1700 г. Рауль-Ожер Фейе опубликовал свой труд «Хореография, или искусство описания танца», в котором изложил свою систему нотации танцев. Начиная с 1700 г. во Франции, а позже и в других странах – Англии, Германии, Италии – стали выходить многочисленные сборники, содержащие танцы, описанные в нотации Фейе. Эта система записи танца использовалась в течение всего XVIII века, хотя ближе к концу века записи с ее применением встречались все реже и реже.

Система Фейе была практически идеальным инструментом для описания танцев н.XVIII в., танцев эпохи французского благородного стиля. Поэтому в течение первой четверти XVIII в. с ее помощью было зафиксировано около четырехсот композиций. Большая часть из них изучена и каталогизирована – например, в работе Франсин Ланцелот, вышедшей еще в 1996 году. При изучении и анализе этих танцев обнаруживается интересная тенденция: подавляющее большинство из них оказываются «одноразовыми» – они были зафиксированы всего в одном сборнике, и затем канули в Лету. Немногие танцы имеют 2-3 копии. И лишь избранные публиковались (или фиксировались в манускриптах) неоднократно в течение XVIII века.

Это такие танцы как:

La Bourree d'Achille, опубликован в 1700 г. (всего – 8 копий, последняя – 1748 г.);
La Mariee (Vieille Mariee), опубликован в 1700 г. (всего – 10 копий, последняя – 1765 г.);
Le Passipied, опубликован в 1700 г. (всего – 11 копий, последняя – 1760 г.);
La Bourgogne, опубликован в 1700 г. (всего – 8 копий, последняя – 1748 г.);
La Forlana, опубликован в 1700 г. (всего – 10 копий, последняя – 1781 г.);
Aimable Vainqueur, опубликован в 1701 г. (всего – 15 копий, последняя – 1765 г.);
L'Allemande, опубликован в 1702 г. (всего – 10 копий, последняя – 1765 г.);
La Bretagne, опубликован в 1704 г. (всего – 13 копий, последняя – 1760 г.);
La Bacchante, опубликован в 1706 г. (всего – 6 копий, последняя – 1748 г.);
Le Menuet d'Alcide, опубликован в 1709 г. (всего – 7 копий, последняя – 1760 г.);
La Gouastalla, опубликован в 1709 г. (всего – 6 копий, последняя – 1760 г.);
La Nouvelle Forlane, опубликован в 1710 г. (всего – 6 копий, последняя – 1748 г.) [1, р. XXI].

Автором всех танцев, кроме La Gouastalla, является Пекур (La Gouastalla создан Фейе). Все танцы опубликованы Фейе, так как именно он имел патент короля на публикацию танцев. То, что большинство танцев из этого списка принадлежит Пекуру – заслуга не только самого хореографа, но и редактора, отбирившего танцы для своих сборников. Известно, что танцы сочиняли и другие танцмейстеры, но танцев авторства Бошама или Балона сохранилось очень мало. Интересно отметить, что все танцы были опубликованы – то есть нет ни одного танца, регулярно воспроизводившегося в XVIII веке только в манускриптах, хотя танцы из печатных сборников в манускрипты попадали.

Обращает на себя внимание датировка танцев. Из 12 чуть меньше половины – 5 танцев – было опубликовано в 1700 г. По-видимому, в этом году Фейе публиковал не только что созданные танцы, но те, что были созданы в конце XVII века, но продолжали исполняться при дворе. К примеру, можно предположить, что La Bourree d'Achille был написан в 1687 г. То есть часть танцев уже к моменту публикации прошла проверку временем.

Последние копии всех этих танцев укладываются в краткий временной период – с 1748 по 1765 год, исключением является только La Forlana, который продолжал публиковаться и переписываться вплоть до 1781 г. Очевидно, что невостребованность этих танцев связана с реформами, проводимыми Новерром.

Самым интересным является вопрос – для чего могли использоваться танцы конца XVII – первого десятилетия XVIII века через 40-50 лет после того, как были созданы, когда мода на подобные танцы уже прошла? Ответ нам дают материалы Сухопутного Шляхетного корпуса, бывшего предшественником Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.

Известно, что танцевальные классы в корпусе возглавлял Ж.-Б.Ланде, основатель Императорской Танцевальной школы. В ведомостях корпуса, в которых отмечены успехи курсантов в постижении искусства танца (а курсанты корпуса очень много времени посвящали этому искусству и ставили профессиональные балеты), названы танцы, на которых учились русские танцовщики: это менуэт, контрданс и La Bretagne [2, с.338]. По-видимому, 12 танцев начала XVIII века, оказавшиеся прекрасными и интересными хореографическими композициями, в середине XVIII века рассматривали как учебные образцы, позволявшие вырабатывать у танцовщиков требуемые качества и готовить людей к выступлениям на большой сцене. Таким образом, изучая эти танцы, мы можем познакомиться с основами методики воспитания танцовщиков, существовавшей в середине XVIII века.

Литература

1. Lancelot F. La Belle Dance. – Paris, 1996.
2. Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореографич. училища. 1738-1938 / сост. М. Борисоглебский. – Л., 1938-1939. – Т.1: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, ныне Ленинградского государственного хореографического училища. [1738-1888]. – 1938.

Коршунова Наталия Александровна

korshunov2004@list.ru

Государственный институт искусствознания,
старший научный сотрудник Отдела театра
г. Москва

Американские студии М.М. Фокина и М.М. Мордкина

В 1920-х годах большинство покинувших Россию артистов балета окончательно обосновались на Западе. Среди них были Михаил Фокин и Михаил Мордкин: оба они открыли свои студии в Америке, в Нью-Йорке (первый – в 1921 году, второй – в 1925-м). Подробности существования этих школ, неизвестные ранее историкам балета, можно обнаружить в мемуарах Лидии Яковлевны Нелидовой-Фивейской (1894 – 1978).

Нелидова-Фивейская была личностью неординарной и за свою жизнь пробовала себя в разных профессиях. Она выступала в качестве поэтессы, издала три сборника стихов и приобрела известность после выхода поэмы «Невольник чести», посвященной А.С. Пушкину. Нелидова занималась скульптурой у Н.К. Рериха в Нью-Йорке (там же состоялась ее персональная выставка). И, наконец, большую часть жизни она посвятила балету: до революции танцевала в провинциальных театрах, затем вместе с мужем, композитором и дирижером М.М. Фивейским, с труппой «Русская опера» объехала Дальний Восток, Японию, Китай. Завершился их путь в США. Нелидова имела возможность наблюдать за работой труппы А.П. Павловой (во время гастролей той в Америке), брала уроки и танцевала в спектаклях у Фокина и Мордкина. Из ее кратких мемуарных очерков, написанных в 1950-х годах, можно понять, сколь различна была манера преподавания двух мастеров.

Фокин занимался только с артистами (с начинающими работала его жена, Вера Фокина), был болезненно-требовательным к исполнителям и тяжело переживал от того, что они не могли воплотить его замыслы. Он придерживался классической школы, следил за правильным исполнением па. Хореограф всеми силами пытался держать уровень, достойный

«его мирового имени»: содержал прекрасную студию на Манхэттене и старался принимать туда учеников, уже имевших опыт занятий танцем.

Мордкин был полной противоположностью серьезному и вдумчивому Фокину, вел класс в белых кроссовках, всегда шутил и клоуничал. Он как будто бы равнодушно относился к успехам воспитанников, требовал не чистоты исполнения, а «энергии, огня и темперамента» и знания порядка движений. Уроки Мордкина, по словам его учеников, проходили в очень быстром темпе, на одном дыхании. Будучи соратником московского балетмейстера-новатора А.А. Горского, Мордкин очень любил экспериментировать в классе. В свободное время хореограф сам шил и штопал балетные туфли и костюмы, возился в театральной бутафории, что-то починял, мастерил, клеил.

Кухта Лариса Николаевна
al-natalia@rambler.ru
Красноярский хореографический
колледж, преподаватель
г. Красноярск

Исторический обзор гастролей танцовщиков в дореволюционном Красноярске

Красноярск – город с богатыми культурными театральными и музыкальными традициями. В 2013 году Красноярский театр оперы и балета, а также Красноярский хореографический колледж отметят свое 35-летие.

35 лет для истории – небольшой срок, однако, для театра и школы это довольно значительный этап творческого становления. Многие из тех, кто приехал в Красноярск, были молоды, полны сил и энергии, энтузиазма и творческих планов, а теперь – стали маститыми народными и заслуженными артистами и работниками культуры России. Другие, еще недавние солисты и артисты балета, передают в стенах колледжа свои знания и опыт сценической жизни молодому подрастающему поколению юных танцовщиков и на сцену выходят уже их ученики – молодые артисты балета.

Люди становились двигателями истории театра и школы, зазвучал город Красноярск, театр, имена красноярских артистов и выпускников школы. Красноярский театр, родившись, очень скоро завоевал признание местного зрителя, приучил его к искусству классической хореографии. Однако всему этому предшествовал не один десяток лет...

До 1895 года культурная жизнь в нашем городе ничем не отличалась от других провинциальных городов. С вводом в эксплуатацию Транссибирской железной дороги в 1895 году у красноярцев появилась возможность гораздо чаще принимать на своей земле заезжих гастролеров. Горожане слушали выступления пианистов, скрипачей, певцов и музыкантов известных трупп и театров, а также зарубежных исполнителей.

Первое профессиональное выступление артистов балета красноярцы увидели в оперных спектаклях в мае 1902 года в Пушкинском народном доме. Сейчас это драматический театр им. Пушкина на проспекте Мира. Известной московской труппой антрепренера и дирижера А. Эйхенвальда при участии артистов императорских театров было показано четыре спектакля – «Евгений Онегин», «Русалка», «Царская невеста» и «Жизнь за царя». Балетмейстером труппы был В.В. Елифанов, а балериной М. Рубцова. Немногословны были отзывы в газете «Енисей» на выступления танцоров: «Балет, если назвать балетом 3 танцовщиц и 1 танцора, производил немножко комичное впечатление» [1]. И все, однако, в этой же газете отмечался интерес зрителей к опере: «На предстоящие оперные спектакли билеты, несмотря на усиленные цены, против гастролей Малого театра, покупаются не только охотно, но прямо-таки “нарасхват”».

До 1916 года красноярцы в основном знакомились с оперным искусством в исполнении приезжих гастролеров. Однако впервые большой балетный вечер в 3-х отделениях жители города смогли посмотреть в апреле 1916 года. Известные артисты – прима-балерина Императорского Мариинского театра Е. Смирнова, балетмейстер Петроградского балета Б. Романов, артист Императорского балета А. Вилузьак, балерина О. Облакова и пианист-композитор В. Лонбрук, дали один единственный концерт в Красноярске. В анонсе к вечеру балета указывалась программа танцев и сцен из балетов: «Баядерка, лезгинка, охота Дианы, Умиравший лебедь, половецкая пляска, патриотические танцы, Тройственное согласие, Торжество русского казака – классические, экзотические и характерные танцы; Лебединое озеро» [2].

В мае того же года, наш сибирский край посетила с «единственной гастролью заслуженная артистка Императорских театров, прима-балерина Петроградского Мариинского театра Ольга Преображенская» [3]. В прессе дирекция Г.Н. Кудрявцева оповещала жителей города о предстоящем концерте артистки, а после ее «гастроли» в рубрике «Театр и музыка» была напечатана рецензия. Автор статьи С. Минор писал: «Балерина О. Преображенская продемонстрировала целый ряд небольших, но в большинстве красивых и своеобразно интересных пьес разнообразного содержания. Исполнение артистки отличалось безукоризненным мастерством и совершенством техники, поражая и привлекая вместе с тем изяществом пластики стиля и глубиной содержания. Артистку очень тепло принимали» [4].

Горожанам запомнилось еще одно майское выступление знаменитой прима-балерины Императорских театров – Екатерины Гельцер. В периодическом издании «Сибирская мысль», в рубрике «Хроника» был дан анонс предстоящего концерта. В нем говорилось о репертуаре предстоящего вечера-концерта и о кавалере Е.В. Гельцер: «... В программу вечера включены все лучшие номера обширного репертуара знаменитой прима-балерины, как-то: “Вальс – каприз” А. Рубинштейна, “Умиравший лебедь” и “Вакханалия” муз. К. Сен-Санса, “Танец Ковбоев” Г. Бацини, “Гавот” Ф. Гассека и мн. др [5]. Кавалером Е.В. Гельцер выступил первый танцовщик Императорского Московского Большого театра В.В. Свобода, в инструментальной части концерта приняли участие лауреаты Петроградской Консерватории: П.А. Меренблум (скрипка) и А.И. Рахманов (рояль).

После Октябрьской революции 1917 года у простого народа появилась возможность приобщиться к замечательным творениям музыкального искусства. На предприятиях, заводах, в воинских частях города создавались самодеятельные кружки. Открывались новые народные театры и клубы, а уже имеющиеся коллективы переименовывались и получали новые названия. В начале 1920 года в Красноярске по ул. Горького, 11 было открыто первое музыкальное учебное заведение – Народная консерватория, затем – это музыкальный техникум с февраля 1922 года, который в 1936 году был переименован в училище, а с 1965 года учебное заведение стало называться Красноярским училищем искусств. Именно в этом учебном заведении в 1976 году будет открыто хореографическое отделение, а затем на базе отделения создано Красноярское государственное хореографическое училище (с 2009 года преобразовано в Красноярский хореографический колледж) с целью пополнения профессиональными кадрами уже созданные в крае творческие коллективы: Красноярский ансамбль танца Сибири им. М.С. Годенко и Красноярский театр оперы и балета.

Впереди юбилеи, поздравления, новые премьеры и имена. Но мы не должны забывать свою историю, потому что фактический материал позволяет нам стать непосредственным участником богатой истории становления профессиональной хореографической культуры Красноярска, дает возможность систематизировать материал, а также выявить связь «Красноярского балета» с балетными традициями ведущих школ страны.

Литература

1. «Енисей», 1902, 29 мая, № 59. С. 3.
2. «Сибирская мысль», 1916, 19 апреля, № 64. С. 4.
3. «Сибирская мысль», 1916, 4 мая, № 76. С. 4.
4. «Сибирская мысль», 1916, 12 мая, № 80. С. 4.
5. «Сибирская мысль», 1916, 14 мая, № 82. С. 3.

Литварь Нина Владимировна

aspirantyna-mgax@mail.ru

Московская государственная академия
хореографии, начальник отдела послевузовского
профессионального образования, профессор
кафедры хореографии и балетоведения,
кандидат искусствоведения
г. Москва

История балета как поле для исследования в области искусствоведения и педагогики

Все мы понимаем, что история балета – это не только дисциплина, изучаемая в ВУЗах искусств; это, прежде всего, живая, творимая на наших глазах история хореографического искусства – искусства сложного, синтетического, включающего в себя не только искусство танца, но и музыку, изобразительное искусство, драматургию, различные новые технологии и т.д.

Очевидно, что без педагога балета, воспитывающего танцовщика, хореографическое искусство еще менее возможно, чем без балетмейстера или музыканта, и что балетная педагогика с ее методическими, методологическими, психологическими и другими проблемами – поле для научных исследований ничуть не меньше, чем история постановок и история становления того или иного театра.

Как руководитель аспирантуры могу сказать, что количество диссертаций, защищаемых по хореографической педагогике, в последнее время даже превысило количество исследований на тему балета в области искусствоведения.

Невзирая на то, что педагогическое исследование обязательно должно содержать научный эксперимент – дело кропотливое, требующее больших временных затрат и соответствующей организации, соискатели в этой области, повторяюсь, чаще достигают результата (имею в виду, прежде всего, факт защиты и получения степени кандидата наук).

Казалось бы поле для искусствоведческих исследований в области балетного театра – безгранично! Это и взаимоотношения танца с музыкой, литературой, другими видами искусств, и смыслообразующие возможности хореографического языка, и культурологические аспекты и многое, многое другое.

Тем не менее, как опять же показывает опыт наблюдений, тематика искусствоведческих исследований в области балета, как правило, ограничивается, если можно так сказать, археологическими раскопками, в которых авторы довольствуются сбором архивных материалов, выяснением (уточнением) хронологических параметров, не приходя в конечном итоге к глубокому эстетическому, художественному анализу. В то время как именно такое – невербальное, обращенное к образному восприятию человека – искусство должно стремиться к раскрытию или, говоря словами Ж.-П. Сартра «дотягиваться до Смысла» (именно так – с большой буквы писал это слово философ). Безусловно, имеет значение для развития лексики танца факт укорачивания юбки Камарго, но исследование, посвященное поэтике (эстетике) балетного театра Килиана, к примеру, или Эйфмана, согласитесь, имеет

больше смысла для культурного сообщества, нежели уточнение, в какой половине года произошло вышеупомянутое укорачивание.

Думается, именно такое положение вещей заставляет иногда еще ставить под сомнение научность искусствоведческих (балетоведческих) исследований и дискутировать на эту тему в кругах ученых.

Искренне желаю, чтобы сегодняшнее выступление уже состоявшихся ученых и тех, которые еще только встанут на трудный путь исследований, всерьез были содержательны и интересны коллегам по цеху.

Мелейкина Кристина Александровна
korpelia@mail.ru
Московская государственная академия
хореографии, аспирантка
г. Москва

К истории постановки балета «Футболист» В.А. Оранского

Балет «Футболист» В.А. Оранского (хореография И.А. Моисеева и Л.А. Лащилина, художник Л.А. Федоров, либретто В.А. Курдюмова), поставленный в 1930 году в Большом театре, стал примером взаимодействия спорта и хореографии. Подобные пластические опыты, в которых была предпринята попытка слить элементы физкультуры и классического танца воедино, берут свое начало еще с начала XX века. Значительным вкладом в этом смысле стала деятельность многочисленных студий, лидеры которых обращались к эксперименту с движением, обогащая свободную пластику элементами спорта, акробатики и физкультуры.

Одним из самых известных подобных образцов в балетном театре стали «Игры» К. Дебюсси в хореографии В.Ф. Нижинского.

В 1924 году откликом на быстро входящее в моду увлечение футболом было создание массовой танцевальной картины «Футбол» в постановке А.М. Мессерера для учеников хореографического техникума А.В. Луначарского.

А в 1930 году появилось два масштабных балета на спортивную тематику – «Золотой век» Д.Д. Шостаковича и «Футболист» В.А. Оранского. Премьеру в Большом театре немногим раньше опередил спектакль в Государственной харьковской опере в хореографии Н.М. Фореггера, что является малоизвестным фактом в балетной историографии.

Создатели «Футболиста» вывели на сцену бытовых персонажей: кроме главных действующих лиц (Метельщицы, Футболиста, Дамы и Франта), были милиционеры, мальчишки-газетчики, фотографы, продавцы и модницы. В спектакле на современную тематику партии исполняли видные корифеи театра – М.М. Габович, А.М. Мессерер, Е.М. Ильющенко, А.И. Абрамова и В.В.Кудрявцева.

Связь с современностью улавливалась в знакомых «картинках» – стадион, универмаг, аллея, а также в стремлении композитора В.А. Оранского отразить в музыке насыщенный ритм жизни большого города. Сложность восприятия несколько запутанного и развернутого либретто сглаживалась наличием в спектакле прекрасных танцевальных сцен, в которых раскрывался талант балетмейстеров – таковы были танцы последнего акта («Урожай», «Вода», «Нефть» и «Уголь»), «Танец Метельщицы и Футболиста», картина футбола.

Тогда еще артист балета Большого театра И.А. Моисеев в совместной балетмейстерской работе с Л.А. Лащилиным проявил себя как талантливый постановщик массовых сцен (позднее Моисеев режиссирует несколько масштабных физкультурных парадов на Красной площади). Уже тогда, рецензенты спектакля отмечали одно из ярчайших

качеств его хореографической индивидуальности – умение уловить и показать в танце современность, сделать танцевальными бытовые движения, подчинить законам сцены любое жизненное явление. Традиционные приемы классического балета соединялись в этом спектакле с новаторскими, таковы, например, был танец балерины в окружении кордебалета. Лишенный явной политической направленности спектакль утверждал вечный балетный сюжет о силе любви, преодолевающей все испытания.

Таким образом, балет «Футболист» В.А. Оранского, несмотря на короткую сценическую жизнь (постановка выдержала 35 представлений), стал вехой на пути обновления хореографии 1930-х годов.

Попова Зинаида Николаевна

zinaidaballet@mail.ru

Якутский хореографический колледж

имени А. и Н. Посельских,

художественный руководитель, преподаватель

г. Якутск

История балетного искусства Республики Саха (Якутия)

Классический балет как вид искусства в Республике Саха (Якутия) набирает определенные высоты, интенсивно развивается, и способствует этому складывающаяся система профессионального хореографического образования в Арктическом регионе. Феноменальным представляется вклад первых танцовщиков, освоивших европейскую профессию в условиях холода, отдаленности, профессиональной неграмотности. История создания балетного театра уникальна для якутского искусства. В 30-е годы возросший интерес интеллигенции к музыкальному искусству позволил создать балетную труппу, во главе которой стояли приглашенные специалисты А. Глебов, Н. Ягор. В 1940 году при Национальном театре организован музыкально-вокальный коллектив, где воспитывались хореографические кадры (К. Посельская, И. Христофоров), которые овладевали высокой культурой классического танца под руководством балетмейстеров С.В. Владимирова-Климова и И.А. Каренина, приглашенных в республику.

В 1945 году был создан Якутский музыкальный театр – студия. Велика роль первого якутского балета «Сир Симэгэ» (Полевой цветок), поставленного в 1947 году в дни празднования 25-летия ЯАССР. Музыка написана М. Жирковым и Г. Литинским, балетмейстером выступил С.В. Владимиров-Климов. Первыми исполнителями были талантливые А. Посельская, Л. Мекюрдянов, М. Жорницкая, И. Христофоров, К. Абрамов и др. В 1949 году организовано хореографическое отделение при Якутском музыкально-художественном училище, где сосредоточилась подготовка балетных кадров. Руководителем и педагогом отделения был П.М. Ходырев – выпускник педагогического отделения Ленинградской консерватории. Отделение закончили солисты балета Е. Сивцева, А. Торговкина, К. Абрамов, А. Сафронов, заслуженные артисты ЯАССР А. Ефремов, М. Местников, Д. Попов, артисты балета А. Готовцева, Н. Колесова, О. Егорова, М. Посельская, А. Мохотчунова, М. Харлампьева, Н. Цой.

Вопрос о кадрах, о профессиональном образовании артистов балета ставился в республике неоднократно долгие годы. В послевоенные годы были приняты кардинальные меры, отправлялись группы детей в хореографические училища страны. С 1958 года начинается приток артистов с профессиональным балетным образованием. На протяжении нескольких десятилетий театр пополнялся выпускниками хореографических училищ других городов.

Хореографическое искусство в Якутии разделяют на традиционную этническую хореографию (танцевальный фольклор), сценическое хореографическое искусство, театральное балетное искусство. Традиционная танцевальная культура якутов и других народностей, населяющих Север, изучена, имеются научные труды М.Я. Жорницкой, А.Г. Лукиной, В.Н. Нилова, Н.А. Стручковой и других, статьи профессионального хореографа Г.С. Баишева.

Сценическое хореографическое искусство в республике также распространено. Об этом свидетельствует организация на селе, в городах занятий в самодеятельных хореографических кружках, коллективах, студиях. Известными являются танцевальные коллективы «Алмазы Якутии» «Кыталык», «Сир симэгэ», «Гулун», «Сюрприз», «Тетрис» «Маленькие ангелы» и др. Ежегодно в столице проводятся конкурсы и фестивали, ставшие уже традицией.

Рождение театрального балетного искусства в Якутии принято отсчитывать от постановки в 1947 году первого балетного спектакля «Сир Симэгэ» (Полевой цветок) на музыку М.Н. Жиркова. Возникновение балетного искусства в Якутии является одним из ярких показателей высокого развития культуры в республике.

В течение 65 лет проделана колоссальная работа в освоении классического балета. Наряду с классическим репертуаром за этот период созданы национальные балеты хореографами К. Карпинской, А. Поповым, Г. Баишевым, М. Сайдыкуловой. Национальный балет «Чурумчуку» на музыку Ж. Батуева в хореографии К. Карпинской и реставрации народной артистки ЯАССР, заслуженной артистки РФ Е.А. Степановой прочно вошел в историю национальной культуры и по праву относится к классическому наследию. Начиная с середины 60-х годов до середины 90-х годов, кадры поставляли хореографические училища Ленинграда, Новосибирска, Москвы, Перми, Улан-Удэ. Выросла целая плеяда замечательных якутских танцовщиков: Е. Степанова, А. Попов, Н. Христофорова, Н. Посельская, К. Иванова, Г. Баишев, А. Ултургашев, И. Борисова, И. Пудова, Б. Матвеев, О. Абрамова, Г. Дулова, И. Мясоедов, Д. Дмитриев и др.

История создания Государственного театра оперы и балета имени Д.К. Сивцева Суоруна Омоллооно не изучена и научно не исследована. Сегодня балетный театр Якутии имеет более чем полувековую историю, но ничего, кроме информационных статей, редких рецензий о спектаклях и гастролях балетной труппы, к сожалению, мы не увидим.

Каким образом в тяжелейших климатических условиях Севера возник классический балет, как создавалась исполнительская хореографическая культура, строился репертуар, формировалась балетная труппа, организовывалась своя балетная школа – именно эти вопросы привели к необходимости исследовательской работы. Целью исследования является изучение становления и развития Государственного театра оперы и балета им. Д.К. Сивцева Суоруна Омоллоона Республики Саха (Якутия). Научная новизна исследования: выявление особенностей поэтапного становления и развития балетного театра в республике и организация школы классического танца.

Современная балетная труппа театра полностью сформирована из выпускников колледжа, но по-прежнему переживает период отсутствия соответствующего здания, количества балетных залов и гримерных. При этом заслуживает внимания классический и современный репертуар.

Два последних десятилетия – это период становления профессионального хореографического образования в Республике Саха (Якутия), создание хореографического училища, ныне колледжа (1995) и открытие кафедры искусства балета в Арктическом государственном институте искусств и культуры (2010). Благодаря видным деятелям республики – Первому Президенту М.Е. Николаеву и основателю балетной школы Н.С. Посельской – появилась возможность готовить хореографические кадры у себя в республике.

Развитие балетного искусства в республике является важной составной частью формирования эстетической культуры Арктического региона, а также развития творческих

способностей. Тесное сотрудничество двух учебных заведений Якутии предполагает совершенствование системы непрерывного хореографического образования в регионе, развитие и сохранение духовной культуры северного народа, подготовку исполнительских и педагогических кадров для современного балетного театра, специалистов хореографического искусства.

Потемкина Светлана Борисовна

kto@list.ru

Московская государственная академия хореографии, преподаватель кафедры хореографии и балетоведения
г. Москва

Феномен «Спартака» на балетной сцене

30 мая 2013 года, в Башкирском театре оперы и балета Юрий Григорович поставил балет «Спартак». Это знаменательное событие не стало революционным, как это было полвека назад, когда древнеримский полководец впервые стал героем балета.

Появление этого персонажа является знаковым сразу с нескольких точек зрения: исторической, психологической и социальной. Образ Спартака ни разу не был востребован зарубежным балетом.

Впервые кандидатура фракийского вождя, раба, гладиатора и древнеримского полководца возникла у балетных сценаристов в 1932 году. Идея принадлежала писателю Василию Яну и балетмейстеру Касьяну Голейзовскому. Начатое ими продолжил сценарист Николай Волков и завершил хореограф Игорь Моисеев. Именно он соединил все находки предшественников в первой режиссерской экспликации, создав балетного Спартака.

Прежде чем самый первый «Спартак» Леонида Якобсона воплотился на сцене понадобилось ни больше не меньше – двадцать лет.

Будучи исключительно российским героем, Спартак неоднозначно воспринимался зарубежными зрителями. В 1962 году Большой театр привез в Америку балет «Спартак» Леонида Якобсона. Это были вторые гастроли театра после открытия «железного занавеса», после триумфальных выступлений здесь три года назад. «Америка никогда не видела ничего подобного. Он даст американской публике представление о невероятном размахе московских постановок», – представлял «Спартака» журналистам импресарио Сол Юрок. Помимо масштабных декораций интерес к спектаклю подогревался и количеством участников. В нем было задействовано 200 танцовщиков, 65 из которых, набранные в Америке, уже в июле приступили к репетициям с Асафом Мессерером.

После нескольких представлений балета в Нью-Йорке появились сообщения о замене балета. Три последних спектакля были сняты с репертуара в Нью-Йорке и полностью отменены в остальных 9 городах, где планировался показ.

«Должны ли мы сделать вывод, что советские и американские художественные вкусы настолько различны, что такой “Спартак” представляется чем-то значительным для советских граждан?», – задавался вопросом один из рецензентов.

«Спартак» на сцене Метрополитен Опера потерпел фиаско. Именно та, уже безапелляционно констатировали этот факт американские критики 13 лет спустя, аплодируя «Спартаку» Юрия Григоровича на новой сцене Оперы.

По возвращении в СССР балет продолжал идти на ленинградской сцене, надолго пережив свою эпоху. Оба «Спартака» – Леонида Якобсона и Юрия Григоровича сохраняются в репертуаре и сегодня, представляя собой один из феноменов отечественного балетного театра.

Рыжова Татьяна Анатольевна
raporotno@yandex.ru
Московская государственная академия
хореографии, преподаватель кафедры
классического танца
г. Москва

История создания дивертисмента И. Аблеца «Семик, или Гулянье в Марьиной роще»

Самым популярным театральным жанром в первой четверти XIX века был дивертисмент. Так называли особый вид балетного спектакля, где с помощью несложного сюжета в одном действии объединялись разговорные диалоги, арии, народные песни, национальные пляски и хороводы. Интересно, что вокальные или танцевальные номера, которые особенно нравились публике, смело переходили из одного спектакля в другой, обеспечивая успех представлению. Для одного театрального вечера афиши предлагали два-три названия небольших спектаклей. Дивертисмент мог быть частью оперы, драмы, комедии, мог анонсироваться как самостоятельное произведение, или просто объявлялось: «по окончании спектакля будет дан дивертисмент, в котором будут танцевать...».

События из народной жизни ложились в основу сюжета, капельмейстеры сочиняли музыку, делали обработку популярных народных песен, а балетмейстеры ставили танцы и разрабатывали сюжет. Так создавались многочисленные русские, турецкие, цыганские и другие разнохарактерные дивертисменты. Самым популярным балетным спектаклем был «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» И. Аблеца на музыку С. Давыдова.

В четверг седьмой недели после Пасхи в Марьиной роще отмечали праздник Семик. В основу христианского праздника Семик были положены языческие обряды, посвященные русалкам, такие как завивание березок, кумление под кукушкой, заливание венков. Балет-дивертисмент Аблеца представлял собой театрализацию русского народного праздника Семик. Многие поколения москвичей традиционно отмечали его широкими и веселыми гуляньями в Марьиной роще. На это гулянье стекались все слои населения: и знатные горожане, и люди простого звания, богатые и бедные. В березовой роще, одетой свежей июньской зеленью, «водили хороводы, в которых ходили не только слобожане и мещане, но и лица купеческого звания. На эту забаву простолудинов ездили смотреть дворяне и иностранцы, для которых это была экзотика в стиле «а-ля русс» [1].

Особо популярным гулянье на Семик стало после победы русской армии в Отечественной войне. Лишь в послевоенном 1813 году празднования в Марьиной роще не было (это единственный раз за всю историю 19 века). Зато в 1814 году Семик отмечали с невероятным размахом. Гулянья достигли такой известности, что стали темой одноименного театрального спектакля-дивертисмента.

Премьера спектакля состоялась 25 января 1815 года [2], второй спектакль был назначен на 27 января [3].

Успех «Гулянья в Марьиной роще» превзошел все ожидания, публика не могла насмотреться. Дирекция Императорских театров распорядилась давать это дивертисмент «не в счет абонементов», т.е. вне объявленного ранее репертуара, чтобы все желающие могли посетить новый спектакль. Благодаря анонсам театральных представлений в газете «Московские ведомости» за 1814 год, можно установить, что в течение следующего после премьеры месяца дивертисмент был дан не менее 12 раз. Один из секретов успеха балета заключался в том, что на сцене зрители увидели действие, атмосфера которого была им хорошо знакома и любима.

И.М. Аблец изучал танцевальный фольклор разных народов: мифы, легенды, обряды, игры, песни. Танцевальные номера в дивертисменте Аблеца представлены русскими, козацкими, цыганскими плясками и хороводами. Он одним из первых начал профессионально заниматься постановкой характерных танцев и вывел на балетную сцену русскую пляску. Как и во всех национально-патриотических дивертисментах, в спектакле «Семика, или Гулянье в Марьиной роще» в центре внимания был русский народный танец.

В афишах премьерного сезона «Семика» выделены два фрагмента, где «танцевали по-русски». В афише 1821 года появилась еще одна русская пляска [4]. Скорее всего, это «сочиненная вновь» танцевальная сцена. Из песенного текста следует, что в качестве кордебалета в номере участвовали ученицы школы, составлявшие хоровод. Наверное, ни один из русских национальных дивертисментов первой четверти XIX века не мог обойтись без хороводов, в которых традиционно выходили воспитанники и воспитанницы Московской Театральной школы. Не был исключением и «Семика». Обряды «завивания венка» и «кумления под кукушкой» как нельзя лучше подходили для их воплощения на сцене.

Танцевальный блок дивертисмента не ограничивался русским фольклором. В начале XIX века на сцене особой популярностью пользовались зажигательные козацкие (или казацкие) пляски. Возможно, по лексическому набору движений и музыкальному сопровождению (тексту песен) они делились на Уральские и Донские. Для «Гулянья в Марьиной роще» Аблец сочинил два козацких танца: первый танцевали артисты театра Лобанов и Яков Иванов с девицей Медведевой мл., а второй (массовый) был исполнен исключительно воспитанниками и воспитанницами Театральной школы.

А.П. Глушковский назвал спектакль И. Аблеца «Семика» замечательнейшим из национально-патриотических дивертисментов. «Тогда в этом дивертисменте участвовали все лучшие танцоры и танцовщицы, которые с таким рвением друг перед дружкой старались усовершенствоваться в русских танцах, что брали уроки у русских; многие нарочно ездили к цыганам и платили им большие деньги, чтобы только перенять их манеры в народной пляске. И действительно, с каким танцем может сравниться русская пляска, если видеть в ней молодую девушку, полную, румяную, со стройной талией, с хорошо выправленным корпусом и руками, с выражением в лице, плывущую как лебедь по озеру! Сколько неги, чувства, движения, благородства в этом танце! Даже самые па этой пляски отличаются скромностью и какой-то девственной стыдливостью. Тут нет ничего вакхического, ничего резко-чувственного или похожего на французские изысканные аттитюды. Это русский менуэт, только грациозный, лишенный накрахмаленной вычурности и вытяжки» [5, с. 175-176]. Слова, сказанные Глушковским о русском танце, много раз цитировались в различных литературных источниках. Но для нас важно, что относились они к танцам из дивертисмента И. Аблеца.

Судьба дивертисмента Аблеца сложилась счастливо. Он шел на профессиональной сцене и сцене крепостных театров. О его успехе стало известно и в северной столице. А.П. Глушковский был вызван в Петербург, чтобы передать материалы балета Огюсту для дальнейшей постановки дивертисмента в театре «Эрмитаж». Огюст придумал новые сцены и добавил некоторые детали, тем самым сделав спектакль более интересным» [5, с.177].

Литература

1. Интернет-ресурс: <http://www.perunica.ru/etnos/5159-poklonis-berezke.html>. Дата обращения 10 сентября 2013 года.
2. ГЦТМ имени А.А. Бахрушина, Афиша № 91 от 24 января 1815 года.
3. ГЦТМ имени А.А. Бахрушина КП № 488, АфД №11322.
4. ГЦТМ имени А.А. Бахрушина КП №1858, АфД №11284.
5. Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.-М.: 1940.

Сироткина Ирина Евгеньевна

isiro@mail.ru

Институт истории науки и техники РАН,
ведущий научный сотрудник, кандидат
психологических наук

г. Москва

Кто придумал «Весну»?

По легенде, созданной им самим, Игорь Стравинский увидел «Весну священную» во сне. Узнав об этой версии, Николай Рерих возразил: «Не знаю, что за сны Стравинский видел и когда, но вот как было дело...». Согласно версии номер два, Стравинский пришел к Рериху с идеей написать балет, и тот предложил на выбор два сюжета, в том числе, «Великая жертва», позже превратившийся в «Весну». Вскоре к двум авторам присоединился третий, потом четвертый – хореографы Михаил Фокин и Вацлав Нижинский, тоже поучаствовавшие в развитии идеи. Исследователи продолжают выяснять, кому из троих принадлежал первоначальный замысел, отдавая первенство то Стравинскому, то Рериху. Мы же попробуем еще раз представить, что же именно произошло той весной 1910 года, когда на севере России была зачата «Весна». Постановка эта задумывалась как балет-ритуал, балет-мистерия; ей предшествовали или параллельно с ней создавались другие театральные «мистерии». Одна из них представляется особенно важной – это балет-«русалия» А.М. Ремизова и А.К. Лядова, замысел которого возник одновременно с замыслом «Весны». Работа над «русалией», озаглавленной «Алалей и Лейла», шла одновременно с «Весной», однако успехом не завершилась. Тем не менее, в 1910-1912 годах параллельно работали две творческие группы: одна – в Мариинском театре, возглавляемая чиновником Дирекции императорских театров и известным меценатом М.И. Терещенко, другая – в «Русских сезонах», под руководством С.П. Дягилева. Терещенко координировал усилия Ремизова, Лядова, А.Я. Головина и М.М. Фокина, Дягилев – Стравинского, Рериха и того же Фокина, которого впоследствии заменил В. Нижинский. Так как Фокин работал в обеих группах, а Ремизов консультировал дягилевскую группу при создании «Весны», то очевидно, что группы знали друг о друге. Эта история заставляет нас по-новому взглянуть на ход создания одного из самых известных произведений музыкального театра двадцатого века – балета «Весна священная».

Тропников Денис Валерьевич

tropnikovdv@mail.ru

Дворец учащейся молодежи, педагог
дополнительного образования
г. Санкт-Петербург

Исторические детерминанты появления феномена бессюжетного хореографического спектакля

Бессюжетный хореографический спектакль в наши дни стал распространенным жанром. Оценки этого явления среди любителей, профессиональных критиков и искусствоведов порой являются взаимоисключающими. В связи с этим представляется своевременным систематизировать аргументы наиболее убежденных адептов бессюжетного хореографического спектакля как прогрессивного явления развития искусства и оценить справедливость этих аргументов на основании выявления исторических условий, предопределивших востребованность отсутствия сюжета.

Аргументы поклонников элиминации сюжета из хореографического спектакля, в основном, сводятся к следующему. Чертой прогресса в искусстве и гуманизации искусства объявляется свобода зрителя от навязывания ему со стороны творца художественного произведения каких-то эмоциональных и интеллектуальных реакций. Это предполагает отсутствие однозначной трактовки смысла произведения, соавторство творца и зрителя в создании этого смысла. Уважение к свободе и индивидуальности зрителя оборачивается отсутствием смысловой универсализации. В самом деле, смыслов у художественного произведения любого жанра окажется столько, сколько раз оно будет воспринято: индивидуальное восприятие одного и того же произведения искусства неповторимо как у разных людей, так и у одного и того же человека в разное время. Во всех этих индивидуальных случаях имеет место соавторство создателя художественного произведения и его потребителя, и чтобы предоставить воспринимающей стороне еще большую творческую свободу, творец вынужден избегать всего, что дает повод для однозначной трактовки. Избегать этого лучше всего помогает отсутствие сюжета.

Отсутствие смысловой универсализации у произведения искусства морально оправдывается тем, что оно сопровождается понижением значения суггестивного воздействия, сопровождающего стихию массовости в искусстве. Соответственно, по логике сторонников смыслового плюрализма, чем в большей степени воспринимающая сторона участвует в создании смыслов, с тем большей очевидностью преодолеваются массовидные процессы культуры и осуществляется прорыв к экзистенциальным уровням коммуникации.

При трактовке процессов культуры как массовидных имеет место апелляция к философии испанского мыслителя Х. Ортега-и-Гассета [см. 3], категория же экзистенциальной коммуникации является принадлежностью философских школ широкого спектра [см. 1; 6].

Для обоснования необходимости диалога творца произведения искусства и воспринимающей стороны, недопустимости отношения к воспринимающей стороне-субъекту взаимодействия как к объекту воздействия используются установки диалогизма (М. Бубер, Э. Левинас, М. Бахтин) и экзистенциальной философии (Н. Аббаньяно, К. Барт, Н.А. Бердяев, С. Де Бовуар, А. Камю, М. Мерло-Понти, Э. Мунье, Ж.-П. Сартр, М. де Унамуно, М. Хайдеггер, Л.И. Шестов, К. Ясперс).

Из положений экзистенциальной философии и диалогизма выводится тезис о том, что зритель спектакля должен, во-первых, обладать индивидуализированным восприятием, а, во-вторых, активным восприятием, становясь соавтором художественного произведения.

Прогрессивным и гуманным признается произведение искусства, стремящееся не к манипуляции зрителем, а к диалогу с ним.

Таким образом, бессюжетный спектакль с опорой на философский арсенал признается прогрессивным явлением развития искусства. Это обусловлено стремлением современного общества к свободе человека и своеобразному культу индивидуализма.

В высшей степени это касается и спектакля хореографического. Тенденции развития современного балета таковы, что общество бессознательно приветствует все, что работает на дальнейшее укрепление культа свободы личности и индивидуализма. Этим объясняется необычайная готовность морально оправдать отсутствие сюжета в хореографическом спектакле и обрушиться на его присутствие как на ретроградное явление.

Проиллюстрируем данный тезис на примере отзывов балетной критики, касающихся оценок постановок хореографа Начо Дуато.

Так, И.А. Пушкина восхищается бессюжетным балетом «Мадригал», где «ничто не мешает восприятию хореографии». [4, с. 116] «Ничто» – это, видимо, ни сюжет, ни оформление, ни костюмы («одноцветные платья на девушках, юноши в строгих черных рубашках и брюках» [4, с. 116]). Б.А. Королек отмечает, что только за счет постановки бессюжетных балетов Дуато «Мадригал» и «Na Floresta» спектакли Вагановской Академии «входят в актуальное культурное пространство» [2, с. 292], избавляясь от «нафталинности».

Поощряет Дуато придерживаться именно этой линии бессюжетного балета И. Складарская: «Так что Начо все же спринтер, бегун на короткие дистанции. Если бы он, скажем, начал балет со сцены перед изгнанием Ромео и назвал бы его, допустим, «Смерть Ромео и Джульетты», то это был бы шедевр» [5].

К восторгу многих зрителей, в балете Начо Дуато «Ромео и Джульетта» нельзя увидеть сколько-нибудь сюжетный балет, а лишь танцевальную фантазию на тему – не более. «Неудача», по мнению зрителя, балета «Ромео и Джульетта» обусловлена именно сюжетностью. «Дуато – очень хорош в бессюжетных, «настроенческих» вещах, когда главенствует музыка, дающая какой-то новый импульс его эмоциям и его фантазии: тогда и возникает, свободно льется мини-история с внутренними отношениями у исполнителей, история не однозначная, зыбкая, позволяющая зрителям соотнести ее со своим внутренним миром, выстроить ассоциации» [7].

Таким образом, феномен бессюжетного хореографического спектакля востребован исторической детерминантой на культ свободы и равноправия, предполагающий симметричную коммуникацию между творцом художественного произведения и его потребителем.

Литература

1. Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М., 1994.
2. Королек Б.А. Никаких иллюзий // «Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой», СПб., 2012, № 28. С. 285-296.
3. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М., 2002.
4. Пушкина И.А. Академические традиции школы и зарубежная хореография // «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». СПб., 2012, № 28. С. 111-122.
5. Складарская И. Смерть стоит того, чтобы ждать // Фонтанка.ру. 18 декабря 2012. //http://calendar.fontanka.ru/articles/183/
6. Ясперс К. Философия. Кн. 1. – М., 2012.
7. URL: forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=4991&postdays=0&postorder=arc&start=435

Хлопова Виктория Андреевна
vitakhloпова@gmail.com
Научно-исследовательский институт
искусствознания, соискатель
г. Москва

Новый французский танец и его видение «Весны Священной»: версии Анжелена Прельжокажа, Жана-Клода Галлотты и Режиса Обадья

«Весна Священная» в 20 веке является неким экзаменом на зрелость хореографа. Ведь практически каждый значимый хореограф в своем творчестве пытался создать свою версию великого произведения. Многие из этих попыток даже стали «классическими» постановками наряду с оригинальным произведением Вацлава Нижинского, среди таких мы можем процитировать Мориса Бежара, Марту Грэм и Пину Бауш.

В 70-е года 20 столетия во Франции образовалось новое хореографическое течение, названное «Новый французский танец», многие хореографы которого являются на данный момент мэтрами современного танца. Хореографы «нового французского танца» также обращались к теме «Весны Священной» в своем творчестве. Мы хотели бы рассмотреть несколько версий этого балета: Анжелена Прельжокажа, Режиса Обадья, Жана-Клода Галлотты.

При том, что основная тема «Весны Священной» – это жертва юной Избранной Весне, современные хореографы видят в этой теме и музыке Стравинского другие версии.

Спектакль Анжелена Прельжокажа, поставленный в 2003 году, не был первым обращением хореографа к балетам «Русских сезонов»: до этого он уже отдавал дань уважения «Русским сезонам» своими версиями «Свадебки» (1989), «Парада» (1993), «Призрака розы» (1993). Но даже это не дало ему уверенности в создании своей версии великого балета, и только благодаря упорству Даниэля Баренбойма, предложившего Прельжокажу поработать с ним над новой версией балета, он согласился на работу. В его версии Избранная не только не жертвует собой, но напротив, пройдя этот жестокий ритуал, она освобождается и, более того, утверждает свою женственность. Отношения между женщиной и мужчиной в этом балете равные, жесткие, грубые, животные. Здесь мужчина не доминирует, а получает достойный диалог. Избранная в балете Прельжокажа не склоняется безропотно перед своей судьбой, она борется всеми доступными ей средствами за свою жизнь и за свое право. На гастролях в России, эта постановка сопровождалась тотальным неодобрением российской церкви и широким резонансом в прессе. Даже спустя почти сто лет, тема и интерпретация «Весны» шокирует публику и критику.

Знакомая российскому зрителю работа французского хореографа Режиса Обадья получила в 2004 «Золотую маску» за лучший спектакль в номинации «Современный танец». В этой работе хореограф решил отойти от идей Стравинского и Нижинского. Эта эффектная яркая постановка, созданная всего за 35 дней, скорее, рассказывает о разных этапах и возможных вариантах поведения мужчины и женщины. Стена, ограничивающая их мир, взята хореографом из своей нашумевшей видео-постановки «Комната», а ход с заполнением сценического пространства черным песком, вероятно, мог быть подсказан версией Пины Бауш. В этом юбилейном году балет был возобновлен театром «Балет Москва».

Другой представитель нового французского танца Жан-Клод Галлотта создает в 2011 году свою бессюжетную «Весну», более отталкиваясь от музыки Стравинского, нежели чем откликаясь на хореографию Нижинского. Хотя и здесь хореограф решил себя обезопасить, опасаясь сравнения: свою «Весну» он считает стилистическим и логическим продолжением своей предыдущей работы «Человек с капустной головой» на песни Сержа Генсбура. Галлотта решил не ограничиваться одной Избранной, но дать волнующее соло каждой из

солисток. Что касается музыкальной версии «Весны», хореограф остановился на версии самого Стравинского, которой он дирижировал и записал вместе с Колумбийским симфоническим оркестром в 1960 году. Это не самая популярная версия ни среди музыкантов, ни среди хореографов из-за слишком ускоренного темпа, что, с другой стороны и привлекло хореографа. Спектаклю предшествуют две короткие сценки: «Суматоха» (Tumulte) и «Игорю» (Pour Igor): первый как бы заканчивает спектакль «Человек с капустной головой», а второй, под начитанный самим Галлоттой текст, обращенный Игорю Стравинскому, представляет собой соло, подготавливающее зрителей к самому главному спектаклю вечера.

Ровно спустя 100 лет на родине премьеры этого балета он остается интересным для исследований и собственных сценических интерпретаций, что не перестают доказывать современные хореографы.

Щеголева Елена Анатольевна

2316551@mail.ru

Московское государственное хореографическое училище имени Л.М. Лавровского,
преподаватель народно-сценического танца,
заслуженный работник культуры РФ
г. Москва

Преимственность в народно-сценическом танце

Народно-сценический танец, являясь одной из хореографических дисциплин, развивает у учащихся музыкальность, эмоциональность исполнения, танцевальность, широту и свободу жеста, координацию движения, выразительность исполнения.

Характерный танец возник с первых дней существования балетного театра. Владение характерным танцем требовало специальной подготовки, умения выполнять технические трюки, создавать сценический образ, что привело к открытию профессиональной школы. Появление первых педагогов характерного танца было обусловлено накоплениями в этой области хореографического искусства.

Ф. Кшесинский стал первым преподавателем данной дисциплины в Петербургской школе балета. Его первые опыты преподавания сводились к показу некоторых танцев из театрального репертуара. Сам факт появления этого предмета в программе школы был весьма положительным.

Первым о создании народно-сценического танца задумался А. Бекефи. Сначала упражнения складывались из танцевальных *pas*, входящих в танец, которые отрабатывались артистами. Техническая усложненность характерного танца требовала поиск новых приемов, обогащающих технику исполнителей. Бекефи, опираясь на классический танец, выбрал из него ряд упражнений, которые готовили бы артиста к исполнению движений народно-сценического танца. Близость характерного танца к классическому привело к созданию первой формы экзерсиса народно-сценического танца.

Начинание Бекефи было подхвачено А. Ширяевым, который разработал идеи Бекефи и создал схему урока характерного танца, состоящего из двух разделов:

I – упражнения у станка;

II – упражнения на середине зала.

Это постепенно привело к возникновению школы народно-сценического танца. А. Ширяев стал первым русским педагогом характерного танца и основоположником преподавания данной дисциплины. Он систематизировал уже существующие формы

характерного танца, разделив их по разделам; а также совершенствовал данный предмет в школе, дополняя его все новыми танцами. Система Ширяева стала привлекать внимание балетмейстеров, которые использовали отдельные движения из его уроков при сочинении балетов.

Идеи А. Ширяева продолжил его ученик – А. Монахов. Он начал преподавать в ленинградской, а позже – в московской школе балета. В школьную программу курса характерного танца входили фрагменты из балетного репертуара. Постепенно в них стали проникать движения и формы народных танцев.

Предмет характерный танец, введенный в программу двух балетных школ, со временем расширился и дополнился новым материалом. Курс народно-сценического танца оказывал влияние на дальнейшее расширение выразительных средств балета.

Первые балеты на народную тему – «Пламя Парижа», «Сердце гор», «Красный мак» – несли черты национального своеобразия, черты времени. Первые успехи советских балетмейстеров отразились на развитии школы народно-сценического танца. Необходимо было теоретически разработать и творчески осмыслить накопленный опыт. Так, в результате педагогической практики А. Ширяева, А. Монахова, А. Лопухова, А. Бочарова появляется первый учебник – «Основы характерного танца».

Авторы данной книги разработали систему характерных движений, которые были разъединены на элементы, движения. Построение экзерсиса было составлено из последовательности элементов (от простых к сложным) для мышечного разогрева. В книгу вошли этюды на середине зала, посвященные цыганскому, украинскому, узбекскому, башкирскому танцам, а также сценическим танцам: венгерскому, испанскому, польскому. Также даются рекомендации, касающиеся музыкального сопровождения.

Взлет народно-сценического танца всегда был отмечен повышением уровня преподавания данной дисциплины в хореографических школах. В курс все смелее включаются новые разделы народных танцев. Из стен столичных школ балета выходит плеяда характерных артистов, которые впоследствии становятся ведущими педагогами характерного танца. Н. Стуколкина – артистка, педагог, балетмейстер – преподавала характерный танец в Ленинградском хореографическом училище, автор книги «Четыре экзерсиса». Н. Анисимова училась у А. Ширяева и А. Монахова – характерная артистка. Т. Ткаченко – ученица А. Монахова, солистка Большого театра, педагог Московского хореографического училища, позднее – педагог ГИТИСа. Она разработала методику преподавания народно-сценического танца. Внимание, которое уделяла Т. Ткаченко на своих уроках манере исполнения, умению распределять эмоциональную нагрузку, выявлять тончайшие нюансы народной пластики, отразилось в системе воспитания хореографов. Она учила создавать собственные композиции на основе подлинных образцов народного танца.

Искусство Н. Стуколкиной, Н. Анисимовой, Т. Ткаченко, А. Лопухова, С. Кореня и многих других отмечено новыми чертами, новым подходом к народному танцу. Их достижения объясняются не только широтой репертуара, новым подходом к интерпретации народного танца, но и школой, системой хореографического образования.

Преемственность как будто всех их соединяет, хотя во времени мы все расходимся и исчезаем.

РЕЗОЛЮЦИЯ

Всероссийской научно-практической конференции

**«Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования»
(04 июня 2013 года, Москва, Московская государственная академия хореографии)**

Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» вызвала интерес представителей культуры и искусства, образовательных учреждений разных регионов страны. Участники конференции выражают удовлетворение работой конференции, плодотворностью состоявшихся дискуссий и их организационно-методическим уровнем.

Конференция постановляет:

1. Русский балет и система хореографического образования являются достоянием отечественной культуры и важным фактором в реализации государственной культурно-образовательной политики.
2. Русский балет отражает общечеловеческие духовно-нравственные ценности, актуальные для современных интеграционных процессов и культурной глобализации.

3. Сохранение классического наследия и неразрывной связи хореографических учебных заведений и театров является важнейшим условием развития искусства русского балета и хореографического образования.

4. Народно-сценический и современный танец являются составной частью системы профессиональной подготовки артиста балета.

5. Работа детских школ искусств – важный компонент системы выявления и поддержки молодых дарований для их дальнейшего профессионального образования в области искусств, художественно-эстетического, духовно-нравственного и патриотического воспитания подрастающего поколения.

6. Продолжить разработку видеохрестоматий образцов балетов классического наследия для обучающихся хореографических учебных заведений..

7. Активизировать работу по созданию современных учебников и учебных пособий по истории балета для обучающихся по программам среднего профессионального образования.

Участники конференции высоко оценивают политику России по сохранению культурного наследия страны и выражают благодарность Министерству культуры Российской Федерации и Московской государственной академии хореографии за возможность обсудить актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования.

Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Москва, 04 июня 2013 г. Московская государственная академия хореографии. Сб. докладов и тезисов / М.: МГАХ, 2013. – 80 с.

Издатель:
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования

«Московская государственная академия хореографии»

Почтовый и фактический адрес редакции и издателя:

119146 Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5.

Тел./факс (499) 242-86-11.

Электронный адрес редакции:

balletacademy-press@yandex.ru

Техническое редактирование: П.В. Евтеева

Формат 60x84/8. Объем 9,88 п.л. Тираж 100 экз.

Подписано в печать _02.12.2013 г. Заказ № _____

Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.

Отпечатано с готового оригинал-макета.