

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

ЦЕНТР НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И МОНИТОРИНГА УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА



**V МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ
«АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»**

**21 апреля 2014 года, Москва,
Московская государственная академия хореографии
Сборник докладов**



Москва

ББК 85.335.42

Печатается в соответствии с Планом издания научной и учебной литературы ФГБОУ ВПО «Московская государственная академия хореографии» на 2014 год

V Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» (21 апреля 2014 года, Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докл. – М.: Московская государственная академия хореографии, 2014. – 56 с.

Организатор конференции:

Московская государственная академия хореографии

Участники конференции: *студенты, аспиранты и преподаватели образовательных организаций сферы культуры и искусства:*

Государственный институт искусствознания;

Московская государственная академия хореографии;

Московский государственный университет культуры и искусств.

Почетные гости конференции:

Ванслов Виктор Владимирович – доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, действительный член Российской Академии художеств;

Модестов Валерий Сергеевич – Заслуженный работник культуры России, доктор филологических наук, кандидат исторических наук, профессор Литературного института, Член Союза писателей, Союза театральных деятелей, Союза журналистов, Член редколлегий издательства «Художественная литература» и журнала «Балет»;

Абдоков Юрий Борисович – заслуженный деятель искусств Карачаево-Черкесской республики, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского;

Коршунова Наталья Александровна - кандидат искусствоведения, ученый секретарь, ст. научный сотрудник сектора театра отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания;

Мельникова Екатерина Павловна - кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры классического танца Московского государственного университета культуры и искусства, профессор;

Перлина Елена Владимировна - кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой классического танца Московского государственного университета культуры и искусства, профессор;

Рязанова Юлия Юрьевна – преподаватель Московской академии образования Натальи Нестеровой (факультет хореографии), художественный руководитель детской студии «Синяя птица», обладатель гранта Правительства Москвы в области образования.

Организационный комитет и редакционный совет конференции:

- Леонова Марина Константиновна** – ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор, председатель комиссии;
- Лавровский Михаил Леонидович** – художественный руководитель Московской государственной академии хореографии, народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии, профессор;
- Черных Алексей Викторович** – первый проректор Московской государственной академии хореографии, кандидат юридических наук, почетный юрист Российской Федерации, профессор;
- Кулешова Татьяна Юрьевна** – проректор по учебной работе Московской государственной академии хореографии;
- Борзенко Ирина Александровна** – проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент;
- Алферов Андрей Александрович** – декан исполнительского факультета Московской государственной академии хореографии; кандидат педагогических наук, профессор кафедры классического и дуэтного танца;
- Анисимов Валерий Викторович** – заведующий кафедрой классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, народный артист Российской Федерации, профессор;
- Беляева-Челомбитько Галина Васильевна** – кандидат искусствоведения, член Союза журналистов России, член редколлегии журнала «Балет», профессор;
- Кузнецова Галина Константиновна** – заведующая кафедрой классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан, профессор;
- Куракина Елена Борисовна** – декан педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств;
- Литварь Нина Владимировна** – начальник отдела послевузовского профессионального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения;
- Оленев Святослав Михайлович** – профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор философских наук, кандидат педагогических наук;
- Чернова Наталья Леонидовна** – заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор;
- Яценко Надежда Павловна** – заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат педагогических наук, профессор.

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ СТУДЕНТОВ	5
I. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН	5
Ионова М.Е. Специфика обучения артистов балета в Школе-студии (техникуме) при ГААНТ им. И.А. Моисеева	5
Ян А.В. Адаптация методов преподавания allegro в младших классах с учетом физиолого-анатомических особенностей обучающихся по специальности среднего профессионального образования «Искусство балета	9
Енгашева А. Анализ партитуры	14
II. ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	17
Мирза О.А. Московская балетная школа в Англии 1967 г. (по материалам английской и советской прессы)	17
Афанасьева М.Д., Благушина С.О., Жданов В.Ю., Суханова А.В. К вопросу о терминологии классического танца. Различия в терминологии и технике русских и западных балетных школ (на основе анализа словарей и работ по записи танца)	22
III. ГУМАНИЗМ И КУЛЬТУРА	31
Лаптева Д.А. Изучение опыта В.А. Теляковского с точки зрения менеджмента	31
СЕКЦИЯ АСПИРАНТОВ	34
Воронович Л.А. Реализация традиционных и инновационных средств оценки результатов обучения в Московской государственной академии хореографии	34
Галкин А.С. К проблеме синтеза традиций классицизма и романтизма в творчестве М. И. Петипа 1890х – начала 1900х гг.	36
Евтеева П.В. Из истории становления детского театра в России: по материалам книги Манон Ван де Вотер	41
Коршунова Н.А. Нужны ли танцовщикам теоретические дисциплины? (Из опыта артистов начала XX века)	43
Мелейкина К.А. Особенности творческого метода И.А. Моисеева	46
Пашкова Т.В. Народно-сценический танец как форма сохранения культурных традиций	47
Хохлова Д.Е. «Онегин» Джона Кранко – музыкально-сценическое воплощение полнометражного сюжетного балета.	49
Шошина Ю.П. Дисциплина «Актерское мастерство» в системе хореографического образования	52
Хроника событий: V МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ И АСПИРАНТОВ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»	54

С Е К Ц И Я С Т У Д Е Н Т О В

I. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

М.Е. Ионова¹

СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ АРТИСТОВ БАЛЕТА В ШКОЛЕ-СТУДИИ (ТЕХНИКУМЕ) ПРИ ГААНТ им. И.А. МОИСЕЕВА

Искусство танца как никакое другое требует преемственности. Моисеевские уникальные движения, как и все его наследие, не зафиксированы ни в одном учебнике. Всё это живет в творчестве и живом опыте нескольких поколений его артистов, многие из которых стали репетиторами ансамбля и педагогами танцевальной школы.

Игорь Александрович Моисеев относился к тем гениям, которые не переставали учиться у жизни. Это было одним из его жизненных правил и стало основой созданной им танцевальной школы. Он всегда думал о преемственности, пополнении ансамбля новыми силами. И понимал, что для развития эстетики самого ансамбля нужна новая кровь. Нужно постоянно развивать методику работы с молодыми артистами. Нужна некая лаборатория воспитания творческой личности, воспитания артиста.

Потребность в организации своей школы, где можно осуществлять развитие созданной им танцевальной системы, где будущие артисты воспитывались бы на новых принципах интерпретации фольклора и постигали необходимые основы эстетических знаний, возникла у И.А. Моисеева вскоре после создания ансамбля. Если заболел кто-то из артистов, то заменить его было нечем – новый артист требовал дополнительной подготовки, перевоспитания. И.А. Моисеев сам иногда заменял отсутствующих артистов, но поставить танец и исполнить его – разные вещи.

Плохо было то, что в народном танце отсутствовали профессионалы. Всех, кто приходил в ансамбль, приходилось переучивать.

В очень сложное историческое время И.А. Моисеев впервые открыл в Москве новое самостоятельное профессиональное учебное заведение для подготовки артистов народно-сценического танца для профессиональных коллективов.

Его цель – воспитать навыки сценической культуры и понимание стиля ГААНТа, обучить основам его репертуара, подготовить молодежь к бесперебойной работе в коллективе. Игорь Александрович придавал огромное значение преемственности.

В 1943 году Школа-студия начала свою работу как Вспомогательный состав Государственного ансамбля народного танца СССР. В 1947 году состоялся первый выпуск – четырнадцать человек.

¹Ионова Мария Евгеньевна - студентка 2 курса магистратуры Московской государственной академии хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств направление «Хореографическое искусство»; научный руководитель - Святослав Михайлович Оленев, д.ф.н., профессор, консультанты: народная артистка РФ Гюзель Махмудовна Апанова, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Алла Георгиевна Богуславская.

дцать человек. На выпускном концерте студенты показали большой репертуар, отражавший направления творчества ансамбля.

Наследие ансамбля И.А. Моисеева передается воспитанникам Школы-студии «из рук в руки, из ног в ноги и от сердца к сердцу»¹. «Класс-концерт» в моисеевской танцевальной школе – эталон, квинтэссенция моисеевской эстетики, с этого времени и по сегодняшний день работы Школы-студии – всегда в репертуаре отчётных выпускных концертов.

Два первых выпуска стали базовой опорой той творческой школы, которая стала называться впоследствии - Моисеевской. И трудностей с исполнителями с тех пор не возникало. И каждый новый выпуск, по мнению мастера, оказывался качественно сильнее предыдущего.

Началась новая эпоха в жизни выдающегося ансамбля. И это было ещё одной победой И.А.Моисеева, который добился, чтобы народное искусство представлялось на сцене как профессиональное, ведь долгие годы народную хореографию ассоциировали с самодеятельным творчеством.

Существование Школы в Зале им. П.И. Чайковского чрезвычайно плодотворно – это единый организм, где молодые артисты воспитываются на живых примерах и коренных традициях подлинного народного танцевального искусства и культуры высочайшего уровня. Ученики Школы-студии живут с артистами ансамбля одной жизнью, ежедневно занимаются в одних залах. Иногда вместе в одном концерте выходят на сцену.

В моисеевской танцевальной школе очень высокая требовательность к себе и своей работе. Каждый урок представляет собой преодоление, если не преодолеешь себя, не станешь настоящим профессионалом, индивидуальностью. Только ежедневный труд может быть желанным. Ваганова любила повторять: «Один день пропустишь – не заметишь, два дня пропустишь – почувствуешь сама, пропустишь три дня – увидят все»².

В 1994 году И.А.Моисеев доверил свою школу Г.М. Апанаевой и именно она сегодня – безусловный «центр вселенной» этой школы. Танцовщица моисеевской школы, именно она вместе с коллективом единомышленников создает в школе необходимую атмосферу, нацеливающую всех – педагогов и студентов – изучать, продолжать и развивать традиции моисеевской школы исполнительства, этику и эстетику ГААНТа и его великого создателя.

Класс Г.М. Апанаевой напоминает класс Вагановой – суховат, технологичен. Она дает конкретные, «лаконичные и предельно результативные знания, с помощью которых можно было выполнять самые трудные классические движения. Поэтому её ученицы очень координированы, прекрасно владеют «школой». Она воспитывает профессионалов в самом высоком смысле этого слова. К тому же она – педагог-универсал, так как ведет и народно-сценический танец во время отъезда на гастроли преподавателей – репетиторов ансамбля.

Г.М. Апанаева – педагог петербургской школы, её уроки и виртуозные экзаменационные показы ее учеников сильны единством построений и позировок. Ей важно все: движения учеников и даже выражения их лиц, бисерная отточенность мелкой техники, гармония и органика переходов от одной группы движений к другой.

В творческом почерке Г.М. Апанаевой-педагога традиции романтической культуры петербургской классической школы с ее лиризмом и ее силовой технической основой, стабильностью и хореографической скульптурностью поз, ровностью и единой линией рисунков движений.

Гюзель Махмудовна воспитана на традициях своего великого и любимого мэтра – И.А.Моисеева, сохраняет этический и эстетический кодекс своего Учителя, рассказывая сту-

¹ Моисеев И.А. «Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь, М., 2001.

²Ваганова А.Я. Статьи, воспоминания, материалы. - Л- М.: Искусство, 1958.

дентам об истории ансамбля и рождении его репертуара с её непосредственным участием. Её урок или её репетиция – это познание, постижение наследия И.А. Моисеева. Она и сейчас репетирует без усталы, пока будут найдены нужные ощущения и позы, блистательно показывая и в женском, и в мужском классе. И сложная хореография И.А. Моисеева, коды его режиссерской логики, стиль той или иной эпохи или народности довольно быстро выстраивается в мизансцены.

Прием в Школу-студию происходит один раз в 5 лет. Принимаются одаренные дети в возрасте 12-13 лет, окончившие 7-ой класс средней общеобразовательной школы.

Программа Школы-студии разработана И.Моисеевым, она динамична и разнообразна. За время обучения учащиеся приобретают высокие профессиональные навыки. Преподавание ведется с учетом воспитания настоящих танцовщиков - профессионалов, обладающих общей культурой. Помимо специальных предметов, таких как - классический, народно-сценический, дуэтный, джаз-танец, гимнастика, акробатика. Учащиеся овладевают приемами актерского мастерства, осваивают игру на фортепиано и народных музыкальных инструментах, изучают историю искусств - музыки, театра, балета, живописи, историю ансамбля и др. В последний год обучения все выпускники проходят практику в ансамбле.

В Школе-студии работают высококвалифицированные, преданные своему делу педагоги, все прошедшие школу И.А. Моисеева. К преподаванию специальных предметов привлекаются, как правило, ветераны ансамбля, имеющие склонность к педагогике и в совершенстве владеющие всеми секретами своего мастерства.

Принцип формирования учебного плана у Школы-студии уникален. Цикл практических – специальных дисциплин, которые можно назвать главными, условно делится на три больших блока – классика, народно-сценический танец и профессиональная практика – репертуар ансамбля. Следовательно, народно-сценический танец – это две трети учебного процесса.

И.А. Моисеев всегда понимал, что «классическая школа – как гамма для пианиста. Она создает для танцовщика некий трамплин мастерства, с которого он может овладеть и техникой классического танца и новыми выразительными средствами»¹.

Урок классического танца является кульминационной точкой и вершиной академического мастерства, поскольку самые сложные задачи ставятся и выполняются именно здесь.

А.Л. Волынский писал о том, что экзерсис включает в себе весь фонд балетного искусства, к которому постоянно возвращается артист как к энциклопедии. Благодаря его технике тело превращается в настоящий свиток идей и чувств.

Студенты изучают не только народный танец, но и раздел «станок» с элементами данной конкретной народности. Например, корейский или узбекский танец на уроках В. Пак преподаются соответствующим станком, поставленным корейским хореографом.

И.А. Моисеев придавал большое значение историко-бытовому танцу, который воспитывает культуру движений, культуру взаимоотношений, чувство партнерства. Историко-бытовой танец дает воспитанникам знания исторического колорита эпохи – нюансы сценического существования и движения чопорных гавотов и менуэтов – танцев светского общества, крестьянских бранлей, городских кадрили-лансье и современных танцевальных ритмов, воспитывая в них внутреннюю природную красоту.

Профессор МГАХ И.А. Воронина добавляет: «Можно относиться к историко-бытовому танцу как к танцулькам, а можно как к серьезной школе. Историко-бытовой танец породил

¹ Моисеев И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. - М.: Согласие, 2001.

классическую хореографию»¹. Действительно, на базе его опыта в конце XVI века возник жанр придворного балета, где любили танцевать не только знатные персоны, но и коронованные особы, а далее в течение последующего столетия складывались основы классического танца.

В. Пак репетирует с ребятами среднеазиатские танцы. «Памирский танец» - очень сложный, лирический и одновременно страстный, порывистый, стремительный, темповой с большими размашистыми волнообразными движениями рук, создающий эту желанную для всех атмосферу марева сказок арабского Востока, сказок Шахерезады, их особенную гармонию.

В моисеевской школе большое значение имеет гимнастика и акробатика. И это объяснимо, ведь танцы во многом построены на сложной трюковой, акробатической культуре.

И еще одна важнейшая составная педагогического процесса – работа концертмейстера, музыкальное сопровождение уроков.

Главная задача учебного процесса – воспитать яркие индивидуальности, танцовщиков, которых отличает высокий профессионализм, техническая виртуозность, артистизм и которые способны создавать сложные художественные образы. В этом главная цель моисеевской танцевальной школы. Восьмилетняя программа хореографического училища проходит в Школе-студии за пять лет.

В сегодняшней социальной ситуации в нашей стране, когда политика государства направлена на возрождение духовных ценностей, возрождение народного творчества приобретает все более важное значение. Отточенный веками, сохранившийся в сотнях поколений, народно-сценический танец является одной из высших духовных ценностей русского народа, а также эффективным средством не только всестороннего воспитания, но и сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры народов России.

Возрастает ценность и значимость деятельности педагога народно-сценического танца. Используя народно-сценический танец как средство сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры, в ребенке воспитывается чувство своей родной земли, связи со своим народом, ощущение счастья бытия и творчества.

Список литературы

1. Богуславская А.Г. Методика преподавания народно-сценического танца. - М., 2010.
2. Моисеев И.А. Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. - М.: Согласие, 2001.
3. Голейзовский К. Жизнь и творчество, статьи, воспоминания, документы.- М.: Искусство, 1984.
4. Коптелова Е.Д. И.А.Моисеев - академик и философ танца. – М., 2012.
5. Голейзовский К. Образы русской хореографии. - М., 1964.
6. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. - Л.-М.: Искусство, 1939.
7. Воронина И.А. Историко-бытовой танец.- М., 2003.
8. Плисецкая М. Игорь Моисеев: главный и единственный // Балет.- 2004.-№4.
9. Шамина Л. Ансамбль и школа. Проблемы развития // Балет.- 1996.- №3.
10. Борзов А.А. Игорь Моисеев и его творческий метод // Хореография: история, теория, практика. – М., 2008. Вып. 3.
11. Шамина Л. Хозяин танца. - М., 2004.
12. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время.- М., 1990.
13. Борзов А.А. Танцы народов мира. - М., 2006.
14. Захаров Р.В. Сочинение о танце. - М.: Искусство, 1977.
15. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки. – М., 1927.

¹ Воронина И.А. Историко-бытовой танец. – М., 2003.

АДАПТАЦИЯ МЕТОДОВ ПРЕПОДАВАНИЯ ALLEGRO В МЛАДШИХ КЛАССАХ С УЧЕТОМ ФИЗИОЛОГО-АНАТОМИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ИСКУССТВО БАЛЕТА»

Классический танец - главное выразительное средство балетного театра, пластическая речь, в которой запечатлено множество увлекательных, трогательных, поэтических историй. Этот вид искусства сосредоточил в себе огромное количество разнообразнейших движений человеческого тела. Искусство владения классическим танцем закладывается с детских лет в младших классах хореографического училища. В этот период обучения классическому танцу закладывается самое главное - основа. От успешного освоения программы в младших классах зависит дальнейшее освоение техники классического танца в средних и старших классах, а, следовательно, и дальнейшая творческая жизнь будущего артиста балета.

В хореографических училищах с первых шагов обучения именно на уроках классического танца осуществляется профессиональная постановка, укрепление и дальнейшее развитие всего двигательного аппарата учащихся, воспитание чувства позы и музыкальности, то есть закладывается та первооснова исполнительского мастерства, без которой будущий артист балета не может утвердить себя в избранном жанре театральной хореографии.

Методика преподавания Allegro (Allegro - заключительная часть урока классического танца, состоящая из прыжков) - важнейшего раздела классического танца - разрабатывалась в трудах Н.П. Базаровой, А.Я. Вагановой, В.С. Костровицкой, А.А. Писарева, Н.И. Тарасова, А.И. Чекрыгина и др. В настоящее время идет процесс адаптации новых знаний, например, из области физиологии человека, к существующей системе преподавания. Это помогает в преподавании классического танца. Ранее основной упор делался на технику исполнения движений. В настоящее время акцент смещается на здоровье и безопасность учеников. Развивается гуманистический подход в преподавании: меньше стресса - больше пользы.

Объект проведенного автором **исследования** - педагогический процесс в хореографических учебных заведениях. **Предмет исследования** - преподавание allegro с учетом физиолого-анатомических особенностей учащихся. **Цель исследования** - совершенствование преподавания allegro с учетом физиолого-анатомических особенностей. **Задачи:** определение роли концепций физиологии и анатомии в развитии хореографической педагогики; выявление методологической специфики построения педагогического процесса в хореографических учебных заведениях на основании физиолого-анатомических знаний; формулирование современных приоритетов реализации педагогического процесса в хореографических учебных заведениях на основании физиолого-анатомических знаний; рассмотрение специфики преподавания в младших классах хореографических учебных заведений; исследование влияния физиолого-анатомических особенностей на механизм прыжка у учащихся хореографических учебных заведений при освоении техники allegro; подбор упражнений для развития прыжка.

Теоретико-методологической основой исследования являются работы педагогов классического танца, научные труды русских и зарубежных искусствоведов, мемуарная и

¹ Анастасия Викторовна Ян – студентка 2 курса магистратуры Московской государственной академии хореографии, направление «Хореографическое искусство»; научный руководитель - Святослав Михайлович Оленев, д.ф.н., профессор; научный консультант - Ирина Юрьевна Сырова, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры классического танца.

художественная литература, труды педагогов, психологов, спортивных тренеров, рассмотренные в рамках сравнительно-исторического и системного подходов.

В первой главе работы рассмотрены теоретико-методологические основания учета физиолого-анатомических данных в преподавании хореографических дисциплин, а именно - роль концепций физиологии и анатомии в развитии хореографической педагогики. Очень важно, чтобы педагог понимал процесс роста, как физического, так и умственного. Педагог во избежание травм должен внимательно и бережно относиться к формам тела обучающихся на каждой стадии развития. Сочетание выполнения движений с пониманием физиолого-анатомических закономерностей, лежащих в их основе, улучшает технику движений, делает ее более профессиональной, помогает развивать и сохранять высокую работоспособность и здоровье.

Различные возможности каждого человека определяются индивидуальным развитием мышц и связок. В трудах Ф.В. Лопухова, Н.И. Тарасова уделяется внимание вопросам анатомии и физиологии, рассматривается важность учета этих вопросов при работе с учениками хореографических училищ. Также важна информация по чередованию физических нагрузок и отдыха в деле профилактики профессиональных травм, заболеваний и перегрузок опорно-двигательного аппарата.

В спортивной медицине антропометрия занимает ведущее место, которое ей обеспечил выдающийся антрополог, врач, педагог, создатель научной системы физического воспитания П.Ф. Лесгафт. Лесгафт впервые в России научно обосновал необходимость использования методов слова и демонстрации. Именно метод наглядности так же используется в хореографической педагогике.

В процессе исследования была изучена педология в концепции П.П. Блонского - это наука, комплексно изучающая ребенка, его сложную физическую, психическую и социальную конституцию.

Знание физиолого-анатомических особенностей учащихся и артистов балета поможет педагогам рационально распределять нагрузки, увидеть индивидуальные особенности учащихся, грамотно комплектовать дуэтные пары и групповые танцы.

В процессе изучения методологической специфики построения педагогического процесса раздела Allegro в хореографических учебных заведениях была проанализирована методика преподавания Allegro с учетом физиолого-анатомических знаний в западноевропейской (труды Новерра, Блазиса, Бурнонвиля, Иогансона и Чекетти) и русской балетных школах (труды А.Я.Вагановой, М.М. Габовича, И.И. Чекрыгина, Н.И. Тарасова, Е.П. Гердт, С.Н. Головкиной, В. Морицем, А.М. Мессерера).

Следующий раздел диссертации посвящен современным приоритетам реализации педагогического процесса в хореографических учебных заведениях на основании физиолого-анатомических знаний. А именно: с точки зрения формирования будущего артиста, важно умение спрогнозировать дальнейший рост и физическое развитие ребенка и его способностей, так как это необходимо при обучении хореографии.

В работе рассмотрены также классификация возрастных периодов и проблема акселерации. Учитывая, что предмет данного исследования связан с обучением детей 9-12 лет, автор остановился на этом возрасте более подробно. Этот возраст соответствует начальным классам обучения в хореографических учебных заведениях. Далее автор приводит современные критерии отбора одаренных детей в хореографические учебные заведения.

Вторая глава посвящена эффективным методам преподавания Allegro с учетом физиолого-анатомических особенностей в младших классах хореографических училищ. В разделе

специфика преподавания в младших классах хореографических училищ говорится о важной роли младших классов в становлении будущего артиста балета, а также о видах методик в преподавании классического танца. Методика преподавания реализует основную цель - через хореографическое обучение воспитать гармонически развитую личность. Основопологающим выступает воспитание и обучение средствами танца. Методы обучения опираются на законы психологии, физиологии и педагогики.

Автором были рассмотрены существующие педагогические методы обучения в хореографии на основании методики А.Я. Вагановой и Н.И. Тарасова и их влияние на профессиональную подготовку будущих артистов балета: Рассказ и беседа; Использование терминологии; Метод объяснения; Метод показа; Наглядный пример; Методы направленного прочувствования двигательного действия (или метод упражнения).

План урока должен строиться с учетом физиолого-анатомических особенностей учащихся. В структуре урока выделяются: 1. Разминка; 2. Экзерсис у палки; 3. Экзерсис на середине; 4. Allegro; 5. Port de bras. В разделе «Разминка» следует обращать внимание будущих педагогов на возможные деформации тела при неправильном исполнении движений. В частности, появления «галифе», перекаченные икроножные мышцы, деформации головки бедренной кости (стирание гиалинового хряща). Необходимо использовать разработанные упражнения для развития шага, для растяжки, упражнения для растягивания задних мышц бедра, развития устойчивости, упражнения для улучшения выворотности, упражнения для укрепления мышц спины, упражнения для развития подвижности позвоночного столба, упражнения для фиксации ключицы.

За разминкой следует экзерсис у станка. Экзерсис прекрасно ставит корпус, правильное положение которого важно при толчке, полете и устойчивом приходе после прыжка. Только подтянутая, крепкая спина может способствовать правильному толчку с соблюдением заданной траектории прыжка.

Итак, экзерсис является той базой, без которой невозможно овладение Allegro. Затем экзерсис на середине, adagio. В третьей части урока – allegro - осваиваются различные прыжки классического танца. Прыжки, как и все другие движения, изучаются последовательно, с постепенным усложнением. Завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм учащихся после напряженной работы окончательно пришел в состояние покоя при помощи выполнения различных форм port de bras.

Урок должен строиться по методу «от простого к сложному». Поэтому в каждой части урока рекомендуется вначале выполнять движения не сложные по своей структуре, не вызывающие у учеников особого напряжения внимания и памяти, но постепенно повышающие физическую трудность исполнения. Сложные силовые упражнения рекомендуется чередовать с более легкими.

Для эффективного освоения того или иного движения педагог устанавливает целесообразный **темп**. Медленный темп исполнения является учебным приемом развития техники танца. Для того, чтобы укреплять мышцы, необходим момент, фиксирующий напряжение. Кроме того, медленный темп хорошо вырабатывает внимание, память, ритмичность, эластичность, устойчивость, кантиленность движения и т. д. Чем старше класс, тем более ускоряется темп исполнения движения, но **учебный подход** к нему должен оставаться всегда неизменным. Выдерживая нормальный, полезный темп урока, недопустимо снижать исполнительскую требовательность к ученикам.

Для успешного проведения урока необходимо предусматривать целый **ряд условий**. Например, для лучшего наблюдения за учениками рекомендуется раз в неделю переставлять

их с боковых станков на средние и наоборот. На середине зала учащихся следует размещать в шахматном порядке, чтобы видеть всех в равной мере. Через один или два урока необходимо менять линии. Делить учащихся по группам на середине зала следует с таким расчетом, чтобы они могли передвигаться по площадке, не мешая, друг другу.

Содержание, характер и форма замечаний на уроке имеют исключительно важное значение для успешной работы преподавателя. Нужно и можно также делать «попутные» замечания во время исполнения задания. В младших классах одновременно с устными замечаниями полезно подправлять учащихся руками, то есть осторожно, но все же достаточно твердо довести выворотность ноги до необходимой нормы или установить более правильное положение рук, корпуса и головы. Это поможет учащимся быстрее освоить правильность положения той или иной части тела. От содержательного и своевременного замечания в значительной мере зависит успеваемость учащихся. Учитель должен проявлять строгость, взыскательность, но не чрезмерную резкость и тем более грубость, не травмировать психику ученика.

Далее рассмотрен урок на примере 3-го класса хореографического училища, так как данные уроки проводились автором на практике, и сделаны следующие выводы:

1. Педагогу нужно обращать внимание учащихся на то, что пятки до прыжка должны оставаться плотно прижатыми к полу, так как это влияет на силу и продолжительность прыжка.

2. Мышцы в основном увеличиваются за счет частых прыжков в высоту. Это нужно учитывать педагогу, если он не хочет получить у своих учеников эффект «галифе».

3. Если стопы не прижаты к полу сильно или полностью его не касаются, в *changement de pieds* при приземлении икроножная мышца не работает в полную силу.

4. Действие подошвенных мышц не должны ограничивать подошвы туфель. Педагог младших классов должен следить за правильно подобранной обувью учащихся.

5. Если ученик поднимает плечи во время прыжка, это говорит о слабости мышц ног.

Возможные ошибки: ноги разводятся в прыжке или, наоборот, сводятся вместе; колени, стопы и пальцы не дотянуты; на приземлении ученик делает подшаг для удержания равновесия; корпус отклоняется назад, поясница «проваливается», напрягается шея.

Соппротивление подошвенных мышц делает свод стопы гибким - приземление эластичное, плавное и сдержанное. Влияние приземления после прыжка поглощается прямой икроножной мышцей и ахиллесовым сухожилием, и это защищает от травм. Следовательно, педагог должен следить за приземлением учеников после прыжка и переходом в *plié*. Сначала вытянутые пальцы должны коснуться пола и затем идет переход на всю стопу.

Танцевальные движения совершаются взаимодействием мышц. Рассмотрим работу мышц во взаимодействии. В данной работе рассматривается вертикальный прыжок с отталкиванием обеими ногами и приземлением на обе ноги. Чтобы понять, как можно улучшить исполнение прыжка и избежать ошибок, проанализируем прыжок, используя знания анатомии и механики. Движение бедра, коленного сустава неотделимы от движений стоп.

Импульс прыжка зарождается в мышцах подошвы стопы. Начинается прыжок с *demi-plié* и заканчивается им. Совершению движений больше помогает мышечная цепочка (группы мышц участвующие в одном физическом движении). Грациозное движение возможно только при взаимодействии мышц мышечной цепочки.

Прыжок состоит из четырех составляющих: приготовление; отталкивание; полет; приземление. Прыжок всегда начинается с *demi-plié*. Глубокое *demi-plié* позволяет мышцам сильно сокращаться. Импульс прыжка зарождается в подошве стоп. Пятки до прыжка должны оставаться плотно прижатыми к полу, так как это влияет на силу и продолжительность прыжка.

Отталкивание. Высоту прыжка в большей степени определяет эластичность мышечных волокон. Если стопы не прижаты к полу сильно или полностью его не касаются, в *changement de pieds* при приземлении икроножная мышца не работает в полную силу. Между двумя прыжками мышцы продолжают сокращаться, не расслабляются и это приводит к утолщению мышцы. Именно поэтому педагоги начальных классов постоянно говорят ученикам: «Ставьте пятки». Существуют два типа икроножных мышц: короткая широкая мышца с длинным ахиллесовым сухожилием; длинная мышца с коротким ахиллесовым сухожилием. Для прыжков больше подходит 1-ый тип. Второй тип икроножной мышцы - прыжок ограничен. Второй тип больше подходит для продолжительных сокращений (*relevé* и *demi-plié*). Стиль танцора определяет, мышцы какого типа у него преобладают. Эту физиолого-анатомическую особенность внимательный педагог может учитывать при работе с учениками. Сила икроножной мышцы по ахиллесову сухожилию передается в пятку. Для идеального прыжка нужны длинные ноги, выступающая пятка, высокая лодыжка, короткая стопа и сильное ахиллесово сухожилие.

Полет. Полет характеризуется элевацией и баллоном. Элевация - сила и высота прыжка зависит, от взаимодействия мышц ног и стопы. Если подошвенные мышцы слабые, то мышцы таза и колена работают с большими усилиями. Возникает дисбаланс верхней части тела. Слабость мышц ног нельзя исправить, подняв плечи. Для педагога это сигнал. Баллон - это способность фиксировать различные позы в воздухе во время прыжка (замирание или зависание танцовщика в воздухе).

Приземление. Первой касается пола стопа. Коленный тензор, икроножная мышца и подошвенные мышцы становятся мышцами сопротивления, сгибая бедро в районе таза, нижнюю часть ноги в колене, распрямляя стопу в голеностопном суставе.

Ускорить преодоление физических препятствий можно, используя упражнения, способствующие физическому развитию. Педагог должен владеть приемами лечебной гимнастики, которые развивают гибкость, ловкость, улучшают координацию движений и увеличивают силу мышц.

Рассмотрим упражнения для развития прыгучести. Прыгучесть определяется способностью мышц развивать максимальное усиление в минимальное время. Тренировка должна быть направлена на увеличение числа так называемых быстрых мышечных волокон с использованием специальных упражнений. Цель этих упражнений заключается в том, чтобы активно и целенаправленно воздействовать на решающую фазу прыжка - отталкивание. Для развития необходимы: многократные подскоки на одной ноге, как бы перепрыгивание через барьеры (20-25 прыжков в серии), изометрические упражнения (развивают максимальную силу без увеличения мышечной массы) - 6 упражнений; упражнения для развития силы маха (в танцах много прыжков с махами ногой, от силы и скорости которых зависит высота прыжка) - 12 упражнений.

Упражнения для ног приведены в работе «Л.Д. Ивлева, А.В. Куклин. Анатомо-физиологические основы обучения хореографии». Так, с Х-образными ногами необходимы упражнения на выработку ног в тазобедренном суставе. В упражнениях на исправление Х-образных ног следим, чтобы бедра учеников плотно не соприкасались, не было перенапряжения коленей. Упражнения для людей с О-образными ногами должны быть направлены на соединение ног. Полезны упражнения на растяжение и удлинение внутренних связок коленей, укрепления мышц бедер, ягодичных мышц. При плоскостопии необходимо укреплять рессорные функции мышечно-связочного аппарата стоп. Рекомендуется хождение поочередно на полупальцах, пятках, наружных краях стоп, вращение стопами лежа на полу. Так же

развивают прыжок - трамплинный прыжок. Ежедневное выполнение трамплинных прыжков развивает способность мышц быстро и сильно сокращаться. В конце урока можно выполнять различные варианты трамплинных прыжков. Исполнения этого упражнения способствует развитию эластичности ахиллова сухожилия – главной пружины элевации. Говоря об элевации и баллоне, нужно учитывать и психологический фактор, который влияет на исполнение полетных прыжков.

Каждое движение классического танца не существует изолированно, само по себе. В самой системе классического танца заложены глубокая логика и последовательность. Каждое движение базируется на принципе какого-либо другого, более простого движения, и, в свою очередь, служит основой для следующего, технически более сложного. Исходя из этого принципа, необходимо всегда крайне внимательно следить за тем, чтобы все элементы, из которых слагается новое изучаемое движение, были тщательно подготовлены в своей первооснове. Изучать новое движение, указанное в программе, без предварительных «заготовок» значит нарушить правильный рост точности исполнительской техники.

На основании проведенного исследования можно сделать следующий вывод: обучение технике исполнения и психофизиологические знания при работе с учеником гарантируют воспитание профессионалов и, в то же время, физически здоровых, гармонично развитых молодых исполнителей. Знания физиологии помогает более эффективно строить занятия. Тема здоровья человека актуальна сейчас, как никогда ранее, и интерес к ней будет только возрастать.

А. Енгашева¹

АНАЛИЗ ПАРТИТУРЫ

«Музыка есть область настоящего человеческого ликования. В ней ликует именно то, что есть в человеке самого сокровенного и существенного, то, что не может быть изречено никаким словом» [4].

«Любое хореографическое произведение строится на основе музыкального материала. Хореография должна раскрывать музыку, дополнять ее и ни в коем случае не идти в разрез с ней. Танец должен основываться на определенном музыкальном материале и отражать все особенности музыки, строиться по законам драматургии и включать в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку» [5].

Танцевальное искусство и музыка тесно связаны. Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Музыка это душа танца [6].

Беря определенную музыку для постановки, хореограф должен не только хорошо понимать данное музыкальное произведение, но он должен прочувствовать его, пропустить через себя. Еще до начала работы над постановкой балета или танцевального номера, хореограф должен хорошо знать музыкальный материал. Первоначальное знакомство с ним включает в себя довольно широкий круг вопросов - это знание эпохи, в которой жил композитор, его творчества, философских взглядов и истории создания произведения.

¹ **Анастасия Енгашева** – студентка IV курса Московской государственной академии хореографии; научный руководитель – Михаил Леонидович Лавровский, народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии.

На мой взгляд, лучший способ начинать изучение музыки – это чтение партитуры на фортепиано. Балетмейстеру, владеющему инструментом, это позволит довольно быстро и основательно познакомиться с произведением. Если же фортепианная подготовка не позволяет ему играть партитуру полностью, то лучше приступить к чтению по группам или партиям и лишь позже прочитать все произведение целиком. Исполнение на фортепиано даёт представление об основных музыкальных образах, к тому же игра на инструменте активизирует внимание.

После первоначального ознакомления с произведением хореограф приступает к подробному изучению партитуры. Здесь выясняются особенности состава оркестра, определяются средства выразительности: форма, темп, динамика, ритмика, гармония, особенности изложения музыкального материала и тому подобное. Такой анализ даёт возможность понять драматургию произведения.

Форма произведения. Ещё при первом знакомстве с музыкальным произведением хореограф должен в общих чертах охватить его форму, а в дальнейшем сделать тщательный анализ, выяснив, из каких частей оно состоит, и в чём заключаются особенности каждой части.

Мелодия. Основная идея и образная характеристика каждого эпизода наиболее ярко выражена в мелодии, поэтому подробный анализ её может помочь хореографу точнее понять замысел композитора. Необходимо определить общий характер мелодической линии, её ритмическое и мелодическое своеобразие, кульминацию. Это поможет точнее понять, какую образно-смысловую нагрузку несёт тот или иной тембр.

Динамика. Одним из главных выразительных элементов в музыке является динамика. Она тесно связана с формой произведения и помогает ярче раскрыть его содержание. Композиторы по-разному относятся к возможности обозначения в нотах динамических оттенков. Одни выставляют их очень подробно, другие ограничиваются только основными нюансами, предоставляя возможность дирижёрам проявить свою творческую индивидуальность.

Прежде всего хореограф должен определить местоположение главной и частных кульминаций, их характер и смысловое значение.

Темп. В разных исполнениях одного и того же произведения темп может существенно отличаться. Это связано с трактовкой музыкального материала дирижером. Поэтому хореограф должен прослушать несколько записей выбранного произведения и выбрать то, которое наиболее подходит его творческому замыслу [6].

Завершение работы над партитурой. После проведённого анализа, во время которого хореограф скрупулёзно изучил все детали партитуры, он переходит к следующему этапу работы – осмыслению, охвату произведения целиком и соотносит полученные сведения со своим творческим замыслом.

Вполне естественно, что в процессе углублённой, детальной работы над произведением, у хореографа возникают новые идеи, мысли, которые в чём-то меняют первоначальный план. В этом процессе неизбежно рождаются различные ассоциации, аналогии, которые развивая творческую фантазию и художественное воображение, помогают лучше почувствовать и понять произведение.

Знание музыкального произведения наизусть. Итогом всей подготовительной работы должно быть выучивание музыки наизусть. Собственно говоря, в процессе анализа произведения многое уже само хорошо отложится в памяти и останется довести до конца. Зная произведение наизусть необходимо по нескольким причинам. Чтобы хорошо руководить коллективом, хореограф должен правильно и активно мыслить, его внимание должно быть

сконцентрировано на главных вопросах хореографического исполнения, а это возможно лишь при хорошем знании музыкального материала.

Процесс работы над партитурой даёт возможность хореографу понять характер, стиль и образный строй произведения. Всё это вместе позволит ему лучше понять музыкальное произведение и, следовательно, лучше раскрыть музыку в хореографии.

Список литературы

1. Способин И.В. Элементарная теория музыки. М., 1963.
2. Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л., М.: Искусство, 1940.
3. Катанова С.В. Музыка в балете. Л.: Музыка, 1998.
4. Волынский А. Книга ликований. Л., 1925.
5. Захаров Р. Искусство Балетмейстера. М.: Искусство, 1976.
6. Словарь музыкальных терминов. Л.: Музыка, 2000.

О.А. Мирза¹

МОСКОВСКАЯ БАЛЕТНАЯ ШКОЛА В АНГЛИИ В 1967 ГОДУ (ПО МАТЕРИАЛАМ АНГЛИЙСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПРЕССЫ)

«Балет имеет продолжительную историю:
он перемещался из страны в страну,
из Италии во Францию, из Франции и
Италии в Россию, из России в Англию, но
он всегда остается в руках тех,
кто сохраняет традиции»

Арнольд Хаскелл [1, с.74]

Русская школа классического балета по праву считается лучшей, и оспаривать этот факт не возьмутся даже самые ярые скептики из числа балетных критиков. Унаследовав и впитав традиции основоположников балета итальянцев и французов, затем обогатив их собственными достижениями и реформами, русские танцовщики, хореографы и педагоги создали свою неповторимую школу классического танца.

Начиная с 1908 года, после знаменитых «Дягилевских сезонов», именно эта школа заняла лидирующее место в балетной иерархии, и по сей день она имеет огромное влияние на развитие культуры танца во всем мире.

В начале 20 века интерес к русскому балету возрос. Хотя балет - искусство элитарное, но оно всегда пользовалось неподдельным интересом и вниманием публики, и, конечно же, средств массовой информации. Журналисты и критики открывали все новые и новые имена, с восторгом описывали свои впечатления от танца не только представителей Санкт-Петербургской школы, но и знаменитых московских танцовщиков, выпускников Школы Большого театра - Екатерины Гельцер, Михаила Мордкина, Василия Тихомирова. Импрессарио и директора театров шли на все, чтобы заключить контракты с так любимыми публике артистами.

Но годы лихолетья в России надолго изолировали русский балет от остального мира. И только в середине 50-х годов благодаря усилиям Советского Министерства культуры, Госконцерта и английских импрессарио Виктора и Лилиан Хоххаузеров в 1956 году в Лондоне состоялись триумфальные гастроли Большого театра. Невероятный успех балета «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева в постановке Л.Лавровского снова вывел русскую школу классического танца на ведущие позиции.

Англичане - люди высокой культуры, они любят, чтобы их удивляли, но удивить их практически невозможно. За решение этой трудной задачи снова взялись импресарио Хоххаузеры, давно влюбившиеся в русский балет. Они решили показать Лондону молодые та-

¹**Мирза Ольга Антоновна** - студентка первого курса Московской государственной академии хореографии, бакалавриат по направлению «Хореографическое искусство», профиль «Педагогика балета»; научный руководитель работы – Надежда Николаевна Шкода, заслуженный учитель РФ, доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств.

ланты школы Большого театра, показать зрителю, что звездами не рождаются, звездами становятся.

Еще Мариус Петипа однажды заметил, что самое интересное - это наблюдать либо совсем юных, либо уже совсем зрелых артистов. В словах прославленного балетмейстера - очень верная мысль: в искусстве важны как результаты, так и творческий процесс, приводящий к результатам. В этом смысле выступления юных привлекут к себе большое внимание как любителей, так и профессионалов, желающих разгадать «секреты» Большого балета.

Начинания Хоххаузеров поддержала директор МАХУ С.Н. Головкина, предложив идею серии концертов в Лондоне для популяризации Московской балетной школы и показа ее достижений. Известная балерина, недавно завершившая свою сценическую карьеру, она наряду с творческим опытом принесла с собой в школу глубокое понимание новых требований театра, широту кругозора, негаснущий творческий темперамент и фанатическую увлеченность новой профессией - профессией педагога.

Время для поездки было выбрано не случайно. В 1967 году МАХУ переехало в новое здание, которое отвечало всем требованиям сложного педагогического процесса. Теперь, имея в своем распоряжении просторные балетные залы, комфортные классы для занятий, собственную сцену, а также удобный интернат, педагогический коллектив получил возможность принимать для обучения не только одаренных детей со всех республик Советского Союза, но и талантливых иностранных учеников, а также своих коллег из других стран мира, тех, кто искренне желал познакомиться с лучшими достижениями советской балетной педагогики.

Программа концертов была названа «Молодые звезды Большого балета» и включала в себя 8 классических и характерных дивертисментов, а также два одноактных балета: «Классическая симфония» на музыку С. Прокофьева, специально поставленная для учащихся МАХУ художественным руководителем, известным советским балетмейстером Л.Лавровским, и «Пахита» Л.Минкуса в хореографии М.Петипа. Для участия в концертной программе были отобраны более 30 учащихся, в том числе с выпускных курсов, под руководством директора МАХУ С.Н. Головкиной.

«Иностранные зрители увидят тех, кому принадлежит будущее советского балета. Наши воспитанники своими выступлениями расскажут о том, как готовит училище новую смену артистов классического танца», - цитирует слова директора МАХУ корреспондент газеты «Советская Россия» Б. Лавренюк [2].

При активной поддержке Министерства культуры СССР поездка состоялась в декабре 1967 года и судить об ее итогах мы можем по архивам британской прессы и советских газет того периода.

Корреспондент газеты «Daily Mail» Олег Керенски, в предвкушении дальнейших концертов, очень воодушевленно дает краткий обзор: "Эти артисты балета, несомненно, молоды и еще не звезды, но только пока... Программа будет представлена на этой неделе в театре «Голдерс Грин», на следующую - в «Театре Уимблдона». Она будет состоять из кратких классических номеров, исполняемых с такой чистотой стиля, с которым мы всегда ассоциируем Большой, а также 2-х одноактных балетов. Все это было настоящим наслаждением и вызвало в буквальном смысле дикий восторг у зрителей» [3]. После таких выступлений автор настоятельно рекомендует Королевской школе балета Англии призадуматься и не почивать на лаврах.

Ему вторит сообщение агентства ТАСС из Лондона: «Восторженный прием был оказан здесь учащимся и выпускникам Московского хореографического училища, начавшим свои

выступления в театре «Голдерс Грин», который является одним из самых больших в Лондоне... Их первое выступление вызвало восхищение зрителей» [4].

Корреспондент Дж. Кинг указывает на недостатки. Прежде всего он говорит о некоторых неточностях: «Они молоды и воспитаны Большим, подают надежды, но они еще не звезды. Название этой программы оказывает плохую услугу Большому балету, так как уровень танцевального исполнительства поразителен для таких молодых и малоопытных артистов, но, все же по существу, это еще лишь школьное выступление... Оно проходит без всяких декораций и световых эффектов, в сопровождении небольшого оркестра, в самых рядовых костюмах и гриме, а выбранные для исполнения номера предназначены лишь для демонстрации блистательных талантов красивых девочек и сильных мальчиков» [5].

С восторгом журналист газеты «Spectator» Г. Б. Л. Вильсон отмечает: «Удовольствие, которое получали зрители, было не то, что бывает от искусства состоявшихся артистов, а было удовольствием от их непосредственности и юношеской восторженности, от желания понравиться и показать, пусть не в законченной форме, всю красоту тела и движений, которые через некоторое время смогут превратить их в любимцев Ковент-Гарден» [7].

Автор одной из самых престижных газет Англии – «The Evening Standard» Аннабел Фарджен была поражена непосредственностью балетных танцовщиков: «...в свои годы они обладают какой-то поэзией, которой в зрелости уже не будет, хотя впоследствии, с опытом, они приобретут многие новые положительные качества. Поэтому доставляет особое наслаждение смотреть на этих талантливых артистов в расцвете их юности» [8].

Корреспондент газеты «Daily Telegraph» отмечает в своей статье, что: «С таким количеством талантов, которые легко могут заставить европейских и американских артистов балета казаться любителями, несправедливо выделять кого-либо» [6]. Но уже с первых выступлений среди всех критики особенно выделяют нескольких юных исполнителей.

В их числе Марина Леонова. Следующий отзыв о ней оставила корреспондент Дж. Кинг: «Она прелестна, сильна и очень стильная» [5], а Дж. Б. Л. Вильсон отмечает, что: «Белокурая, высокая славянка Марина Леонова уверенно вела за собой всю труппу, исполняя «Пахиту» знакомого нам балета М.Петипа...» [7], журналист Ричард Букл с восторгом пишет: «В «Пахите» белокурая Марина Леонова показала чувство стиля и была более уверенной, чем большинство девочек, часть из которых по сравнению с ней выглядели негибкими и неуклюжими...» [9]. Маргарита Дроздова была очень высоко оценена: «Адажио Белого Лебедя и Вариацию Черного Лебедя она исполнила с той красотой линий, которые уже сейчас позволяют отметить ее как звезду уже в самом ближайшем будущем» [5], «У нее яркая индивидуальность. Она была особенно поразительна в Одиллии» [9]. Говоря об Александре Богатыреве, журналисты оставляют следующие отзывы: «У него благородное телосложение, его легкие приземления восхитительны» [5], «Александр Богатырев с его совершенной фигурой и романтической внешностью, безусловно, обещает в будущем стать великолепным danseur noble» [9]. С восторгом говорят о Вячеславе Гордееве, характеризуя его как прыгучего и очень подвижного, даже отчасти напоминающего знаменитых Фарманянца и Евдокимова, что наводит на мысль, будто он их наследник [10]. Так автор статьи А. В. Котон пишет: «Ирина Лазарева очень красивая, великолепная исполнительница с возможностью стать настоящей актрисой» [6], а упоминая Владимира Петрунина в дуэте из балета «Каменный цветок» отмечает: «...танцовщик с его комедийной наружностью обещает стать выдающейся индивидуальностью» [9].

Культурный обозреватель газеты «Spectator» Дж. Б. Вильсон был настолько поражен техническим совершенством мужского состава участников, что свою статью озаглавил -

«Технический блеск мальчиков Большого». Вот что он пишет: «Но мальчики! У нас просто нет такого уровня танцовщиков в Англии. Высокие, благородные, с блестящей техникой (Богатырев, Петрунин, Гордеев, Григорьев), они служат нам напоминанием о том, какой еще длительный путь предстоит нашей стране, чтобы обогнать русских в балете...» [7]. Ему вторит коллега из «Evening Standard»: «Мальчики, безусловно, обучены лучше, чем студенты Королевского балета». Причину такой разницы она видит в более качественном обучении москвичей дуэтному танцу [8]. Что касается оценки общего уровня подготовленности девочек: «...я не сказала бы, что здесь наблюдается особая разница в технике. Разница обнаруживается в их эмоциональном подходе к танцевальному образу. Русские, по-видимому, более глубоко проникают в образ, а значит и более верны себе, когда обдумывают свои роли» [8].

Конечно, не всегда критики были благосклонны, но их недовольство было направлено в основном на «устаревшую и местами скучную» хореографическую лексику в некоторых постановках, а так же на ненадлежащего качества оркестр, собранный наспех из английских музыкантов и русского дирижера, и на отсутствие декораций.

Но, наверное, самым показательным служит мнение маститого британского балетного критика Клемента Криспа, которое он высказал в статье, опубликованной в уважаемой «Financial Times»: «...Качество исполнения артистов нельзя оценивать слишком строго с точки зрения профессиональных стандартов, потому что они очень молоды, незрелы и трогательны, но не стали еще сложившимися мастерами. Главное, что привлекает такое большое внимание к выступлению - это возможность познакомиться с методами обучения, применяемыми в настоящее время в Большом театре.

Самое большое наслаждение доставляют красивые позы каждого артиста, энергичная работа рук и спины, восхитительная манера «использования» музыки в длинных фразах, «высокий» стиль танцовщиков. Разумеется, есть и недостатки, и часто хорошие намерения не всегда воплощаются в блеске исполнения. Но каждый танцор труппы демонстрирует что-то из твердо поставленной техники, которая является достижением их великой школы» [10].

Итоги прошедшим выступлениям юных талантов в Лондоне подводит газета «Советская культура»: «Итак, большинство критиков сходятся на том, что самое ценное в прошедших выступлениях было то, что молодые исполнители блестяще продемонстрировали живую традицию русского балета, которая постоянно обновляется. Не случайно их назвали «весенними почками», по которым можно судить о грядущей весне» [11].

«Да, действительно, наши дети выступили хорошо. Успех рос от концерта к концерту. В Лондоне, на концертах, были мастера балета и любители, многие специально приезжали из других городов. После спектакля в Лондоне нас пришел поздравить главный балетмейстер труппы Королевского балета сэра Фредерик Аштон. Его особенно поразили одухотворенность танца, подлинная музыкальность наших танцоров» - поделилась по окончании гастролей С.Н. Головкина с корреспондентом газеты «Советская культура» [11].

Так же она добавила, что в разговорах с английскими коллегами постоянно звучало восхищение советской системой обучения, примером которой является успех юных москвичей [11]. Действительно, многие будущие звезды приходят в училище из самодеятельных танцевальных студий и коллективов, столь распространенных в СССР. «Так восхитившая Лондон учащаяся выпускного класса Марина Леонова пришла в МАХУ из художественной самодеятельности. Она занималась в балетной студии Дворца Культуры «Серп и молот» [2].

Дальнейшая судьба многих юных артистов была связана с Большим театром и получила широкую известность далеко за пределами страны. Их виртуозное мастерство, отточенная

танцевальная техника, чувство стиля и артистизм неизменно находили восторженный отклик у зрителей многих стран.

Ректор Московской государственной академии хореографии, Марина Константиновна Леонова, продолжает дело своего знаменитого учителя Софьи Николаевны Головкиной - курс на популяризацию русского балета и знаменитых традиций Московской школы классического танца.

Именно эти традиции бережно сохраняются в Московской государственной академии хореографии уже на протяжении более 240 лет и непосредственно передаются из одного поколения артистов другому. Традиции сейчас получают новое развитие благодаря очень тонкой и сложной работе по сотрудничеству в области балетной педагогики, постановочной и исполнительской деятельности с ведущими балетными школами мира, которую проводит московская Академия.

С 2002 года организовываются серии концертов в Китае, США, Греции, Франции и Италии. Открыта Летняя Интенсивная школа в Нью-Йорке. Педагоги Академии постоянно выезжают в разные страны для проведения мастер - классов и методической помощи зарубежным коллегам, а иностранные школы и педагоги получили возможность приезжать в Москву для обмена опытом и демонстрации своих достижений.

Многие поколения талантливых студентов из Японии, Кореи, США, Китая, Италии и многих других стран мира, отучившись в Академии, с гордостью будут произносить: «Я учился в лучшей балетной школе мира - Школе Большого театра!»

Список источников

1. Haskell Arnold L. Ballet: a complete Guide to Appreciation, History, Aesthetics, Ballets, Dancers. – Harmondsworth, Middlesex: Penguin books, 1951. – 220 p.
Документы рукописного фонда архива Московской государственной академии хореографии, инвентарный номер Р7-9:
2. Газета «Советская Россия», 1967 (корреспондент Б. Лавренюк).
3. «The Daily Mail» 6th Dec 1967 «Young Stars of the Bolshoi Ballet, Golders Green Hippodrome» by Oleg Kerensky.
4. Информация ТАСС в «Вечерней Москве».
5. Статья «Full of promise» by Jane King.
6. «The Daily Telegraph» 5th Dec 1967, «Exciting dancing by young Bolshoi» by A.V.Coton.
7. «The Spectator» 15th Dec 1967, «Bolshoi boys Technically brilliant» by G.B.L.Wilson.
8. «The Evening Standard» 5th Dec 1967 «Cure for scraggy neck» by Annabel Fargeon.
9. «The Sundry Times» 10th Dec 1967, «Rising Red Stars» by Richard Buckle.
10. «The Financial Times» 5th Dec 1967, «The Young Bolshoy» by Clement Crisp.
11. Весенние почки// Газета «Советская культура».

**К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА. РАЗЛИЧИЯ В
ТЕРМИНОЛОГИИ И ТЕХНИКЕ РУССКИХ И ЗАПАДНЫХ БАЛЕТНЫХ ШКОЛ
(на основе анализа словарей и работ по записи танца)**

Научно-исследовательский коллектив:

Афанасьева Мария Дмитриевна, Жданов Всеволод Юрьевич, Благушина Софья Олеговна, Суханова Анна Владимировна - студенты 2 курса Московской государственной академии хореографии, бакалавриат по направлению «Хореографическое искусство»; научный руководитель работы – **Надежда Алексеевна Вихрева**, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры классического и дуэтного танца.

В.Ю. Жданов

За много лет практики и исследований в области танцевального искусства человечество не может прийти к единой системе записи танца подобно нотной записи в музыкальном искусстве. Музыкальные произведения записывают унифицированной системой нотных знаков, и сегодня трудно представить, что было бы с музыкальным искусством, если не было бы этих семи нот? Сколько шедевров музыки не услышал бы человек. Танцевальное искусство передается с помощью показа, визуально, и многие учителя фиксировали танцевальное искусство, создавая свои индивидуальные системы записи танца («нотации»), и сейчас мы можем проследить историю записи танца, с помощью сохранившихся учебных пособий, трактатов и манускриптов, начиная с XV века.

Учителя кватроченто создали буквенный способ записи танца: когда комплексное движение подробно описывается, и обозначается начальной буквой, либо движение обозначается словосочетанием. Буква или словосочетание фиксируется под нижней горизонтальной линией нотного стана в соответствии с нотой мелодией [1, с. 57, 106].

В 1700 г. Рауль-Оже Фёйе создает свой способ записи искусства танца (нотацию) - «Хореография или искусство записи танца с характерными рисунками и знаками, по которым можно изучить любые виды танцев. Труд, полезный для мастеров танца и для людей, имеющих отношение к танцу» [11, с. 3]. Фёйе разграничил движения правой и левой стороны тела человека, указал временную длительность исполнения движения в сочетании с графическим рисунком танца, дал знаки для фиксации рук [4, с. 9].

В 1852 году Артур Сен-Леон выпускает нотацию «Стенохореографическое письмо или искусство записи танца» [10, с. 37]. А. Сен-Леон использовал созданные им абстрактные знаки, кроме изображения корпуса, головы и рук. Он проявил научный подход к фиксации движений, основываясь на их анализе, выделяя опорную и работающую ноги, положения и движения на полу и в воздухе, направление в пространстве. Фиксируя комплексное движение одним знаком, установил взаимосвязь движений рук, ног, корпуса и головы во времени, но недостаточно разработал изображение простых движений, их процесс, то из чего складывается сложное движение [4, с. 9].

Август Бурнонвиль записывал свои балеты с помощью сочиненных им абстрактных знаков, а также пользовался терминами классического танца, сокращенными до 2-3 букв [4, с. 10].

В 1890 году, выходит нотация Альберта Яковлевича Цорна «Грамматика танцевального искусства и хореографии», основанная на стенохореографическом письме Артура Сен-Леона [10, с. 8].

В 1928 году немецкий ученый Рудольф Лабан создает систему нотации, основанную на абстрактных знаках; главное, данная система способна зафиксировать процесс движения. На сегодняшний день это одна из значимых систем записи искусства танца, с помощью которой можно записать любой его вид: классический танец, полноценный балетный спектакль или современные направления танцевального искусства. Система Лабана распространена во всем мире.

В 50-е годы XX века в Великобритании супруги Бенеш создали систему записи танца [3, с. 9]. В ней используется пять горизонтальных линий для фиксации движений абстрактными знаками. Нотация способна зафиксировать танцевальное произведение в соответствии с временной длительностью исполнения движений и в пространстве, но не точно [4, с. 11]. В настоящее время наравне с нотациями Лабана и Бенеш повсеместно распространена словесная запись танцевального искусства, с применением терминологии на французском языке. Французский язык — основной в терминологическом использовании записи классического танца, бального танца XVI-XIX вв. и народно-сценического танца. Во многих национальных танцах употребляются названия, принятые самим народом, создавшим эти танцы, например, венгерские шаги — венгерскими именами, польские - польскими, испанские - испанскими, поэтому в терминологии «господствует столпотворение Вавилонское» [10, с. 22], как писал Цорн. В практическом использовании предпочтительно заимствовать танцевальные термины из языка той страны, в которой появился, видоизменился, развивался, приобрел сценический оттенок данный танец. Для записи классического танца необходимо использование французских терминов, принятых в балетном мире. Следует отметить, что трактовка и использование термина во многих словарях противоречит друг другу.

М.Д. Афанасьева

Речь в данной работе пойдет о различиях в балетной терминологии, о том, как видоизменялись позиции рук и о том, как изменения затронули мужскую технику в различные временные эпохи в ведущих школах балетного искусства.

Изучая дисциплину «Запись танца» с Н.А.Вихревой, наш курс задался вопросом, почему в различных источниках под одним и тем же термином скрываются разные движения, а порой, при расшифровке записей мы обнаруживали обратный эффект — под разными названиями скрывалось одно и то же движение. Такие спорные моменты и подтолкнули нас к работе, суть которой будет изложена в данном тексте.

В этом году моему курсу представилась возможность присутствовать на международном семинаре, проходившем в стенах нашей академии, и уже тогда я заметила, как отличается не только сам классический тренаж различных школ, но и лексика преподавателей. Несмотря на то, что во всем мире принято использовать французские термины, разница была велика. Например, я отметила, что вместо привычных нам «сократи стопу», «натяни подъем» западные педагоги использовали термины «flex» и «pointe», термин «pointe», хоть и немного

в ином контексте, говорят и многие русские педагоги, но вот термина «flex» никто из нашего курса не встречал ни в одном уроке классического танца. Однако у нас он существует в современных направлениях хореографии. Так же ушли из наших классов и понятия «en avant» - «en arrière», хотя, как мы позже выяснили, еще не так давно в различных программах классического танца они присутствовали вплоть до 1928 года.

В мире не существует единой общепринятой нормы как в записи движений, так и в их названии. Углубившись в этот вопрос, я провела научно-исследовательскую работу, заключающуюся в анализе терминологии многих великих педагогов, различных временных эпох, а также задействовала ряд англоязычных словарей мировых балетных школ. А сейчас, в качестве примера, я ознакомлю вас с одним из терминов, который в настоящее время по-разному трактуется в мировых балетных школах.

Термин battement jeté.

У нас это движение всем известно под названием battement tendu jeté.

1. Заглянув в известную книгу «Основы классического танца» А.Я. Вагановой, можно получить подробное описание данного движения в русской школе:

«Battement tendu jeté. Как и battement tendu simple, сначала изучается с I позиции, т. е. нога выбрасывается вперед и назад против I позиции, а затем против V позиции. Скользя по полу, нога выбрасывается в воздух на 45° с акцентом от I или V позиции вперед, в сторону или назад, при этом не следует поднимать чрезмерно верхнюю часть ноги (бедро). Не останавливаясь на крайней точке, нога проходит через I или V позицию и продолжает движение. Французское обозначение этого battement — jeté (брошенный) — передает его характер.

Этот battement имеет громадное воспитательное значение, и его необходимо исполнять очень точно, следя за выполнением следующих правил.

При движении вперед каждый раз, когда нога проходит через V позицию, носок должен тщательно соприкоснуться с пяткой другой ноги.

К движению в сторону надо подойти особенно внимательно, тут решающую роль играет исключительная выворотность действующей ноги; кроме того, нога не должна терять точку на II позиции, куда носок попадает очень точно каждый раз, как выбрасывается, независимо от того, проходит ли V позицию впереди или сзади; движении назад опять-таки тщательно поддерживается верх ноги в выворотном положении. Надо, чтобы нога шла так, чтобы ее спереди не было видно, чтобы колено не сгибалось, что невольно делается учащимися для облегчения трудного движения. Приводя ногу в V позицию, во всех случаях должно ударять носком по полу.

Считаю нужным подчеркнуть еще раз, какое значение имеет положение именно верхней части ноги. Нога должна быть «убрана» назад, причем колено не должно опускаться и терять крайнюю выворотность. При этом необходимо соблюдать точность прохождения движения — по линии стоящей на полу ноги.

Надо ощущать свою ногу как натянутую струну. Battement tendu jete следует изучать, когда battement tendu simple исполняется в совершенстве, нога окрепла и владеть ею можно свободно, без напряжения» [2, с. 40-41].

2. Следующим источником стала книга Асафа Михайловича Мессерера «Уроки классического танца». Вот как он описывает данное движение:

«Данный battement отличается от обычной его формы тем, что нога в нем четко отбрасывается на высоту 25° и в том же темпе возвращается в исходную 1 или 5 позицию. Отбрасывается нога легким скользящим движением, выдерживая точное направление и высоту взлета в 25°. Возвращать ногу надо без задержки, энергично прикасаясь к полу крепко вытя-

нутыми пальцами, не ослабляя в этот момент подъема, но и не задерживая дальнейшее скольжение ступни в исходную позицию. Отбрасывание и закрывание ноги должно протекать слитно и энергично. Опорная нога подтянута в колене и бедре. Обе ноги сохраняют выворотность и точность позиции. Рука обычно удерживается во 2-ой позиции. Корпус прямой и подтянутый. Центр тяжести тела находится на опорной ноге. Голова повернута в раскрытой руке, если *Battement* исполняется вперед или назад. Когда нога отбрасывается в сторону, голова удерживается *en face*» [7, с. 124].

3. Еще более ёмкое описание можно найти в словаре-справочнике у Германа Николаевича Прибылова. В его словаре сказано, что *battement jeté* относится к разделу *battement*, соответственно полное его название *battement tendu jeté*.

«*Battement jeté* (жетэ) от франц. гл. «*jeter*» - бросать, кидать. Работающая нога начинает движение так же как *battement tendu simple*, но затем, скользя по полу, нога чуть приподнимается над полом не выше 35° и почти сразу же возвращается в исходную позицию» [8, с.28].

Таким образом, получается, что и в русской школе есть небольшие расхождения в исполнении *battement tendu jeté*. Различными являются высота исполнения, а также возникает вопрос фиксации «точки» в момент наивысшего положения носка в воздухе.

4. Переходя к зарубежным источникам, я начну со словаря Гейла Гранта, в котором движение *battement tendu jeté* описано так:

«*Battement* вытянутый, с броском. Термин Русской балетной школы. То же самое, что *battement dégagé*, *battement glissé*» [5, с. 22].

Однако если посмотреть, как трактуется *battement dégagé*, то можно сразу же заметить разницу.

«*Battement* освобожденный». Термин метода Чекетти. *Battement dégagé* делается так же, как *battement tendu*, но в два раза быстрее и работающая нога с хорошо вытянутым носком поднимается над полом примерно на 4 сантиметра. Затем нога скользит обратно в V позицию. *Battement dégagé* укрепляет пальцы, развивает подъем и повышает подвижность сустава лодыжки (голенного сустава). Это то же самое, что и *battement tendu jeté* и *battement glissé*» [5, с. 27-28].

5. И в завершение следует выделить канадский словарь классического танца, в котором я нашла немного иную формулировку данного термина. О термине *battement jeté* в данном словаре сказано так: «Выбрасывающее движение, похожее на *battement glissé*, но выполняется выше – до 45°. Стоит отметить, что движение выполняется ногой, а *glissé* – стопой» [9, с. 21].

Подводя итог, хочу отметить, что данные различия связаны не только с отсутствием единого языка в нашем искусстве, но и с тем, что зачастую движения преследуют разные цели, развивают различные группы мышц, ведь такие незначительные, на первый взгляд, изменения как высота исполнения, темп, фиксация движения могут значительно повлиять на развитие исполнительской техники артиста балета.

С.О. Благущина

Мне бы хотелось углубить затронутую тему и показать, как она распространилась и на мужскую технику, а именно на раздел *allegro*, прыжки *brisé* и различные виды *entrechat*. Речь в данной работе пойдет о различиях между отечественными и западными школами классического танца, о различиях в трактовке и описании одних и тех же движений.

Источниковедческую базу работы составили следующие издания: «Практический словарь классического балета» Гейла Гранта, как представителя западной балетной школы, и труды великих педагогов русской балетной школы, а именно «Основы классического танца» Агриппины Яковлевны Вагановой, «Классический танец» Николая Ивановича Тарасова и «Школа классического танца» Веры Сергеевны Костровицкой и Алексея Афанасьевича Писарева. Также я использовала действующую программу по классическому танцу для второго и третьего курсов (СПО).

Начну с раздела *brisé*. В русской школе классического танца существует три вида данного прыжка: *brisé* вперёд и *brisé* назад, *brisé dessus* и *brisé dessous*, которые по количеству заносок повторяют *brisé* вперёд и назад, однако, заканчиваются прыжки на одну ногу, другая на *sur-les-cou-de pied*. Николай Иванович Тарасов в своей книге пишет о том, что данный прыжок напоминает малое *pas jeté battu*, также эти *brisé* могут исполняться *en tournant en dehors* и *en dedans*.

Далее я рассмотрела, как этот же раздел описал в своем словаре Гейл Грант. Он объединил два вида *brisé*, а именно: *brisé* вперёд и *brisé* назад с *brisé dessus* и *brisé dessous* в одно название *brisé dessus - dessous*, убрав при этом понятия «вперёд» и «назад», упомянув о том, что этот прыжок может начинаться с двух ног и заканчиваться на две ноги наше *brisé* вперед и назад и начинаться с двух ног и заканчиваться на одну ногу. Гейл Грант добавляет ещё 2 вида *brisé*: начиная с одной ноги и заканчивая на одну ногу, начиная с одной ноги, заканчивая на две ноги.

Также в словаре описаны два вида «технических *brisé*»: *brisé* с ногой, находящейся спереди *dessus* (или «техническое» *brisé*, поскольку заноска в таком прыжке выполняется перед сменой ног) и (*brisé dessous*, с ногой, находящейся сзади или «техническое» *brisé*). Серия таких прыжков может выполняться только с разных ног и можно сказать, что «технические *brisé*» по технике исполнения напоминают усложнённые *assemblés* вперёд или назад, в зависимости от движения *dessus* или *dessous*.

И отдельно описывается ещё два вида *brisé* с продвижением *en avant* и *en arriere*. Таким образом, рассмотрев движение *brisé* на примере четырёх книг, становится понятно, что в разделе *brisé* существует более десяти видов прыжков.

Далее мною был рассмотрен следующий вид заносок: *entrechat*. Данного раздела различия почти не коснулись, однако, я позволила себе привести в пример следующее сравнение: *entrechat six*, который встречается в программе второго и третьего курса, описан и в книгах, и в программе одинаково, но далее в словаре и книгах наших великих балетных педагогов идёт описание прыжка *entrechat sept*, который на третьем курсе встречается реже. Как мы знаем, *entrechat six* начинается с двух ног и заканчивается на две ноги, а *entrechat sept* по количеству заносок абсолютно повторяет *entrechat six*, но с той разницей, что прыжок заканчивается на одну ногу. Также существует прыжок, показывающий высший пилотаж владения техникой, этим прыжком является *Entrechat huit*, где в прыжке выполняется восемь смен. Данные прыжки были записаны при исполнении *en face*. Однако в книге «Школа классического танца» В.С. Костровицкой и А.А. Писарева эти же прыжки описаны со сменой *épaulement*. Помимо описания отдельных движений, в словаре Гейл Гранта записаны целые комбинации, на основе всех видов прыжков *brisé* и *entrechat*. Данные комбинации показывают, как выглядит сочетание вышеописанных прыжков и помогают разработать координацию, расширить диапазон мужской техники, как учебной, так и танцевальной.

Многo были рассмотрены две комбинации «*brisé twenty*», построенная исключительно на всех видах *brisé* и вторая комбинация «*brise telemaque*» на музыкальный размер 4 четверти, построенная на сочетании *brisé*, *changement battu* и *entrechat cinq derriere*.

Целью работы было узнать для себя что-то новое, интересное в истории нашего искусства, понять, как складывались вековые традиции классического танца. Несомненно, что для плодотворного развития балетного искусства необходим единый язык, поэтому разработка данной проблемы представляется актуальной.

Хотелось бы напомнить фрагмент из балета «Жизель» 1980 года, в котором партию Альберта исполнил великий артист балет Рудольф Нуреев. Как впечатляет и завораживает непрерывное исполнение 32-х *entrechat six*!

А.В. Суханова

Со временем изменяются не только термины, но и общие положения и позиции в академическом балете. Так что же такое позиция? И как формировались давно привычные для нас балетные положения рук и ног? Я начну с определения позиции.

Позиция-это основное положение рук и ног в хореографии.

Французская балетная школа, ставшая самым первым профессиональным балетным учебным заведением (в 1661 году — Академия музыки, в 1672 году — танцевальная академия при Королевской Академии музыки), начала создавать балетную терминологию и определила основные позиции балета, ставшие впоследствии классическими. В итоге создателями главных позиций классического балета, которые до сих пор входят в основу всего мирового балета стали два французских хореографа: Пьер Бошан и Пьер Рамо. Считается, что первым начал разрабатывать эти позиции Пьер Бошан, а в дальнейшем развил эти работы и определил основные позиции классического балета Пьер Рамо в своей книге «Мастер танцев» в 1725 году. Он использовал запись танцевальных движений, созданную Пьером Бошаном совместно с Раулем-Оже Фёйе.

Позиции ног классического балета строго регламентированы. Их всего пять. Эти пять исходных положений ног общеизвестны. «Их пять, потому что при всем желании вы не найдете шестого положения для выворотных ног, из которого было бы удобно и легко двигаться дальше. Есть *les fausses positions* (обратные позиции), с носком, обращенным внутрь, и есть полувыворотные положения — позиции ног, применяемые при изучении исторического танца. Но *les bonnes positions* (выворотные) являются основными для классического танца» [2, с. 27], - Так писала Агриппина Яковлевна Ваганова в своей книге «Основы классического танца».

В XX веке выдающийся русско-французский балетный деятель Серж Лифарь разработал ещё два положения, названных им шестая и седьмая позиции.

Шестая позиция: ноги расположены обычным параллельным образом.

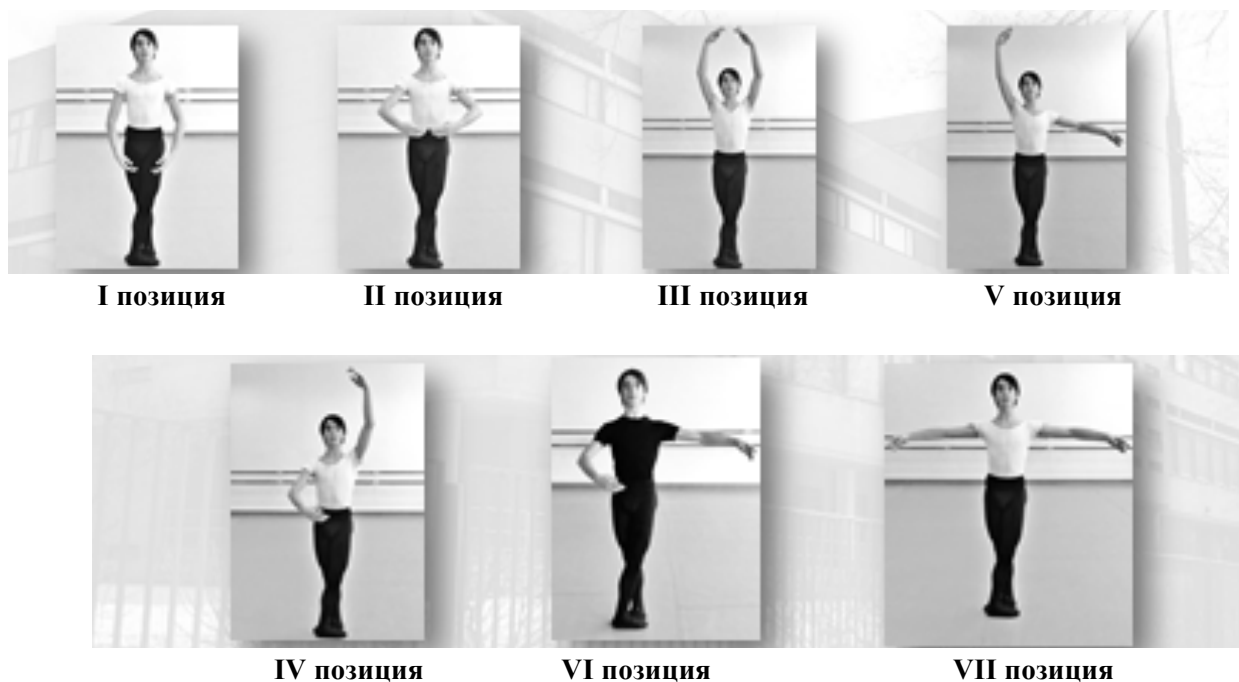
Седьмая позиция: эта позиция исходит из четвертой классической позиции, но с учетом пуантов и каблучков. Существуют две седьмые позиции, в зависимости от расположенной впереди ноги (правая или левая). Эти две позиции не вошли в канонические и используются редко.

А вот позиции рук обусловлены не столь категорично. Более того, различные методики определяют их по-разному. Французская балетная традиция и построенная на ней русская довагановская балетная школа пользовались семью позициями рук в закругленном (фр. *arrondi*) и удлинённом (фр. *allongé*) виде (Рис.1). Они определялись так:

- Первая позиция рук: руки опущены вниз и округлены, ладони направлены вверх;
- Вторая позиция рук: округленные руки на уровне живота; плечи свободно опущены вниз;
- Третья позиция рук: руки над головой, кисти сохраняют балетную позицию;
- Четвертая позиция: одна рука во второй позиции (на уровне живота), другая рука в третьей позиции (над головой);
- Пятая позиция: одна рука в третьей позиции, другая — прямая, чуть в стороне от корпуса;
- Шестая позиция: одна рука - в стороне от корпуса, другая – во второй позиции;
- Седьмая позиция: обе руки разведены в стороны, образуя от локтя до запястья полукруг.

Рис. 1

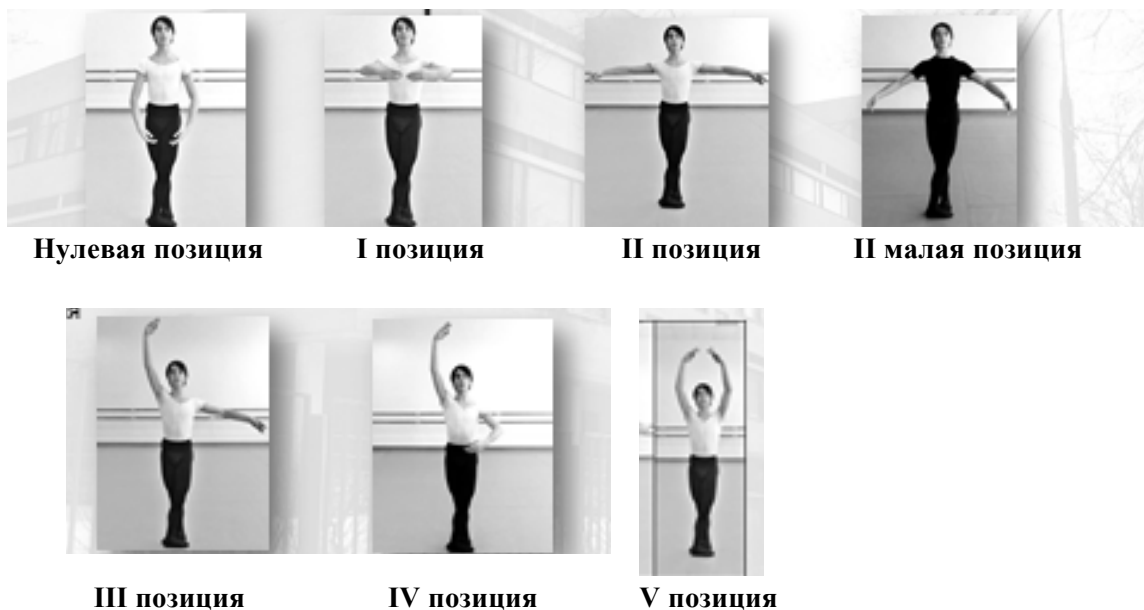
ПОЗИЦИИ РУК ФРАНЦУЗСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ



Помимо этой классической французской методики (7 позиций) итальянский балетмейстер Энрико Чеккетти в конце XIX века разработал свою методику в 5 позиций (Рис. 2):

- Первая позиция: округленные руки на уровне плеч;
- Вторая позиция: руки разведены в стороны под углом вниз и вперед, ладонями вперед. Локти расположены несколько ниже плеч, запястья немного ниже, чем уровень локтей. Промежуточная позиция между первой и второй позициями называется «полувторая позиция» (фр.: *demi-seconde*);
- Третья позиция: одна рука над головой, другая в полу-второй (*demi-seconde*);
- Четвертая позиция: одна рука в первой позиции, другая над головой;
- Пятая позиция: округление рук до овальной формы. Есть пятая позиция вниз (*en bas*); вперед (*en avant*) — позиция соответствует русской и французской первой позиции; вверх (*en haut*) — позиция соответствует русской третьей позиции;

ПОЗИЦИИ РУК ПО МЕТОДУ ЭНРИКО ЧЕККЕТИ



Нулевая позиция

I позиция

II позиция

II малая позиция

III позиция

IV позиция

V позиция

Агриппина Ваганова, прославленный русский педагог балета, в своей книге «Основы классического танца» (1934) предложила три основных позиции рук (плюс предварительная — подготовительная):

I — округленные руки подняты на уровне диафрагмы;

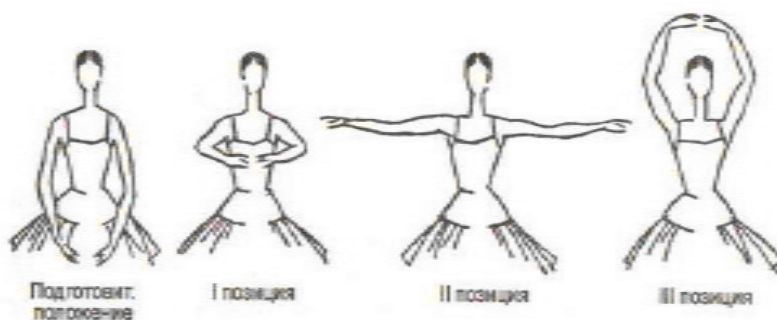
Хотелось бы отметить такой нюанс: у А. Вагановой руки на уровне диафрагмы, в то время как в современном классическом балете руки в I позиции находятся на уровне пупка;

II — разведены в стороны на уровне плеч;

III — подняты над головой.

Эта схема в три позиции рук (Рис. 3) является основной в русском классическом балете. В дальнейшей, более углубленной работе над сценической балетной партией появляются различные сочетания позиций рук.

Рис. 3

Подготовит.
положение

I позиция

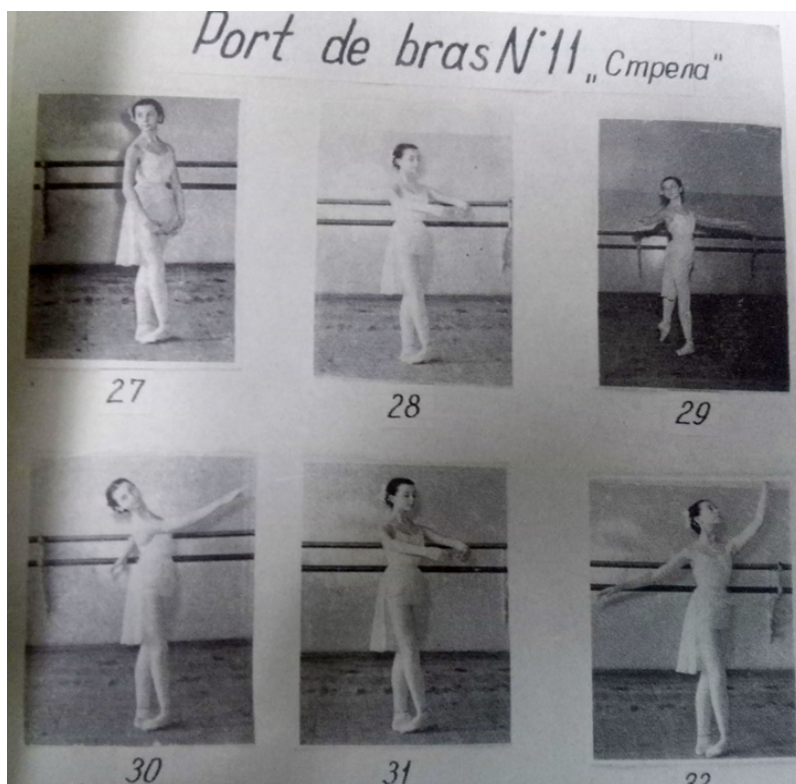
II позиция

III позиция

В архивных документах Московской государственной академии хореографии, в бюллетене методического кабинета Хореографического училища ГАБТ СССР 1961 г. представлена работа, в которой описаны всевозможные Port de bras. К ним также прилагаются фотомате-

риалы (см., например, Рис. 4). Следует заметить, что в наше время некоторые варианты названий Port de bras (например, «Стрела», «Мельница») не используются при ведении урока.

Рис. 4



Список источников

1. Арбо Т. Оркезиграфия. Трактат об искусстве записи танца Франции XVI века: Учебное пособие / Перевод Н. В. Юдалевич — Спб.: Издательство «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013.
2. Ваганова А.Я. Основы классического танца Учебное пособие. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» - Спб.: Издательство «Лань» 2000.192 с.
3. Вихрева Н.А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. Labanotation / Под ред. Энн Хатчинсон Гэст. - М.: Голос-Пресс, 2006.
4. Вихрева Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки) // [электронный ресурс] / режим доступа www.gitis.net.
5. Грант Г., Практический словарь классического балета. – М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009.136 с.
6. Лифарь С. Мемуары Икара. / Перевод Г. С. Беляевой – М.: Искусство. 1995.
7. Мессерер А. М. Уроки классического танца. – Спб.: Издательство «Лань» 2004. 376 с.
8. Прибылов Г.Н. Словарь-справочник терминологии классического танца. – М.: МГАХ. 2006. 104с.
9. Риман Р. Канадский словарь классического танца. /Из архива МГАХ/.
10. Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд., испр. - Спб.: Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2011.
11. Фёйе Рауль - Оже. Хореография или искусство записи танца с характерными рисунками и знаками, по которым можно изучить любые виды танцев / Перевод Н. В. Кайдановской. - М.: Издатель Доленко, 2010.
12. Энциклопедия Кругосвет [электронный ресурс] / режим доступа <http://www.krugosvet.ru/>

Д.А. Лаптева¹

ИЗУЧЕНИЕ ОПЫТА В.А. ТЕЛЯКОВСКОГО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МЕНЕДЖМЕНТА

Владимир Аркадьевич Теляковский - выдающийся деятель русского театрального дела, последний директор Императорских театров, внёс огромный вклад в культуру нашей страны. Оставив нам свои мемуары и дневники, где описывался каждый день, Теляковский помогает в наше время понять очень важные для будущего менеджера методы и подходы в решении сложных проблем и задач в управлении большим творческим коллективом театра. Теляковского можно считать первым настоящим менеджером в театральном искусстве - менеджером исполнительских искусств. Образованный, с чувством вкуса и пониманием искусства, он вывел театральное дело на новый уровень. Принимая порой резкие и неоднозначные управленческие решения, он открыл невероятно много новых талантов, привлек к работе на Императорской сцене молодых артистов, хореографов, художников, которые стали гордостью нашей национальной культуры.

Владимир Теляковский родился в 1860 году, получил разностороннее образование. С особым увлечением занимался живописью, музыкой, иностранными языками. И хотя ему предстояло пойти на военную службу по стопам отца, сохранял мечту связать свою жизнь с искусством. Нужно отметить, что настоящий менеджер исполнительских искусств должен быть именно таким: образованным в различных сферах. На мой взгляд, чтобы стать настоящим руководителем в сфере театрального дела, нужно с детства быть окруженным искусством, любить его и разбираться в нём. Вот и Владимиру Аркадьевичу был с детства привит вкус к искусству.

Полковник Конной Гвардии Теляковский был назначен директором Московских Императорских театров в 1898 году. Сразу после назначения, он стал проявлять невиданную для молодого, неопытного администратора хватку и заинтересованность. К тому времени на взгляды Теляковского во многом влияли творческие идеи Художественного театра, частные театральные постановки, которые содержал меценат Савва Иванович Мамонтов. Именно в его кружке состояли такие выдающиеся художники-реформаторы, как Константин Коровин, Александр Головин и другие.

В своей театральной деятельности В.А. Теляковский продолжил и в значительной степени развил реформы театра, начатые князем С.М. Волконским. Князь вынужден был оставить данную службу из-за конфликта с царской фавориткой Матильдой Кшесинской. Учитывая ошибки своего предшественника, Теляковский проявил себя стратегом и дипломатом в интересах дела. Он не позволял себе конфликтов с теми, с кем это было крайне не выгодно. Сегодня можно было бы сказать на языке менеджмента, что руководитель учитывал погра-

¹ Лаптева Дарья Александровна - студентка V курса педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, специальность «История и теория хореографического искусства» (квалификация – менеджмент исполнительских искусств); научный руководитель - Любовь Николаевна Гребешева, кандидат экономических наук, доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств.

нические условия внешней среды и выстраивал в соответствии с ними стратегию существования и развития организации. Это во многом позволило реализовать большое количество новаторских идей.

В.А.Теляковский не пропускал ни одной премьеры Художественного театра. Он боролся за режиссуру на Императорской сцене и как менеджер пытался создать условия для освоения новых подходов. В 1915 году он пригласил Станиславского для работы с оперной молодежью Большого театра. Так возникла оперная студия, под управлением Станиславского. Благодаря В.А.Теляковскому на Императорской сцене трудились такие выдающиеся режиссеры, как А.А.Санин, А.Н.Лаврентьев, В.Э.Мейерхольд и другие.

Важным моментом в деятельности Теляковского стало его реформаторство в декорационном искусстве. К работе были привлечены художники из журнала «Мир искусства»: Л.Бакст, К.Коровин, А.Головин, А.Бенуа. Давая свободу и независимость художникам, Теляковский поспособствовал появлению замечательных спектаклей, невиданных и незнакомых по формату зрителям.

Он сделал руководителем московского балета Александра Горского, который в тесном сотрудничестве с Константином Коровиным, делал особенный упор на живописность спектакля, в отличие от Мариуса Петипа и Льва Иванова, ориентировавшихся, прежде всего, на музыкальное сопровождение хореографии.

Но главное достижение Теляковского на посту директора московских театров - это приглашение в Большой театр солиста Мамонтовской оперы Федора Шаляпина. Это было не просто для руководства, так как раньше Шаляпин служил в Мариинском театре, но уволился оттуда, разорвав контракт и заплатив неустойку. Но пустившись на хитрости, директор всё же сумел переманить его. На это решение повлиял Константин Коровин. В этом еще одна замечательная особенность Теляковского как управленца. Он советовался с людьми, которых считал профессионалами и поэтому доверял им. То есть, коллегиальный стиль в управлении был одним из инструментов работы с творческим составом театра. Такой вывод я сделала, ознакомившись с его дневниками.

В записях В.А.Теляковского просматривается, на мой взгляд, ключевая менеджерская позиция: важно всё, каждая деталь. Он прислушивался к мнениям, внимательно относился даже к анонимным запискам, проводил проверки, лично велел поощрять тех, кто это заслужил, и наказывать тех, кто провинился. Он лично посещал просмотры новых артистов, репетиции, спектакли, делал в своих тетрадях заметки, касающиеся таких, казалось бы моментов, которыми должен заниматься младший персонал. Например, замечал неудачные прически, грим, костюмы. Наказывал артисток за самовольное изменение длины юбки или головного убора. Тем самым, воспитывая коллектив и показывая, что все важно в жизни театра, и особенно при создании спектакля. Кто-то может сказать, что это не его работа и для чего тогда в театрах служат люди, отвечающие за данные проблемы. Но Теляковский не мог оставить без изменений то, что ему не нравилось. Тем самым он формировал профессиональную внутреннюю среду организации, которую современный менеджер определяет как систему целей, структуры, задач, технологии и людей. Современная наука менеджмента на особое место ставит людей и отношение к ним. Персонал организации является ключевым элементом любой организации. Своей заботой, тщательностью и вниманием В.А.Теляковский демонстрировал это всему коллективу.

Ещё один из очень важных вопросов перспектив успешного существования организации – её развитие, будущее.

В.А.Теляковский очень внимательно относился к воспитанникам театрального училища и если ученик был талантлив, но беден Дирекция оплачивала обучение. Теляковский лично заботился о больных учащих, контролировал обеспечение и оплату медицинской помощи. Причём оплата услуг такого рода производилась из специальных фондов.

Исследуя деятельность В.А.Теляковского, не менее важно проанализировать и его промахи. Одна из самых двояких ситуаций – это увольнение из Императорских театров легендарного Мариуса Петипа. Также во время директорства Теляковского Императорскую сцену покинули А.В.Ширяев, Э.Чекетти, А.Бекеффи и другие. На смену Петипа пришел Михаил Фокин, который подарил нам замечательные спектакли, приближающиеся к хореодраме, но великолепных масштабных классических спектаклей публика уже не увидела.

Неудачей можно считать и опыт работы с коллективом Малого театра. Реформы успешно прошли в балетной сфере, но в драматическом театре привели к серьезному конфликту. Это ещё раз подтверждает, что работа с людьми, особенно творческими очень сложна и многогранна. Создание плодотворного союза менеджер-артист, продюсер-творец до сих пор является сложнейшей управленческой задачей.

Всем этим и ценен реальный опыт крупнейшего деятеля культуры России В.А.Теляковского. Привыкшие к вековым устоям, кричали, что новаторство погубит Императорские театры. Его часто упрекали в том, что он избавляется от маститых деятелей и набирает неопытную молодежь. Но, несмотря на такие мнения, с 1901 года Владимир Теляковский стал полноправным директором Императорских театров, московских и петербургских.

В декабре 1923 года приказом Наркомпроса Теляковскому была назначена пожизненная пенсия, что в те времена было очень необычно. Ведь в 1917 году он был арестован, а с 1917 по 1918 года работал кассиром на железнодорожном вокзале, а позднее, с 1918 года, финансовым инспектором Народного банка при Николаевской железной дороге. В 1923 году Теляковский отказался от должности заведующего организационно-хозяйственной частью Петроградских академических театров. После данного отказа назначение пожизненной пенсии выглядит более чем удивительно. Значит, даже новое правительство не смогло не отдать должное его заслугам перед страной.

Л.А. Воронович¹

РЕАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ И ИННОВАЦИОННЫХ СРЕДСТВ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ ОБУЧЕНИЯ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Одним из важнейших аспектов реализации образования является система оценки знаний, умений и навыков учащихся. В рамках развития современных тенденций образовательного процесса (компетентностный подход) вопрос разработки грамотной системы оценки результатов обучения встает наиболее остро.

В случае с учреждениями хореографического образования, данная проблема имеет свои особенности. В подобных учебных заведениях учатся студенты-иностранцы, для которых принятые в российской школе способы оценки знаний не привычны и не всегда применимы.

Учитывая все нюансы, в Московской государственной академии хореографии реализуется и постоянно совершенствуется следующая система оценки результатов обучения:

1. Наша система имеет традиционное для образовательных учреждений всего мира трехчастное деление на уровни контроля:

а) Текущий контроль, который позволяет управлять учебной деятельностью и корректировать ее. Данный вид контроля проводится достаточно часто и выполняет стимулирующую функцию. Он побуждает детей готовиться к занятиям и закреплять полученные знания сразу после их получения.

б) Рубежный контроль, который позволяет выявить типичные ошибки при усвоении материала и, в случае необходимости, вернуть внимание педагога к плохо усвоенной теме.

в) Итоговый контроль, который дает ясное представление о том, насколько успешно была усвоена программа за год.

Периодически к этим уровням контроля добавляется еще один – контроль остаточных знаний (входной контроль). Он особенно актуален при переходе учеников с одной образовательной ступени на другую. Проведение такого вида контроля позволяет педагогу грамотно откорректировать объем и методику преподавания тех или иных тем. Что в свою очередь существенно повышает эффективность и качество предметного образования.

2. В рамках системы выделяются следующие методы оценки:

а) Традиционные:

- Устные опросы;
- Самостоятельные работы;
- Контрольные работы (теоретические, практические, комплексные).

Эти методы оценки носят, как правило, индивидуальный характер, т.е. позволяют педагогу определить уровень усвоения знания каждого ученика в отдельности.

¹ Воронович Лариса Александровна – аспирантка, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии; научный руководитель - Святослав Михайлович Оленев, д.ф.н., профессор.

Кроме этого, в рамках контроля за усвоением знаний учащимися используются уже ставшие традиционными методы, носящие групповой характер, а значит включающие в себя еще и воспитательный компонент:

- Деловые игры (викторины);
- Уроки-экскурсии.

Перечисленные методы безотказно работают с русскоязычными учащимися. Однако со студентами-иностранцами, в силу языкового барьера и недостаточной развитости письменной речи, осуществить эти методы проверки результатов обучения в полной мере невозможно. Поэтому в систему вводятся:

б) Инновационные методы оценки знаний:

- Тестирование – форма проверки знаний, подходящая для всех уровней контроля. Все тесты, составленные педагогами, соответствуют требованиям Центра тестирования МОиН РФ.
- Проектная деятельность – система имеет целью поставить учеников перед необходимостью регулярной учебной работы в течение всего учебного года.

Эти методы становятся все более актуальными еще и в рамках современных тенденций российского образования. Реализация идеи компетентностного подхода, проведение итоговых экзаменов в форме ГИА и ЕГЭ, все это толкает на переосмысление существующей и разработку новой системы оценки результатов обучения.

В перспективе, в рамках обеспечения высшего образования, в МГАХ возможна реализация еще одного инновационного метода оценки результатов обучения – рейтинговой системы. Ее многобалльная шкала (как правило, 20-балльная или 100-балльная) позволяет объективно оценить успехи каждого студента. Учитывая текущую успеваемость, система активизирует самостоятельную работу студента в течение всего года, а дробная 100-балльная шкала создает основу для дифференциации обучающихся и выставления им более объективной оценки. Более того, рейтинговая система позволяет преподавателю получить более подробную информацию о ходе усвоения знаний и откорректировать этот процесс. Однако ее создание – это нелегкий и кропотливый труд, так как требует тщательной разработки критериев оценки работы студента как в аудитории, так и все ее, многоуровневой системы заданий (обязательных и дополнительных), которые студенты будут выполнять в течение отпущенного учебного времени и т.д. Но, несмотря на трудности, такая система оценки результатов обучения могла бы способствовать оптимизации учебного процесса в МГАХ на уровне высшего образования. Это позволило бы большинству студентов, которые являются артистами балета во многих театрах России, выстроить свою собственную образовательную траекторию и получать объективные оценки своих знаний даже в условиях невозможности посещения учебной аудитории.

К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ТРАДИЦИЙ КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ПЕТИПА 1890-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГГ.

«Как в срезе горной породы можно распознать отложения дальних эпох, так и здесь обнаруживались приметы минувших стилей.

Еще от классицизма сохранялись определенность поз, затверженность ракурсов, округлость движений, как бы заключенных в незримый квадрат. Но сверху прошелся романтизм, где-то расплавив, а где-то заострив точную геометрию рисунка. Вместе с тем покой условной манеры, как в ампире русского зодчества, внезапно, но кстати обнаружил особую широту, особый размах, ясность».

В. Красовская («Анна Павлова»).

Целостное осмысление театральной эстетики и поэтики позднего творчества М.И. Петипа является для балетной науки актуальной и до сих пор не решенной задачей. М.И. Петипа не оставил развернутых теоретических деклараций. Тем не менее, сопоставление его высказываний по ряду частных вопросов позволяет установить те основные идеи, которыми балетмейстер руководствовался при создании своих постановок. «Достроить» картину театральных воззрений М.И. Петипа в поздний период его творчества помогает анализ практики русского балетного театра 1890-х – начала 1900-х гг., а сопоставление этой практики с практикой балетного театра предшествующих десятилетий показывает реальные причины, приведшие к формированию его эстетики и поэтики конца XIX – начала XX века.

В своем понимании сценического действия М.И. Петипа предстает типичным классицистом. Он настаивает на непременном соблюдении формальной бытовой логики (так, его осуждение вызывает замена декорации рыбацкой хижины на декорацию берега Нила, осуществленная в московской постановке «Дочери фараона» Ц. Пуни - вследствие этого, «когда нубийский царь, преследующий Аспиччию, настигает ее, она может бежать в любую сторону, и ей вовсе нет необходимости бросаться в Нил» [8, с. 60]). Вместе с тем, М.И. Петипа категорически не приемлет натуралистические детали («отвратительной» он называет сцену из «Дочери Гудулы» А.Ю. Симона в постановке А.А. Горского, в которой Квазимодо разбивают челюсть [8, с. 39]) и стилизацию режиссуры под образы искусства изображаемой на сцене эпохи (заблуждением «невежды и глупца» он объясняет профильно-барельефный принцип построения мизансцен в «Дочери фараона» А.А. Горского [8, с. 51]). Одним словом, идеалом балетмейстера в построении сценического действия является условное, рационалистически понимаемое «правдоподобие», которое должно избегать как «излишнего» приближения к правде жизни, так и художественной условности в тех случаях, когда она уводит от элементарной бытовой логики – то есть «правдоподобие» в классицистской его трактовке [1, с. 221].

¹ Галкин Андрей Сергеевич - аспирант Московской государственной академии хореографии; научный руководитель – Екатерина Петровна Белова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения.

На практике соблюдение такого правдоподобия вело к скупости и известному однообразию режиссуры. Хореографические нотации ряда балетов 1890-х гг. («Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера» П.И. Чайковского, «Раймонды» А.К. Глазунова, поздних редакций «Пахиты» Э. Дельдевеза – Л.Ф. Минкуса и «Эсмеральды» Ц. Пуни), изученные автором настоящей работы, свидетельствуют о предельном лаконизме в решении пантомимных эпизодов. Персонажи перемещались по прямым линиям или по диагоналям, выстраивались в одну линию или в форме треугольника и вели пантомимные диалоги. Пышную театральность (разряжавшую общий аскетизм режиссуры) в большие балеты вводили церемониальные шествия. По-настоящему игровые эпизоды встречались достаточно редко, их участниками были по преимуществу характерные персонажи. Главным же уделом героев, роли которых исполняли классические танцовщики, оставалась условная жестикуляция, изредка перебиваемая отдельными игровыми деталями. В этом также проявлялась близость позднего творчества М.И. Петипа к эстетике и поэтике классицизма, конкретно – к стремлению классицистов к упорядочиванию и избавлению от перегруженности эффектами сценического действия и сценической речи [1, с. 258].

Вместе с тем, подобная режиссура объективно отвечала содержанию большинства спектаклей 1890-х – начала 1900-х гг. и образам их центральных действующих лиц.

В этот период в создаваемых на петербургской сцене балетах не встречались сложные фабулы, свойственные постановкам 1860-х – 1880-х гг.

В 1890-х гг. сюжеты больших балетов либо заимствуются из сказок («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Золушка» Б.А. Фитингоф-Шеля, «Синяя Борода» П.П. Шенка, «Волшебное зеркало» А.Н. Корещенко), либо конструируются по подобию сказочных сюжетов («Лебединое озеро», «Дочь микадо» В.Г. Врангеля, «Раймонда»). Даже в тех случаях, когда фабула внешне следует канонам балетных сюжетов предшествующих десятилетий («Калькабрино» Л.Ф. Минкуса), она гораздо скромнее заполнена внешними событиями. В ряде одноактных балетов («Шалость Амура» А.А. Фридмана, «Пробуждение Флоры» Р.Е. Дриго, «Прелестная жемчужина» Р.Е. Дриго, «Ацис и Галатя» А.В. Кадлеца, «Фетида и Пелей» Л.Ф. Минкуса и Л. Делиба), в многоактной «Сильвии» Л. Делиба происходит возвращение к мифологической и пасторальной тематике. Все эти сюжеты (в большинстве своем и так известные зрителю) разрабатываются в либретто подчеркнуто лаконично. Счастливая развязка разрешает основные коллизии с позиции общих норм морали (добродетель торжествует, порок наказывается).

Исчезает многомерность раскрытия в действии характеров главных героев. Они утрачивают ту объемность, которой обладали персонажи Ж. Перро (свободно переходившие от комедийных эпизодов – к драматическим и трагическим, а от них – к лирике). Не свойственна им становится и бытовая полнокровность, присущая героям лучших постановок А. Сен-Леона. Теперь действующие лица тяготеют к идеализированным типам «принцессы вообще», «принца вообще», «короля вообще», «королевы вообще», «доброй волшебницы вообще». Каждый новый спектакль содержал новые варианты этих типов, остававшихся, однако, в рамках их основных характеристик. Сужается сфера внутренней жизни персонажей. В балетах конца XIX – начала XX вв. «жизнь человеческого духа роли» сводится, как правило, к одному основному переживанию лирического плана, находящему, в конечном итоге, полное удовлетворение у положительных героев, и приходящему к полному фиаско – у отрицательных.

Здесь мы снова наблюдаем элементы классицистской поэтики и эстетики, а именно принцип единства действия (понимаемый несколько расширенно) [1, с. 259], принцип под-

чинения содержания произведения нормам морали [1, с. 231-232] и принцип типизации и идеализации (в философском смысле слова) изображаемых действующих лиц [1, с. 260].

Итак, в том, что касается разработки и трактовки сюжета, образов основных персонажей и построения сценического действия, русский балетный театр 1890-х – начала 1900-х гг., несомненно, близко примыкает к эстетике и поэтике классицизма.

Подобная реконструкция принципов давно ушедшего в прошлое художественного течения может показаться парадоксальной. На деле, однако, она была обусловлена всем развитием балетного театра трех предшествующих десятилетий.

В начале 60-х гг. XIX в. в балетном театре завершилась эпоха романтизма. Для русского балета датой ее окончания можно считать 1 декабря 1860 г., когда был уволен со службы в императорских театрах Ж. Перро [10, с. 226]. Для зарубежного балетного театра – 7 января 1864 г. – дату провала в миланском театре Ла Скала балета Ж. Перро «Газельда» (музыка Ц. Пуни), который один из рецензентов премьеры недвусмысленно объяснил не частной неудачей балетмейстера, а безнадежной устарелостью его искусства [5, с. 335-336].

Вместе с романтизмом закончился и другой – гораздо более длительный – период в истории балета: период, в котором его развитие шло параллельно с развитием других видов искусства. Со времени обособления балета как жанра и вплоть до эпохи романтизма (включительно) балетный театр смыкался с другими видами искусства по тематике и идейному содержанию произведений, а с драматическим и оперным театром – подчас в приемах и средствах сценической выразительности. После эпохи романтизма пути развития балета и других искусств разошлись. Причины этого расхождения убедительно объяснила историк балета Е.Я. Суриц. С одной стороны, литература, музыка, живопись, театр после романтизма развивались в направлении критического реализма. Это художественное направление подразумевало изображение действительности в формах самой действительности, постановку острых социальных, политических, нравственных проблем – т.е. такой художественный метод и такое содержание, которые в принципе чужды балетному спектаклю и которые были не в средствах балетного театра второй половины XIX в. [9, с. 17-21]. (Невозможность овладения реалистической тематикой и методом доказывали в отрицательном плане опыты итальянской феерии – там обращение к современному содержанию неизменно оборачивалось его вульгаризацией и распадом формы балетного спектакля). С другой стороны, ко второй половине XIX века определился собственный путь развития балетного театра. Он лежал в направлении разработки условной образности классического танца, в освоении содержательных возможностей новой виртуозной техники, в построении сложных танцевально-симфонических форм [9, с. 22-25, 246]. Поиски в данном направлении шли на редкость продуктивно и быстро. Их начал А. Сен-Леон, продолжили и блистательно завершили М.И. Петица и Л.И. Иванов в ряде постановок, вошедших в фонд классического наследия XIX в.

Именно обретение классическим танцем специфического содержания повлияло на сдвиги в театральной поэтике и эстетике. Как только развернутые хореографические композиции, решенные языком такого танца, стали основным средством обрисовки персонажей – они потребовали соответствующей организации всего спектакля. Обобщенность и идеализированность, свойственные участникам классических ансамблей XIX века, должны были стать принадлежностью героев на протяжении всего действия. Это единство танцевальной и пантомимной характеристики было достигнуто далеко не сразу. Ф.В. Лопухов совершенно справедливо отмечал противоречия между тем, как охарактеризованы персонажи в целом, и тем, какими они предстают в классических танцевальных композициях, имевшие место в «Тщетной предосторожности» [7, с. 179-180] и даже в «Баядерке» [6, с. 80]. Аналогичные

противоречия между хореографической и пантомимной частями спектакля, очевидно, присутствовали и в других больших балетах 1860–80-х гг. («Дочь фараона», «Голубая георгина», «Ливанская красавица», «Флорида», «Царь Кандавл» Ц. Пуни, петербургский «Дон Кихот» Л.Ф. Минкуса, «Трильби» Ю.Г. Гербера, «Камарго», «Бабочка», «Бандиты», «Приключения Пелея», «Роксана, краса Черногории», «Дочь снегов», «Млада» Л.Ф. Минкуса, новая редакция «Пахиты», «Зорайя, мавританка в Испании» Л.Ф. Минкуса, «Кипрская статуя» Ю.И. Трубецкого, «Приказ короля» А. Визентини, «Гарлемский тюльпан» Б.А. Фитингоф-Шеля, «Весталка» М.М. Иванова, «Талисман» Р.Е. Дриго [8, с. 378-383]). Но уже с первой работы 1890-х гг. («Спящей красавицы»), М.И. Петипа приходит к гармонии внешнего действия и лирических танцевальных эпизодов: фабула балетов упрощается, образы становятся более обобщенными и отвлеченными, лапидарнее – внешняя характерность персонажей; словом, происходит та реставрация ряда принципов классицизма, о которой говорилось в начале работы.

Но, разумеется, эстетика и поэтика русского балетного театра конца XIX – начала XX вв. не была классицистской в полном смысле этого слова. Отдельные элементы романтической эстетики и поэтики вошли в нее в качестве составных частей.

Если в одних своих высказываниях и в одних составляющих своих балетов М.И. Петипа предстает типичным классицистом, то в других в нем угадывается столь же несомненный романтик.

Для него важно соблюдение принципа местного колорита (так, он с гордостью сообщает, насколько близки были к фольклорным первоисточникам его постановки фанданго в опере «Кармен» и лезгинки в опере «Руслан и Людмила», осуждая отступления от фольклора в новых постановках этих танцев [8, с. 31-32, 58-59]; давая высокую оценку деятельности И.А. Всеволожского, он не забывает сказать о его умении придумать «отвечающие стилю, эпохе и характеру сюжета декорации, костюмы и аксессуары» [8, с. 54]; критикуя московскую постановку «Тщетной предосторожности», говорит о том, как «был поражен, когда во французском балете, при обстановке французской деревни, танцевали чардаш» [8, с. 124]). К эстетике и поэтике романтизма восходило смешение трагического и комического в пределах одного спектакля. От романтического балета вели свое происхождение «белые» акты – картины снов, видений, встреч с фантастическими существами. Безусловно, романтическим по своей природе ряд образов (фея Карабос, Калькабрино, Драгиница, Дроссельмейер, Одетта, Ротбарт, Синяя борода, Абдерахман, королева в «Волшебном зеркале»). Романтические мотивы пронизывали весь сюжет одноактного балета «Ненюфар».

Но все это наследие романтизма подвергалось деформации, сталкиваясь с возродившимися в балетном театре элементами классицизма. Так, принцип «местного колорита», выражавшийся во введении в спектакль характерного танца, трансформируется в постановках 1890-х – 1900-х гг. в парадоксальный «местный колорит вообще». Характерный танец теперь зачастую возникает не как средство обрисовки места действия, а как средство характеристики персонажей или как образная краска внутри больших дивертисментов. Это требует введения в спектакль не только танцев, по своему происхождению соответствующих времени и месту действия, но и тех, какие могли бы создать нужное балетмейстеру настроение (например, многонациональный дивертисмент во втором акте «Лебединого озера», в котором, по верному замечанию Ф.В. Лопухова, как бы задаются разные стороны хореографического образа, в целостности воплощаемого затем Одиллией [7, с. 116], испано-сарацинская сюита в «Раймонде», через которую обрисовывается образ Абдерахмана, мазурка в первом акте «Волшебного зеркала», характеризующие королеву). Мазурки, чардаши, испанские и др. танцы проникают под предлогом балов, выступлений невольников и т. п. дивертисментов в

самые разные эпохи и страны. Проследить то, как изменилось понятие «местного колорита» в балете последнего десятилетия XIX – начала XX вв. по сравнению с предыдущими десятилетиями, удобно на примере «Конька-горбунка» Ц. Пуни. Этот балет был впервые поставлен А. Сен-Леоном в петербургском Большом Каменном театре в 1864 г. Дивертисмент последнего акта включал, по замыслу балетмейстера, танцы народов, входивших тогда в состав Российской империи. Партитура Ц. Пуни содержала номера: «Лапландцы и валахи», «Латыши», «Поляки», «Мингрельцы», «Персияне», «Имеретинцы», «Русские», «Уральцы», «Малороссияне» [4, с. 101-117]. В 1900 г. их число пополнил чардаш («Венгерская рапсодия»), поставленный Л.И. Ивановым на музыку Ф. Листа [3, с. 158] - номер, не имевший отношения к первоначальной идее дивертисмента, зато своей приподнятой театральностью и многообразием настроения отвечавший задаче создать на сцене атмосферу «всесветного» ликования по поводу счастливого финала сказки.

Романтические по своей природе герои оказываются в балетах исследуемого периода, главным образом, носителями отрицательного начала, а комедийные краски достаются эпизодическим характерным персонажам – соединение комического с серьезным, черт, вызывающих сочувствие, с чертами, вызывающими отвращение, достигавшееся в лучших произведениях романтического балета, сменяется соседством их в разных «пластах» одного спектакля.

Наконец, видения и сны главных героев перестают обозначать «разлад» мечты с действительностью, а становятся фантастическими предвестниками реальных земных событий. Принц Дезире в «Спящей красавице», главная героиня «Раймонды», принц из «Волшебного зеркала» встречаются в этих картинах не таинственных существ из другого мира, а фантастические образы тех реальных персонажей, взаимоотношения с которыми наяву составляют сюжеты спектаклей.

Итак, в рамках позднего творчества М.И. Петипа (а также в тех нескольких постановках 1890-х – начала 1900-х гг., которые осуществили Л.И. Иванов и П.А. Гердт) произошло объединение элементов эстетики и поэтики классицизма с элементами эстетики и поэтики романтизма, кристаллизация их основных принципов при ведущей роли классицистских тенденций. Это соединение в основе своей было хрупким и ненадежным: оно вело, как мы показали, к деформации и противоречивому соседству принципов двух разных художественных течений. От того столь недолговечной оказалась найденная утопическая гармония балетного мира, как и мнимая гармония мира Belle Époque в целом, столь трудно достижимым – равновесие всех элементов спектакля. На тринадцать лет, разделяющих «Спящую красавицу» и «Волшебное зеркало», петербургский балет сумел объединить традицию большого сюжетного спектакля, уходящую корнями в творчество Ж.Ж. Новерра, и открытую во второй половине XIX в. отвлеченную образность масштабных построений на основе классического танца. В начале XX в. достигнутое единство распалось – традиция сюжетного балета получила свое дальнейшее развитие в постановках М.М. Фокина, А.А. Горского, в сюжетных работах советских и западных балетмейстеров; инструментальная образность классических ансамблей несколько позднее дала начало новому жанру хореографической симфонии и бессюжетному балету.

Список литературы

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1967.
2. Ежегодник императорских театров. Сезон 1895 — 1896 гг. (шестой год издания). / Ред. А.Е. Молчанов. — СПб: Типография Императорских С.-Петербургских театров, 1897.

3. Ежегодник императорских театров. Сезон 1900 — 1901 г. / Под ред. Л.А. Гельмерсен.— СПб: Типография Императорских С.-Петербургских театров. 1901.
4. Конек-горбунок, или Царь-девица. Волшебный балет в 4-х действиях, аранжированный для фортепиано в две руки. Музыка Цезаря Пуни. — М.: А. Гухейль. Б.г.
5. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм / В.М. Красовская. — М.: АРТ СТД РФ, 1996.
6. Лопухов Ф.В. В глубь хореографии. / Ф.В. Лопухов. — М.: Фолиум, 2003.
7. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. / Вступ. Ст. и ред. Н.Г. Добровольской. — М.: Искусство, 1971.
8. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. / Сост. и авт. прим. А.М. Нехендзи — Л.: Искусство, 1971.
9. Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. / Е. Я. Суриц. — М.: Музиздат, 2012.
10. Федорченко О.А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848-1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета. Диссертация на соискание ... канд. Искусствоведения / О.А. Федорченко (рукопись диссертации предоставлена автором).

П.В. Евтеева¹

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРА В РОССИИ: ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ МАНОН ВАН ДЕ ВОТЕР²

Интерес к детскому театру был особенно высок в советский период истории России. Ни до, ни после этого детскому театру не уделялось столь пристального внимания. Начиная с 20-х годов XX века, создавались ТЮЗы, между крупными деятелями культуры велись дискуссии о предназначении и репертуаре детского театра, подчёркивалась его воспитательная функция.

Теоретическое и историческое наследие по истории детского театра в России представлено, в основном, монографиями виднейших представителей в этой области (или сборниками воспоминаний о них). Среди них сборник «А. А. Брянцев: Воспоминания; Статьи; Выступления; Дневники; Письма» (Сост., ред. и авт. вступ. ст. А. Н. Гозенпуд; Комментар. А. А. Брянцева и А. Н. Гозенпуд. - М.: ВТО, 1979. - 296 с., ил., 24 л. ил.), книга В. Викторова «Наталья Сац и детский музыкальный театр» (СПб.: Композитор, 1993. — 240 с.) и другие. Авторы этих изданий говорят, в первую очередь, о личностях А. Брянцева и Н. Сац, об их роли в становлении театра для детей в России, рассказывают о творческом процессе создания тех

¹ **Евтеева Полина Викторовна** – аспирантка Московской государственной академии хореографии; научный руководитель – Екатерина Петровна Белова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения; научный консультант - Надежда Николаевна Шкода – заслуженный учитель РФ, доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств.

² Manon van de Water, *Moscow Theatres for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation, 1917-2000.* - Palgrave Macmillan, 2006.

или иных спектаклей. Большое количество литературы, посвящённой детскому театру, выпущено в годы, когда цензура не допускала вольностей во взгляде на культурную политику театров.

Однако исследования по истории детского театра в России проводились и за рубежом. Одним из видных западных историков театра является Манон Ван де Вотер (Manon van de Water) – профессор в университете Висконсин-Мэдисон, США; выдающийся театральный педагог. Ей принадлежит труд «Moscow Theatres for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation, 1917-2000» / «Московские театры для юных зрителей: культурная история идеологического принуждения и художественного новаторства, 1917 – 2000» (ещё название переводится как «Московские театры для молодежи: история идеологического сдерживания и художественных инноваций, 1917-2000»). Написанная в 2006 году на английском языке, книга до сих пор не переведена на русский. Исследование посвящено истории создания детского театра в России и особенно двум крупнейшим детским театрам Москвы – Центральному детскому театру и Московскому ТЮЗу.

В переведённой мною второй главе данной книги («Историческое значение и культурная функция российского театра для юных зрителей»), автор отмечает следующие важные и интересные моменты:

1. Вопреки утверждениям советских театроведов, профессиональный театр для детей и юношества в Советском Союзе возник не на пустом месте. Аналогичное развитие театрального искусства в Европе и Америке, работа с юным зрителем в дореволюционной России многими исследователями недооценивались.

2. Наталия Сац известна как режиссёр, общественный деятель и создатель первого в мире музыкального театра (оперы и балета) для детей. Из написанных ею книг мы знаем историю театров, где она работала как режиссёр, постановщик спектаклей, знаем о людях, которые помогали ей в этом нелёгком деле – проложить путь новому театру и поднять этот театр на уровень лучших театров Москвы. Однако нечасто упоминается тот факт, что, кроме творческих и организаторских способностей, Наталия Сац обладала ещё и полезными родственными связями: её тётя, Наталья Розенель, в 1922 году стала женой Анатолия Луначарского.

3. Рядом с Наталией Сац в качестве основателя Детского театра в Москве стоит имя Генриетты Паскар¹. Некоторое время они сотрудничали, но впоследствии идеологические разногласия заставили Н. Сац покинуть театр и заняться созданием новой труппы. В 1923 году была принята Резолюция об использовании детского театра в качестве пропаганды идей коммунизма. Отказ Генриетты Паскар принять эту концепцию, а также неприятие руководством её идеологических взглядов, противоречащих государственным установкам, привели сперва к увольнению Паскар, а затем и к её эмиграции за рубеж.

4. Основатель Ленинградского театра юных зрителей, видный театральный педагог Н. Бахтин предлагал подготавливать публику к спектаклям, его идеалом был «театрально-грамотный зритель». Бахтин хотел, чтобы дети имели дополнительные знания по всем аспектам театра, включая роль режиссёра и актёра, освещение, декорации, костюмы и принципы театральной критики. В 30-е годы это стремление было объявлено «буржуазным либерализмом», а театральная педагогика свелась к идеологическому образованию и подсчёту статистических показателей (зрительских реакций, письменных и устных отзывов о спектаклях).

¹ Генриетта Паскар – директор Первого государственного театра для детей. Она стремилась создать спектакль-праздник, полный волшебства, ярких красок, музыки. Паскар хотела, чтобы на время спектакля зрители погрузились в царство фантазии и сказки, что противоречило официальной программе по созданию пропагандистских спектаклей о советской действительности.

5. Кроме непосредственно подготовки и проведения спектаклей, детские театры поддерживали связь со школами, эту связь осуществляли делегаты – по 2 и более учеников от каждой школы. В театре они помогали раздавать программки и поддерживать порядок во время спектаклей, принимали участие в подготовке стенгазет (включая новости о тюзе, короткие рецензии на постановки Лентюза и статьи общего характера, представляющие интерес для юных зрителей), организовывали экскурсии, вели дискуссии после спектакля.

Прослеживая хронологию развития детских театров, автор многократно обращается к российским источникам, в частности, к книгам Леоноры Шпет (Советский театр для детей. – М.: Искусство, 1971), Наталии Сац (Дети приходят в театр.– М.: Искусство, 1960. 35-39) и другим. Также в качестве информационных источников автором используются диссертации Дж. Шейл («Ленинградский театр для юных зрителей», Нью-Йоркский Университет) и Джин Сосин («Роль детского театра в советском образовании [1917 – 1953]», Колумбийский Университет, 1958).

Манон ван де Вотер рассматривает детский театр как инструмент тоталитарного режима. Гипотезой автора является точка зрения, согласно которой детский театр в Советском Союзе создавался в большей степени как орудие политического воздействия на юных граждан, чем как самостоятельное явление искусства. Исследование Манон Ван де Вотер представляет ценность для истории детского театра в России, поскольку содержит взгляд «со стороны» на культурную политику государства в области детского театра.

Н.А. Коршунова¹

НУЖНЫ ЛИ ТАНЦОВЩИКАМ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЗНАНИЯ? (ИЗ ОПЫТА АРТИСТОВ НАЧАЛА XX ВЕКА)

Первая половина XX века открыла нам имена многих знаменитых исполнителей танцев всевозможных направлений – классического (А.П. Павлова, Е.В. Гельцер, О.А. Спесивцева, М.М. Фокин); театрально-классического (В.Ф. Нижинский, Т.П. Карсавина); свободного (А. Дункан); эстрадного (М.М. Хрусталева, А.А. Редель), пластического (А.А. Румнев). Известно, что большинство артистов, хотя и посвятили свою жизнь хореографическому искусству, имели весьма обширные интересы. Они играли на музыкальных инструментах, занимались живописью, изучали историю и теорию искусств, часто посещали оперные и драматические спектакли. С уверенностью можно сказать, что именно благодаря широким познаниям и кругозору, таким артистам удалось совершить значительные реформы в балетном театре и стать известными мастерами.

Подобным примером может служить и судьба **Александра Александровича Румнева** (1899–1965) – танцовщика, актера, мима, педагога. Более десяти лет он работал в Камерном театре А.Я. Таирова, где исполнял танцевальные и драматические партии и придумывал хореографию для спектаклей, двадцать лет преподавал искусство движения актерам ВГИКа и заведовал кафедрой пантомимы, написал несколько теоретических работ о пантомиме в театре.

¹ **Коршунова Наталья Александровна** - кандидат искусствоведения, уч. секретарь, ст. научный сотрудник сектора театра отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания.

По своему рождению он принадлежал к аристократической семье: Румнев – сценический псевдоним, его настоящая фамилия Зякин. Дети Зякиных, как было положено, получали разностороннее образование. Их постоянно по абонементу водили в театры (особенно часто – в балет и оперу в Большой и в Малый театр). Они декламировали и сочиняли стихи. Кроме того, считалось, что Саша обладал талантами в музыке и рисовании. Румнев вспоминал: «Аккуратные цветочки, срисованные с открыток и раскрашенные акварелью, дали повод моим родственникам уверовать в меня как в художника. Эта иллюзия оказалась довольно устойчивой: позже, в гимназические годы я ходил заниматься в воскресные школы рисованьем и живописью и, поощряемый добрыми дядями и тетями, рисовал гипсы, писал акварелью чучела птиц, а иногда сочинял и собственные композиции с бегущими и танцующими человечками». Вместе с товарищем и соседом по гимназической парте, П.Ф. Челищевым (впоследствии знаменитым художником) они даже как-то ходили к К.А. Коровину, чтобы показать свои рисунки.

В детстве же у Саши появилось еще одно увлечение – танец. «В семье оно не встречало особого сочувствия, не могло быть и речи о том, чтобы я когда-нибудь стал актером или, упаси боже, танцовщиком – предрассудки XIX века были живы в кругу, где я рос, хотя искусства и почитались», – писал Румнев. В связи с этим как не вспомнить слова отца М.М. Фокина, который, узнав об увлечении сына, сказал: «Я не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчиком!». Но, несмотря на все предрассудки, у Зякиных постоянно говорили о танце. Так, мальчика поразили рассказы взрослых об Айседоре Дункан. Тайком, прячась от взрослых, он, задрапировавшись в простыню, босиком, импровизировал танцы перед большим материнским трюмо.

Румнева отдали в одну из лучших гимназий Москвы, где особенное внимание уделяли изучению словесности и древних языков. Там он выучился латыни и мог читать любого автора без подстрочника (впоследствии эти знания не раз выручали артиста в гастрольных поездках по разным странам – Италии, Испании, Аргентине и Бразилии) и греческому языку. Как вспоминал Румнев, «занятия греческим языком, который преподавал замечательный лингвист Д.Н. Корольков, сопровождалась его комментариями, привившими нам на всю жизнь любовь к античности и к истории. Именно его уроки сделали для меня понятным влияние Греции на формирование древнерусской культуры и именно их я вспоминаю, когда смотрю на мозаики Софийского собора в Киеве, на фрески Феофана Грека в Новгороде, на «Троицу» Рублева в Москве. Им же я обязан тем, что античная трагедия, даже в посредственном исполнении, и сейчас заставляет мое сердце биться особенно сильно».

Занятия словесностью перекликались с увлечением Румнева театром. На уроках гимназисты должны были читать наизусть стихотворения, соблюдая смысл, пунктуацию, повышение и понижение голоса. Румнев старался придать стихам наибольшую выразительность, подражая манере В.И. Качалова, которого часто слышал на концертной эстраде. Позже, эти требования уже на более профессиональном уровне артист постигал в театральной школе, под руководством С.М. Волконского.

Гимназию Румнев окончил с золотой медалью. Но и во время учебы, и после окончания занимался самообразованием. Он увлекся системами Далькроза и Дельсарта, проверяя на себе их принципы, прочитал написанные о них книги Волконского. А затем поступил в студию танца Л.Н. Алексеевой и начал посещать занятия в Институте Ритмического воспитания. «Занятия в Ритмическом институте развивали музыкальность, пластичность, координацию, внимание, словом, многие качества актера, пригодившиеся мне впоследствии. Весной в Институте устраивались показы с приглашенными гостями и даже с наркомом А.А. Луначар-

ским», – вспоминал Румнев. Все работали с воодушевлением, несмотря на то, что уроки проходили в нетопленых помещениях и «приходилось заниматься, не раздеваясь, в валенках и варежках сшитых самодельным образом из плюшевых портьер малинового цвета». Особенно Румневу нравились уроки Волконского по выразительности слова и жеста. Волконский придавал им оттенок почти салонного разговора, как бы делился с учениками последними светскими новостями. «Его показ носил характер остроумного сюрприза, подводившего итог предварительным теоретическим рассуждениям о выразительности жеста или о повышениях, понижениях и паузах в речи».

Одновременно Румнев учился во ВХУТЕМАСе, в мастерской живописи И.И. Машкова. Желание стать художником не покидало его. Однако, встретившись на занятиях с молодыми людьми, свободно рассуждавшими и спорившими о полотнах П. Гогена, О. Ренуара, А. Матисса, П. Пикассо, Румнев понял, что его познания в живописи оказались крайне скудными. Он стал в одиночку (стеснялся своего невежества) посещать собрания у С.И. Щукина и С.Т. Морозова, самостоятельно изучать труды по истории искусства. Он поочередно увлекался то Гогеном, то Ван Гогом, то Матиссом (последний стал его любимым художником). «Я стал понимать, что все эти художники писали не только пейзажи, натюрморты, портреты, но выражали в них свое отношение к жизни, свое мироощущение, свое душевное состояние. Теперь, пользуясь современным медицинским термином, я бы сказал, что их холсты были в моих глазах подобны кардиограммам, отражающим ритмы, токи и биение сердца. Именно поэтому каждый большой художник видел и воспринимал окружающий его мир по-разному, каждый по-своему и это его отношение к модели определяло его стиль и его средства – колорит, фактуру, композицию. Это было для меня очень важным открытием. Оно произвело коренной переворот в моих взглядах не только на живопись, но и на искусство вообще», – писал артист в мемуарах.

Свое хореографическое образование Румнев после студии Алексеевой продолжил на балетном отделении театральной школы ХСПРО, которое возглавляла А.М. Шаломытова, в прошлом артистка балета Большого театра. Здесь его одноклассником был А.М. Мессерер, будущий танцовщик Большого театра. По словам Румнева, «видеть его у станка или на середине во время урока уже доставляло наслаждение. Небольшого роста, удивительно изящных пропорций, этот юноша, пришедший к станку в возрасте, исключавшем всякую надежду на успех, он через несколько месяцев постиг то, на что другим требовались годы».

Стоит отметить, что и на этом образовании Румнева не закончилось. В 1919 году он поступил в Экспериментальные театральные мастерские при Камерном театре Таирова. В этом учебном заведении существовало 4 отделения – для режиссеров, актеров, художников и теоретиков. По замыслу Таирова, все они должны были заниматься вместе и в процессе обучения общаться друг с другом. Это, по мнению мастера, способствовало лучшему постижению своей собственной и пониманию других театральных профессий. Окончив обучение в 1921 году, Румнев был принят в труппу Камерного театра. Он играл здесь до 1933 года, а потом возвращался для того, чтобы ставить танцы в спектаклях.

Подводя итог, можно сказать, что пример Румнева, конечно же, отнюдь не является рядовым и повсеместно распространенным в балетном искусстве. Людей, прошедших такую жизненную школу и отмеченных непреодолимой тягой к знаниям, было немного. Но все они сумели оставить свой след в истории в качестве исполнителей, хореографов или, сочетая в себе одновременно обе профессии, подняли уровень хореографии на небывалую высоту и позволили ей занять место среди серьезных видов искусства – музыки, живописи, драматического театра. Все это стало возможным благодаря высокому уровню их теоретической

подготовки (часто достигнутому самостоятельно!), обширным знаниям, интересам и опыту. В современном мире, с помощью многочисленных технических средств (видеосъемки, трансляции, записей и интернета), при желании, наверное, можно было бы добиться большего. Остается только отбирать студентов, действительно интересующихся хореографическим искусством, и всеми способами поощрять их любознательность.

К.А. Мелейкина¹

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И.А. МОИСЕЕВА

Имя Игоря Моисеева - создателя знаменитого во всем мире государственного академического ансамбля народного танца неразрывно связано с историей Большого театра. Его творческий путь на начальном этапе отразил искания отечественного балетного театра в переходный для него период 1930-х годов, зарождение и становление нового жанра - советской хореодрамы, поиски современных тем и сюжетов.

О периоде работы Игоря Моисеева в Большом театре в качестве артиста балета и хореографа известно не так много. Должно быть, отчасти причиной тому стала быстротечность сценической жизни его оригинальных балетов «Футболист» (совместная работа с балетмейстером Л.А. Лащилиным) и «Три толстяка» В.А. Оранского, «Саламбо» А.Ф. Арендса.

Однако этот факт несколько не умаляет художественной ценности этих хореографических произведений, а лишь еще раз свидетельствует о противоречивом характере развития отечественной хореографии 1930-х годов и поисков совершенной формы советского спектакля.

Балетмейстер И.А. Моисеев поразительным образом преломлял в своем творчестве театральные традиции прославленного реформатора московского балета А.А. Горского и эстетику нового советского балета, хореографическую образность и конкретность метода социалистического реализма.

Моисеев добивался почти дословного перевода «текста» на язык хореографии, его искусство было удивительно близко и понятно простому зрителю.

Отличительная черта хореографического стиля И.А.Моисеева - предельная доскональность в деталях, точность и законченность формы. Его хореография требовала фиксации танцевального текста, отказа от импровизации в уже законченном варианте хореографического текста.

Моисеев обладал неиссякаемой изобретательностью в плане сочинения танцевальных движений. Он создал собственный оригинальный пластический язык, отличающийся соединением различных хореографических стилей. Бытовой жест был Моисеевым укрупнен и насыщен. Он добивался от исполнителей большой амплитуды движения, благодаря которой все сценическое пространство заполнялось танцем.

¹ **Мелейкина Кристина Александровна** - аспирантка Московской государственной академии хореографии; научный руководитель – Галина Васильевна Беляева-Челомбитько, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения.

Моисеев был превосходным репетитором своих постановок, редко доверяя другим эту работу. Благодаря неустанному повторению танцевальных фрагментов, раз за разом оттачивалась и кристаллизовалась его хореографическая мысль.

Т.В. Пашкова¹

НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ФОРМА СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

Культура является сферой созидательной творческой активности человека, основанной на взаимодействии традиций и инноваций. Культура – это историческая память народа. «Культура всегда подразумевает сохранение предшествующего опыта <...>, непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества», - писал Ю. Лотман [4, с. 8]. Каждый народ на протяжении веков создает свою и вносит свой вклад в мировую культуру. Облик нации, её психологический и идеологический портрет, этнокультурная идентичность ярче всего проявляются в искусстве, которое принято считать средоточием национальной культуры.

Важной формой репрезентации особенностей национальной культуры является народно-сценический танец, который выполняет ряд культурных функций: познавательную (информационную), коммуникативную, сигнификативную (знаковую), аксиологическую, эстетическую. Передавая знания от поколения к поколению, устанавливая связь между прошлым и настоящим, между людьми, - индивидом и обществом, - он формирует у зрителя определенную систему ценностей и эстетические воззрения. При создании хореографического образа того или иного народа, черты характера, качества, которые присущи данному народу и испокон веков отражались в народных танцах, хореографы обязаны перенести в свои танцевальные постановки и передать дух определенного народа, используя соответствующие национальные костюмы, лексику, музыку. Самое главное, что должны сделать балетмейстер и исполнитель, это не исказить в танце образ народа. «Хореограф, работающий на материале народного танца, несет ответственность перед народом за чистоту, за достоверность, за красоту и эстетику народа, к традициям которого обращается хореограф, и он не имеет права в своих произведениях исказить образ этого народа...», - считает известный балетмейстер, профессор М.П. Мурашко [5, с. 3].

Сценический танец рассчитан на зрительский эффект. Всё, что выносится на сцену, всегда адресовано зрителю и является примером для подражания. К сожалению, наблюдая и анализируя концертные программы и спектакли различных профессиональных и любительских коллективов, можно заметить явные искажения народных танцев, когда в погоне за спецэффектами, зрелищностью пропадает главное – выражение лучших черт национального характера. Стремление к красоте свойственно любому народу. Но красота в танце – это не только внешняя красота и прелесть движений, но и воплощение лучших душевных качеств человека. В 1919 году, редактируя свои «Сказки об Италии», М. Горький в предисловии от-

¹ **Пашкова Татьяна Витальевна** - соискатель 2-го года обучения, Московский государственный университет культуры и искусств; научный руководитель – Лариса Михайловна Гаврилина, кандидат исторических наук.

мечал: «Кроме огромных недостатков, в людях живут маленькие достоинства, и вот именно эти достоинства, выработанные человеком в себе самом очень медленно, с великими страданиями, – эти достоинства необходимо – иногда – прикрасить, преувеличить, чтобы тем поднять их значение, расцветить красоту ростков добра, которые – будем верить! – со временем разрастутся пышно и ярко» [3, с. 399].

Будучи членом жюри различных фестивалей и конкурсов, автору приходилось неоднократно сталкиваться с неточным исполнением движений в национальных танцах, наличием в них элементов, не свойственных танцевальной культуре того или иного народа, с созданием «ново-русских танцев». Были случаи, когда русский танец, основанный на русских движениях, в русских костюмах исполнялся под музыку совершенно другого народа – эстонскую или украинскую, или в русский танец вставлялись движения канкана. В целом это искажает «хореографический портрет народа», формируя ошибочное представление о нем. Ещё в 2010 году главный редактор журнала «Балет» В.И. Уральская при обсуждении проблем ансамблей народного танца обращала внимание на то, что «у нас не разработаны теоретические понятия фольклорной традиции, собственно фольклора, не определены основы, на каких можно развивать искусство, а на каких нельзя, что здесь является предпосылками, а что подвергается табу» [1, с. 39].

Развитие национальной сценической хореографии должно идти по пути не только усовершенствования танцевальной техники и точности исполнения, но - самое главное - по пути соблюдения традиционной манеры и очищения национального танца от всего наносного, чужеродного; необходимо возвращаться к первоначальной чистоте движений и образов. Повествуя об общечеловеческих проблемах – о любви, встречах, разлуке, труде – танец всегда должен оставаться национальным по своей сути. Нарушение этих правил или просто бездумное использование традиционных национальных элементов, в том числе и в костюмах, формирует ложное представление о культуре и своеобразии того или иного народа. «Искверканное искусство, как ничто другое, способствует деградации и личности, и общества в целом. Оно транслирует ложные сигналы и указывает ложные цели», – отмечает в своей статье в газете «Культура» аналитик, журналист Вадим Бондарь [2, с. 9].

Обеспокоенность за судьбу новых поколений, оторванных от своих национально-культурных корней, все чаще звучит в современном обществе. Отмечая, что «СССР обладал не только политическим суверенитетом, но и тем, что называется «суверенитет культурный», – известный кинорежиссер Карен Шахназаров пишет: «<...> культура не имеет границ. Но культура имеет корни. И вопрос вот в чем: следующие поколения россиян, воспитанные в отсутствии культурного суверенитета, в иных культурных традициях, – захотят ли они сохранить политический суверенитет страны?» [6, с. 5].

3 февраля 2014 года в Пскове состоялось расширенное заседание президиума Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству. По мнению В.В. Путина, год 2014, провозглашенный Годом культуры, «должен стать годом обращения к богатейшему наследию нашего многонационального народа», а государственная культурная политика «должна способствовать сохранению традиционных ценностей, укреплению глубоких духовных связей с родной страной», воспитанию нового поколения с хорошим художественным вкусом, умеющего «думать, сопереживать, верить в силу добра» [7].

Список источников

1. Ансамбль народного танца – вчера, сегодня, завтра// Балет. – 2010. – № 5 (164). С.39.
2. Бондарь В. Возрождение смысла // Культура. – 2014. – № 7 (7902). С. 9.

3. Горький М. Собр. соч. в 16 томах. Т. 8. – М.: Правда, 1979.
4. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство – СПб, 1994.
5. Макарова Н. Михаил Мурашко приглашает друзей// Линия. – 2013. – № 7. С.3.
6. Шахназаров К. Сохранить свои корни// Аргументы и факты. – 2013. – № 41. С. 5.
7. Заседание президиума Совета по культуре и искусству. 3 февраля 2014 года, Псков// <http://www.kremlin.ru/news/20138> (дата обращения: 07.02.14).

Д.Е. Хохлова¹

«ОНЕГИН» ДЖОНА КРАНКО – МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЛНОМЕТРАЖНОГО СЮЖЕТНОГО БАЛЕТА

«Он молод, богат, хорош собой – и ничего не добился в жизни. Онегин – это драма непризнания. Трагедия одиночества в толпе. Это страшно и очень современно».

Джон Кранко

Творчество Джона Кранко стало знаковым для балета XX века, выявив новое направление и сформировав не только труппу, но и идейную линию для дальнейшего развития западной хореографии. В середине XX века происходит практически абсолютное угасание интереса европейских хореографов к *полнометражным сюжетным балетам*. Успешное хореографическое воплощение Кранко литературных сюжетов не только возродило этот жанр, но и повело за собой целую плеяду единомышленников, определив пути развития западноевропейской хореографии.

Когда Джона Кранко спрашивали, как он создает свои балеты, он отвечал: «Как композитор. Только композитор пишет знаками на бумаге, а мой инструмент – человеческое тело, которым я "пишу" во времени и пространстве. Разница лишь в том, что созданное на бумаге остается, а созданное мною существует только в момент просмотра».

Кранко не только творил, но и думал как композитор – замысел обращения к пушкинскому роману родился у хореографа благодаря музыке П.И. Чайковского. Это произошло после его постановки танцевальных номеров в опере «Евгений Онегин» на сцене театра Ковент Гарден. Возможно, Кранко вдохновила театральность сюжета, подчеркнутая именно Чайковским; возможно, драматургия либретто оперы. Но, в конечном итоге, замыслы хореографа и композитора оказались сходными в своей сути. Эта суть наиболее емко охарактеризована Мариной Цветаевой: « <...> весь “Евгений Онегин” для меня сводится к трем сценам: Той свечи – той скамьи – того паркета...» [8]. Подобно Чайковскому, Кранко с величайшей осторожностью вычленяет из сложной полифонической ткани романа Пушкина только лириче-

¹ Хохлова Дарья Евгеньевна - аспирантка Московской государственной академии хореографии; научный руководитель - Екатерина Петровна Белова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения.

скую, любовную драму, сохраняя бытовые сцены для второго плана. Лирические же отступления поэта остаются за пределами как оперного, так и балетного спектакля.

Однако, несмотря на эту идейно-художественную параллель, балет «Онегин» с оперой Чайковского связан исключительно посредством романа Пушкина. Музыка к трехактному балету не содержит ни такта из известной оперы композитора. В качестве музыкальной основы Джоном Кранко были использованы другие сочинения П.И. Чайковского, оркестрованные Куртом Штольце. В частности, это пьесы из фортепианного цикла «Времена года», фрагменты из оперы «Черевички», симфонической фантазии «Франческа да Римини» и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Примечательно, что Кранко избирает музыкальные фрагменты, свободные от литературно-театральных ассоциаций. Инструментуя их, Штольце ставил перед собой цель облечь драматический смысл произведений Чайковского в масштабные музыкальные формы, совместив при этом развитие сюжета и танцевальность музыкального материала. Свою задачу он обрисовывал так: «В соответствии с сюжетом балета, основную нагрузку которого несут исключительно почти все главные герои, я посчитал уместным трактовать оркестровку камернее, чем в оригинальных балетных партитурах Чайковского, и приберечь использование всей массы оркестра в общем и целом для драматических кульминаций и финалов действий». Благодаря этому, Кранко смог построить композицию балета симфоническими средствами, не прибегая к контрастам танцевальной и повествовательной сфер. Балетмейстер отходит в своем хореографическом сочинении от разрозненности номеров, что обусловлено драматургией спектакля. Это объясняет использование некоторых музыкальных тем наподобие лейтмотивов: при повторном проведении они зачастую изменены гармонически и ритмически.

Собственное видение пушкинского сюжета и пьес Чайковского Джон Кранко органично преломляет в поэтическое своеобразие хореографической лексики балета «Онегин». Главной целью художественного замысла хореографа было отображение всех слоев русского общества через танцевальные стили. И в ее достижении Кранко лишь в малой степени ориентируется на традиции музыкально-театрального прочтения пушкинского произведения.

Первоначальный план балета выглядел следующим образом: «Начинаем с танцев сельской молодежи (1-й акт в деревенском стиле). Затем мы знакомимся со средним классом (2-й акт, буржуазная вечеринка в усадьбе Лариных) и, наконец, высшее общество (3-й акт, столичный аристократический бал). А посередине этого – готовый сюжет на четверых».

В окончательном варианте балет «Онегин» представлен в трех актах и шести картинах. В первой редакции 1965-го года спектакль начинался с пролога, но во втором и окончательном варианте 1967-го года Кранко отказался от этого структурного элемента, а также переработал образ Онегина.

Для воплощения либретто о Евгении Онегине Джон Кранко не прибегал к помощи режиссера драматического театра. Зато соавтором хореографа выступил профессиональный театральный художник – Юрген Розе. При отсутствии масштабных декораций, оформление спектакля никак нельзя назвать минималистским или абстрактным. Розе избирает линию акцентирования важности деталей. В балете «Онегин» платье или украшение в волосах говорит больше, чем реквизит целой картины. Например, костюм Татьяны в третьем акте спектакля гораздо ярче подчеркивает изменение внутреннего состояния героини, чем декорации.

Вплощая свое видение истории Татьяны и Онегина, хореограф не ставит перед публикой задачу досконального знания романа Пушкина. Безусловно, это связано с тем, что первое представление «Онегина» состоялось в Германии, а не перед русским зрителем, с детства впитавшим произведения Пушкина.

Отдельной страницей в создании спектакля «Онегин» стала работа хореографа над образом Татьяны. Партия эта ставилась на прима-балерину Штутгартской труппы Марсию Хайде. Творческий процесс постановки данной партии стал редким примером взаимопонимания балетмейстера и исполнительницы. «Я была Татьяной Кранко, а не Татьяной Пушкина», – говорила Марсия Хайде. Ей было необычайно важно понять и принять тот образ, который хотел видеть балетмейстер. «Ты как молодая лошадь, которая только встает на ноги и еще не умеет собой управлять», – такую характеристику Татьяны давал Кранко для Марсии Хайде.

Результатом их творческого союза стала роль, убедительная в каждом моменте спектакля. Балерина создала портрет Татьяны – героини исключительной внутренней чистоты, искренне и глубоко раскрыв ее характер. Балет «Онегин» можно назвать абсолютным триумфом Марсии Хайде.

Шедевром балет «Онегин» в хореографии Джона Кранко был признан не сразу. Возможно, это тоже внесло свою лепту в поиск балетмейстером разных путей для воплощения своего видения истории Татьяны и Онегина. Но, в конечном счете, этот спектакль Кранко стал классикой западной хореографии XX века.

Список литературы

1. Беляева Е. Лики драмбалета, или вечное возвращение// Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – С. 44-47.
2. Кацева М. Даль свободного романа...//Слово/Word. – 2007 – № 54.
3. Кранко Д., Шефер В. Разговоры о танце// Онегин: буклет Государственного академического Большого театра России – М.: литературно-издательский отдел Большого театра России, 2013. – С. 36-43.
4. Новикова К. Мировая классика без лишних слов/ К. Новикова// Большой театр. – 2013 – июль (№ 7). – С. 4–5.
5. Новикова К. «Онегин» станет москвичом/ К. Новикова// Большой театр. – 2013 – июнь (№ 6). – С. 4-5.
6. Онегин. Балет Джона Кранко в трех действиях// <http://www.bolshoi.ru/performances/655/details>
7. Рославлева Н.П. Английский балет. – М.: Музгиз, 1959. – 170 с.
8. Цветаева М. Мой Пушкин. - М.: Полиграфресурсы, 1987. – 96 с.
9. Klark M. // Ballet today. 1951, may.
10. Percival J. Theatre in My blood: a Biography of John Cranko. L., 1983.

ДИСЦИПЛИНА «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО» В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В системе хореографических училищ учебная дисциплина «Актерское мастерство» занимает особое место, неоднозначно определяемое преподавательским сообществом. Разногласия вызывают как методика преподавания, объем и содержание данной учебной дисциплины, так и особенности квалификации педагогов, а также – роль данной дисциплины в системе профессиональной подготовки будущих артистов балета.

В структуре педагогического процесса хореографического училища выделяются две важнейшие составные части, формирующие разные стороны профессиональной подготовки. С одной стороны – техническая составляющая учебного процесса, когда дети занимаются разучиванием движений, положенных по программе, а с другой – это отдельное изучение актерского мастерства. Эти аспекты существовали отдельно, без достаточной интеграции, и между ними никогда не было органичной взаимосвязи. Известный педагог-хореограф Р.В. Захаров первым предложил осуществить реформу в данной проблемной области хореографического образования и полностью пересмотреть ее основы. Он предложил ранее разделенные и отдельно существующие предметы, такие, как «классический танец» и «актерское мастерство», соединить в одну дисциплину. Для осуществления этого педагогам необходимо иметь хорошую подготовку и глубокие знания в области профессиональной деятельности актера. Но эта инициатива не нашла должной поддержки, и в наши дни проблема разделения профессиональных компетенций осталась нерешенной: два предмета ведутся отдельно разными педагогами.

Если коснуться исторических истоков дисциплины «Актерское мастерство», то можно определить, что корни ее уходят в педагогическую составляющую искусства мимики. Это объясняется требованиями традиционных балетных постановок. Со временем необходимость в предмете мимики утратилась. И можем заметить, что на сегодняшний день этого предмета не существует в хореографическом образовании.

В наши дни постоянно идут поиски новых путей и подходов в преподавании дисциплины «Актерское мастерство» в хореографических училищах. Одним из предметов спора стало внедрение системы Станиславского в процесс обучения. Существует мнение, что это невозможно и данная система подходит лишь для драматического театра, а не для искусства хореографии. Наоборот, есть мнение, согласно которому систему Станиславского можно адаптировать к балету, если применять ее сугубо творчески, без формальностей и механицизма. Сторонницей такой позиции является, например, педагог-хореограф А.А. Стенюшина, которая неоднократно пыталась привлечь внимание педагогического сообщества к системе Станиславского, убедить в необходимости ее внедрения в хореографическое образование. Ведь в основе этой системы лежит принцип создания творческой обстановки, избавления от психологического зажима учащихся и на уроках, и на репетициях, и на выступлениях.

«Актерское мастерство» с опорой на систему Станиславского можно определить как предмет, который исследует различные возможности творческого применения основных

¹ Шошина Юлия Павловна - аспирантка Московской государственной академии хореографии, кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств; научный руководитель - Святослав Михайлович Оленев, д.ф.н., профессор.

принципов этой системы в искусстве балета. Отсюда возникает предложение - ввести новый предмет для учащихся хореографических училищ – «Хореографическая пантомима». Совершенно не важно, как будет называться новый предмет, главное,- чтобы он помог раскрыть ученикам его основы, привить навыки сценической выразительности, которая будет идти «изнутри».

Педагог актерского мастерства Э. Бибер, определяла значимость дисциплины «Актерское мастерство» наравне с «Классическим танцем», «Дуэтно-классическим танцем», «Народно-сценическим танцем» и «Историко-бытовым танцем». Согласно ее позиции, внедрение системы Станиславского в хореографическое образование должно опираться на хореографическую специфику, и предмет «Актерское мастерство» должен стать синтезом танца и игры. Но в решении этого вопроса постоянно возникают трудности.

Главной задачей всех учебных предметов в хореографическом училище - подготовить такого артиста, чтобы он смог создать балетный образ в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки. Над этим работал Н.И.Тарасов. Ему удалось сформировать последовательность изучения актерского мастерства в связи с искусством танца, опираясь на закономерности системы Станиславского. Он настаивал на необходимости закрепить принцип последовательного развития навыков актерского мастерства. Для этого необходимо, чтобы педагог «Классического танца» и педагог «Актерского мастерства» работали в тесной творческой взаимосвязи. По мнению Н.И. Тарасова, хороший педагог хореографического училища должен сочетать в себе основы профессионального искусства, основы актерского мастерства и музыкальное образование. Педагогу необходимо считать технику танца не целью, а средством создания сценического образа. И ученики Н.И. Тарасова, испытавшие его методику, стали отличаться выразительностью, артистизмом, эмоциональной наполненностью, которую создавали на сцене.

Но в целом на данный момент дисциплине «Актерское мастерство» в хореографических училищах не уделяют должного внимания. Поиски в области методики преподавания этого предмета и путей адаптации к нему системы Станиславского продолжаются и по сей день.

**V МЕЖВУЗОВСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ
И АСПИРАНТОВ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА»**

21 апреля 2014 года в Московской государственной академии хореографии состоялась V Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства». Организатор конференции - Московская государственная академия хореографии. В конференции приняли участие студенты, аспиранты, научные сотрудники и преподаватели ведущих столичных вузов сферы культуры и искусств, в том числе Московской государственной академии хореографии, Московского государственного института культуры и искусств, Государственного института искусствознания.

На открытии конференции ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка России, кандидат искусствоведения, профессор **М.К. Леонова** подчеркнула важность научной работы студентов и аспирантов как для успешного освоения образовательных программ и формирования профессиональных компетенций, так и для развития содержания образования и методики преподавания.

Работа конференции впервые была организована с учетом уровня образования и проводилась по секциям. Работу секции аспирантов координировала **Н.В. Литварь**, кандидат искусствоведения, начальник отдела аспирантуры и ассистентуры-стажировки, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии. В работе секции приняли участие: **В.В. Ванслов**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член и член Президиума Российской академии художеств, действительный член Международной академии культуры и искусства; **В.С. Модестов**, заслуженный работник культуры России, доктор филологических наук, профессор Литературного института, член Союза театральных деятелей, член редколлегии журнала «Балет»; **Ю.Б. Абдоков**, заслуженный деятель искусств Карачаево-Черкесской республики, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; **Н.А. Коршунова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра отдела исполнительских искусств Государственного института искусствознания и другие почетные участники конференции. С докладами, представившими результаты своих исследований, выступили аспиранты **Мелейкина К.А., Галкин А.С., Семенов К.С., Фомичева Е.Г., Пантелеева А.В., Хохлова Д.Е., Пашкова Т.В., Шошина Е.Б., Воронович Л.А.** и другие.

Работу секции студентов координировала **Е.Б. Куракина**, кандидат филологических наук, декан педагогического факультета, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии. В работе секции приняли участие: **В.В. Сербиненко**, доктор философских наук, профессор; **Г.В. Беляева-Челомбитько**, кандидат искусствоведения, член Союза журналистов России, член редколлегии журнала «Балет»; **Е.В. Перлина**, кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой классического танца Московского государственного университета культуры и искусства, профессор; **Е.П. Мельникова**, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры классического танца Московского государственного университета культуры и искусства, профессор; **Ю.Ю. Рязанова**, преподаватель Московской академии образования Натальи Нестеровой (факультет хореографии), художественный руководитель детской студии «Синяя птица», обладатель гранта Правительства Москвы в области образования и другие почетные участники конференции. Студенты сделали доклады по направлениям «История хореографического искусства», «Актуальные вопросы методики преподавания хореографических дисциплин», «Художественное воспитание», «Гуманизм и культура». Среди студентов, представивших свои работы, - **Ионова М.Е.,**

Клещева Е. А., Мирза О.А., Мельникова А.В., Муравьева Е.Ю., Лаптева Д.А., Афанасьева М.Д., Благушина С.О., Суханова А.В., Жданов В.Ю. и другие.

В ходе обсуждения докладов были высказаны ценные замечания как по содержанию работ, так и по их презентации. Почетные участники конференции в своих выступлениях отметили актуальность исследуемых тем и возросший уровень научно-исследовательской работы студентов.

***И.А. Борзенко,**
проректор по научной работе
Московской государственной академии хореографии*



*V Межвузовская
научно-практическая
конференция студентов
и аспирантов
«Актуальные вопросы
образования в сфере культуры
и искусства»
(21 апреля 2014 г., Москва,
Московская государственная
академия хореографии)*



Фото: А.Н. Бражников

ББК 85.335.42

V Межвузовская научно-практическая конференция студентов и аспирантов «Актуальные вопросы образования в сфере культуры и искусства» (21 апреля 2014 года, Москва, Московская государственная академия хореографии): Сб. докл. – М.: МГАХ, 2014. – 56 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