

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ»

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

**Россия, Москва, 24 октября 2022 года,
Московская государственная академия хореографии**

Сборник материалов конференции

Москва
2023

ББК 74
УДК 792.8+793+377+378

Печатается по решению Учёного совета Московской государственной академии хореографии, в соответствии с редакционно-издательским планом на 2023 год.

Редакционная коллегия, рецензенты:

М. К. Леонова, народная артистка РФ, лауреат премии Правительства РФ, канд. искусствоведения, профессор; **А. А. Алферов**, заслуженный артист РФ, канд. пед. наук, доцент; **В. В. Анисимов**, народный артист РФ, доцент; **Е. П. Белова**, канд. искусствоведения; **И. А. Борзенко**, канд. филол. наук, доцент; **М. К. Буланкина**, канд. пед. наук, доцент; **И. А. Воронина**, заслуженный деятель искусств РФ, профессор; **Т. А. Гальцева**, заслуженный деятель искусств РФ, профессор; **Л. Н. Гребешева**, канд. экон. наук; **Ж. В. Кудрявцева**, канд. пед. наук; **В. В. Кузнецова**, канд. пед. наук, доцент; **Н. В. Литварь**, канд. искусствоведения, доцент; **С. М. Оленев**, канд. пед. наук, д-р филос. наук, профессор; **Н. В. Павлова**; **Т. В. Пашкова**, кандидат искусствоведения; **А. Б. Петров**, народный артист РФ, лауреат премии Москвы, профессор; **Т. В. Пургова**, заслуженный деятель искусств РФ, канд. искусствоведения, профессор; **А. В. Черных**, канд. юрид. наук, доцент, Почетный юрист г. Москвы; **Н. П. Яценко**, заслуженный работник культуры РФ, канд. пед. наук, доцент.

По некоторым вопросам позиция редакционной коллегии может не совпадать с мнением авторов публикуемых материалов.

Авторы несут ответственность за возможные недопустимые заимствования в тексте статьи и/или иные допущенные ими при написании и публикации статьи нарушения законодательства Российской Федерации.

VI Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 24 октября 2022 года, Московская государственная академия хореографии): Сборник материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. — М.: МГАХ, 2023. — 272 с.

ISBN 978-5-902924-87-6

В сборнике представлены материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», состоявшейся в Московской государственной академии хореографии 24 октября 2022 года. Сборник включает программу работы конференции и статьи участников, сгруппированные по направлениям работы конференции.

Сборник, адресованный преподавателям, исследователям и обучающимся в области хореографического искусства, также может представлять интерес для специалистов иных областей искусства и исследователей проблем современного образования.

ББК 74
УДК 792.8+793+377+378

ISBN 978 5 902924 87 6



ГРНТИ	
13.01.00	14.35.09
14.07.00	18.45.45
14.33.09	18.49.00

ISBN 978-5-902924-87-6

© Московская государственная академия хореографии, 2023
© Авторы, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Борзенко И. А., Кузнецова В. В.</i> ИТОГИ VI ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ»	11
VI ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ» (РОССИЯ, МОСКВА, 24 ОКТЯБРЯ 2022 ГОДА, МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ): ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ. ПРОГРАММА	15
I. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ИЗУЧАЕМ, СОХРАНЯЕМ, ПРИУМНОЖАЕМ	26
<i>Леонова М. К.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАСЛЕДИЯ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ	26
<i>Уральская В. И.</i> СИСТЕМАТИЗАЦИЯ НАСЛЕДИЯ — ЗАДАЧА НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ	29
<i>Ли Л. М.</i> МЕСТО И РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АЛМАТИНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ АЛЕКСАНДРА СЕЛЕЗНЁВА	31
<i>Джафарова Э. Л.</i> ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ	33
<i>Никитин В. Ю.</i> АКАДЕМИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ. К ВОПРОСУ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И КОНВЕРГЕНЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ	37
II. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА	43
<i>Белова Е. П.</i> НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА НА ТВ	43
<i>Ведерникова М. А.</i> ДИАЛОГ РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУР НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА	47
<i>Владимирова И. В.</i> «БАЯДЕРКА» В ПОСТАНОВКЕ ЮЛИАНЫ МАЛХАСЯНЦ НА СЦЕНЕ ВОРОНЕЖСКОГО ТЕАТРА	50
<i>Володченков Р. Г.</i> ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ — ЛИДЕР РУССКОГО БАЛЕТА	53
<i>Галкин А. С.</i> ENTRÉE В GRAND PAS D'ACTION ПЕРВОГО АКТА — ЧАСТЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ПРИНЦЕССЫ АВРОРЫ	56
<i>Исплатовская М. А.</i> БАЛЕТ «ПЛАМЯ ПАРИЖА» Б. АСАФЬЕВА В ПОСТАНОВКЕ В. ВАЙНОНЕНА. ИСТОРИЯ ЗАМЫСЛА И СОЗДАНИЯ	59
<i>Ишимцева Е. В., Литварь Н. В.</i> «ГАРОЛЬД И МОД» — СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА «СФЕРА» В ПОСТАНОВКЕ НАТАЛЬИ КРАСНОЯРСКОЙ	62
<i>Кари-Якубова Е. А.</i> БАЛЕТ УЗБЕКИСТАНА. ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ	67
<i>Карнович О. А.</i> МОНТЕ-КАРЛО И РУССКИЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА	69
<i>Меловатская А. Е.</i> СПЕЦИФИКА БАЛЕТА «РАЙМОНДА» В ПОСТАНОВКЕ ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА	72
<i>Мельникова Е. П.</i> ЗНАЧЕНИЕ НОВАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. РЕРИХА, В. НИЖИНСКОГО И И. СТРАВИНСКОГО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ	75
<i>Подлевских Е. А.</i> СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ВЛИЯНИЯ НА РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД	79

<i>Сун Л.</i> О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД»	82
<i>Тарасова О. И.</i> ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ	85
<i>Нгуен Х. Ч.</i> КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ВО ВЬЕТНАМЕ: ИСТОКИ И ПЕРВЫЕ ШАГИ	88
<i>Чистякова М. Н.</i> СПОСОБ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ, УМЕНИЙ И НАВЫКОВ ТВОРЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ТЕАТРА»	92
III. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ	95
3.1. Вопросы методики преподавания специальных дисциплин	95
<i>Алферов А. А.</i> К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	95
<i>Алферов Е. А.</i> ОСОБЕННОСТИ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ	98
<i>Анисимов В. В., Гусев Г. К., Рыжаков И. М.</i> ОСНОВЫ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА: <i>DÉVELOPPÉ, GRAND ROND DE JAMBE, PORT DE BRAS B I ARABESQUE</i>	101
<i>Ахмадиев А. Р.</i> ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ В КАЗАХСТАНЕ: НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ	104
<i>Борзов А. А.</i> ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ К КОНКУРСАМ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ	108
<i>Бриске И. Э.</i> СИСТЕМНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО (ХАРАКТЕРНОГО) ТАНЦА	111
<i>Булгакова Т. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ФОРМАТА ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ (ИЗ ПРАКТИКИ РАБОТЫ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ)	114
<i>Ватуля Е. Н.</i> ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СЕДЬМОМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	117
<i>Глебов А. П., Глебова А. А., Глебова Е. Е.</i> СПОСОБЫ И МЕТОДЫ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ НА ПРИМЕРЕ «ДШИ ИМ. Л.В. СОБИНОВА» ГОРОДА ЯРОСЛАВЛЯ	119
<i>Дозорцева О. Э.</i> ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ	122
<i>Дягилева И. Л.</i> АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ» В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ МИРОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ	125
<i>Жирова В. В.</i> ТЕОРЕТИКИ VS ПРАКТИКИ: КОМУ ДОЛЖНО ПРИНАДЛЕЖАТЬ НАУЧНОЕ ОБОСНОВАНИЕ ТЕХНИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА?	128
<i>Капанова Г. Ж.</i> ВОСПИТАНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ КАЧЕСТВ В БАЛЕТЕ КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС	131
<i>Коваленко Л. В.</i> УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА НА ТРЕТЬЕМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ: В. А. МОЦАРТ «МАЛЕНЬКИЙ МЕНУЭТ», ХОРЕОГРАФИЯ А. МЕЛОВАТСКОЙ	134
<i>Кудрявцева Ж. В., Кудрявцева К. Г., Минеев М. А.</i> К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	136

<i>Куликова В. Н.</i> УРОК КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА. ПОЛОЖЕНИЕ, ДВИЖЕНИЕ, УПРАЖНЕНИЕ	139
<i>Минеева Т. С.</i> ВНЕДРЕНИЕ ДИСТАНЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ЭЛЕКТРОННЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ	142
<i>Перлина Е. В.</i> ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ НАСЛЕДИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ	145
<i>Ревич Н. И.</i> ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ ФИЛИАЛОВ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ НА БАЗЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА «СИРИУС»	148
<i>Роникова Е. Б.</i> ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	151
<i>Рыжова Т. А.</i> ПОСТРОЕНИЕ УЧЕБНЫХ ПРИМЕРОВ РАЗДЕЛА <i>ALLEGRO</i> ПО ПРОГРАММЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПЕРВОГО КУРСА (НА ПРИМЕРЕ КОМБИНАЦИИ <i>PAS CABRIOLE</i> НА 45° В ЖЕНСКОМ КЛАССЕ)	154
<i>Смелковская Е. В.</i> ПРОБЛЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ НЕДОСТАТОЧНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДАННЫХ У СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ	157
<i>Старовойтова Е. С.</i> ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО (ХАРАКТЕРНОГО) ТАНЦА КСЕНИИ АНДРЕЕВНЫ ЕСАУЛОВОЙ (1911—1989)	159
<i>Сушков Д. В.</i> К ВОПРОСУ ОБ УВАЖИТЕЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ К ПАРТНЁРШЕ В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ	162
<i>Трунцова А. В.</i> НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА С ГЛУХИМИ И СЛАБОСЛЫШАЩИМИ ДЕТЬМИ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	166
<i>Юркова Н. Н.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ	169
<i>Ященкова Н. А.</i> К ВОПРОСУ О ПОСТАНОВКЕ РУК И ВОСПИТАНИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	172
3.2. Гуманитарные дисциплины. Общие вопросы образования	176
<i>Гапуров М. К., Худойназарова Ш. Т.</i> ПЕРСПЕКТИВЫ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ	176
<i>Гребешева Л. Н.</i> ИСКУССТВО КАК НОВЫЙ ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОЙ ЭКОНОМИКИ	180
<i>Карменова Т. Ж.</i> АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ	183
<i>Киселева И. В., Плотникова Е. В., Смирнова Л. А.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ КУЛЬТУРНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	187
<i>Мартыненко Е. А.</i> РЕАЛИЗАЦИЯ УРОВНЯ ОСНОВНОГО ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ИНТЕГРИРОВАННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТА» В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	192
<i>Оленев С. М., Яценко Н. П., Петрова Г. В.</i> СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	199
<i>Седракян Т. Г.</i> БАЛЕТНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ КАК СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА	202
<i>Сербиненко В. В.</i> ТРАДИЦИИ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ И РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ КАК УНИКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ МИРЫ	204

<i>Черных А. В.</i> КОГНИТИВНАЯ КИНЕТИКА, КУЛЬТУРА И ПРАВО	208
<i>Шкода Н. Н., Дмитриева Е. В.</i> РАЗВИТИЕ НАВЫКА МОНОЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК (АНГЛИЙСКИЙ)» В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	213
<i>Яценко Н. П., Куракина Е. Б.</i> ЭТИКЕТ КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ	217
IV. КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ . .	221
<i>Анишкина Н. В.</i> ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ХОРЕОГРАФИИ	221
<i>Буланкина М. К.</i> ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ КУРСА «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ	223
<i>Горпиненко Е. А.</i> СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЙ КООРИНАЦИИ УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ	225
<i>Козыбаева А. А.</i> НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ О МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДИСТАНЦИОННОМ ФОРМАТЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ	228
<i>Корнеева М. К.</i> ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ГАРМОНИИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	233
<i>Лыццова Л. А.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПЕРМСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ	236
<i>Маркарьянц И. Ю.</i> ИНТЕГРАЦИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	240
<i>Носова П. В.</i> ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО АРТИСТА БАЛЕТА	242
<i>Павлова Н. В.</i> К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ СПОСОБНОСТЕЙ К ИМПРОВИЗАЦИИ	246
<i>Пархоменко Ю. А.</i> О ЗНАЧИМОСТИ АКМЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ РАБОТНИКА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	249
<i>Предеина Т. Б.</i> СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	252
<i>Примакова А. И.</i> ДИСЦИПЛИНА «ИЗУЧЕНИЕ БАЛЕТНЫХ КЛАВИРОВ» И ЕЁ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ БАЛЕТА	255
<i>Усачева В. О.</i> ПРОЦЕСС СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ БУДУЩЕГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА	258
<i>Феоктистова А. В.</i> АДАПТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА КАК ОСОБЫЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА	262
<i>Чефанов Д. В.</i> СОВРЕМЕННОСТЬ РУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ ПРОФЕССОРА А. А. НАСЕДКИНА (К 80-ЛЕТИЮ НАРОДНОГО АРТИСТА РФ А. А. НАСЕДКИНА)	267

CONTENTS

<i>Borzenko I. A., Kuznetsova V. V.</i> OVERVIEW OF THE VI ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION «CURRENT ISSUES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF BALLET AND CHOREOGRAPHIC EDUCATION»	11
VI ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION “CURRENT ISSUES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF BALLET AND CHOREOGRAPHIC EDUCATION” (RUSSIA, MOSCOW, OCTOBER 24, 2022, MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY): ORGANIZING COMMITTEE, PROGRAM	15
I. CULTURAL HERITAGE: STUDYING, SAVING, GROWTHING	26
<i>Leonova M. K.</i> PEDAGOGICAL POTENTIAL OF THE MOSCOW BALLET SCHOOL’S HERITAGE	26
<i>Uralskaya V. I.</i> SYSTEMATIZATION OF HERITAGE IS THE OBJECTIVE OF SCIENCE AND EDUCATION	29
<i>Li L. M.</i> THE PLACE AND ROLE OF PROFESSIONAL STAGE PRACTICE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE ALEXANDER SELEZNEV ALMATY CHOREOGRAPHIC SCHOOL	31
<i>Jafarova E. L.</i> TRADITIONS AND INNOVATION IN AZERBAIJANI FOLK STAGE DANCE	33
<i>Nikitin V. Y.</i> ACADEMIC AND MODERN DANCE. ON THE ISSUE OF MUTUAL INFLUENCE AND CONVERGENCE AT THE PRESENT STAGE OF THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC ART IN RUSSIA	37
II. CURRENT ISSUES OF THE ART OF BALLET DEVELOPMENT	43
<i>Belova E. P.</i> SERGEI PROKOFIEV’S UNKNOWN BALLET ON TV	43
<i>Vedernikova M. A.</i> DIALOGUE OF RUSSIAN AND FRENCH CULTURES ON THE EXAMPLE OF THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF BALLET ART	47
<i>Vladimirova I. A.</i> «BAYADERE» STAGED BY JULIANA MALKHASYANTS ON STAGE OF THE VORONEZH THEATRE	50
<i>Volodchenkov R. G.</i> YURI GRIGOROVICH — LEADER OF THE RUSSIAN BALLET	53
<i>Galkin A. S.</i> ENTRÉE IN THE 1ST ACT GRAND PAS D’ACTION AS THE PART OF PRINCESS AURORA’S CHOREOGRAPHIC PORTRAIT	56
<i>Isplatovskaya M. A.</i> BALLET «THE FLAME OF PARIS» BY B. ASAFIEV STAGED BY V. VAINONEN. THE HISTORY OF CONCEPTION AND CREATION	59
<i>Ishimtseva E. V., Litvar N. V.</i> “HAROLD AND MAUD” — A PERFORMANCE OF THE THEATER “SPHERE” STAGED BY NATALIA KRASNOYARSKAYA	62
<i>Kari-Yakubova E. A.</i> BALLET OF UZBEKISTAN. A LOOK INTO THE FUTURE	67
<i>Karnovich O. A.</i> MONTE CARLO AND RUSSIAN BALLET BY SERGEI DIAGHILEV	69
<i>Melovatskaya A. E.</i> THE SPECIFICITY OF THE BALLET “RAIMONDA” STAGED BY GENNADY MALKHASYANTS	72
<i>Melnikova E. P.</i> THE VALUE OF THE INNOVATIVE ACTIVITY OF N. ROERICH, V. NIJINSKY AND I. STRAVINSKY FOR THE FORMATION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF STUDENTS OF CHOREOGRAPHIC SPECIALIZATIONS OF UNIVERSITIES OF CULTURE	75

<i>Podlevskikh E. A.</i> CONTEMPORARY DANCE AS A WAY OF IMPACT ON RUSSIAN CULTURAL CODE	79
<i>Song L.</i> ABOUT THE EXPRESSIVE MEANS OF THE BALLET “THE RED DETACHMENT OF WOMEN»	82
<i>Tarasova O. I.</i> CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE: SYNTHESIS OF THE ARTS AND ORGANIZATION OF ARTISTIC TIME	85
<i>Nguyen H. T.</i> CLASSICAL DANCE IN VIETNAM: ORIGINS AND THE BEGINNING	88
<i>Chistyakova M. N.</i> A METHOD FOR ASSESSING KNOWLEDGE, SKILLS AND ABILITIES OF CREATIVE COMPREHENSION OF THEORETICAL MATERIAL IN THE DISCIPLINE «HISTORY OF THE THEATRE»	92
III. CURRENT ISSUES OF THE CHOREOGRAPHIC EDUCATION DEVELOPMENT	95
3.1. Questions of the methodology of special disciplines teaching	95
<i>Alferov A. A.</i> ON THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION	95
<i>Alferov E. A.</i> FEATURES OF THE COGNITIVE APPROACH IN THE LEARNING PROCESS IN THE DISCIPLINE “CLASSICAL DANCE” AT THE CHOREOGRAPHIC SCHOOL	98
<i>Anisimov V. V., Gusev G. K., Ryzhakov I. M.</i> BASICS OF DUET-CLASSICAL DANCE: <i>DÉVELOPPÉ, GRAND ROND DE JAMBE, PORT DE BRAS IN THE FIRST ARABESQUE</i>	101
<i>Akhmadiyev A. R.</i> THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL ON THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC PEDAGOGY IN KAZAKHSTAN: ON THE EXAMPLE OF TEACHING CHARACTER DANCE	104
<i>Borzov A. A.</i> PEDAGOGICAL SPECIFICS OF THE PROCESS OF PREPARATION FOR COMPETITIONS OF STUDENTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATIONAL ORGANIZATIONS	108
<i>Briske I. E.</i> SYSTEMIC FORMATION OF PERFORMING TECHNOLOGY IN THE LESSONS OF FOLK-STAGE (CHARACTERISTIC) DANCE	111
<i>Bulgakova T. V.</i> FEATURES OF THE REMOTE FORMAT OF LEARNING ACTING IN THE SYSTEM OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION (FROM THE PRACTICE OF WORK IN THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY)	114
<i>Vatulya E. N.</i> PROBLEMS AND TASKS OF A CLASSICAL DANCE TEACHER IN THE SEVENTH YEAR OF STUDY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	117
<i>Glebov A. P., Glebova A. A., Glebova E. E.</i> WAYS AND METHODS FOR SOLVING PROBLEMS OF IMPLEMENTATING OF ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAM “CHOREOGRAPHIC CREATIVITY” IN CHILDREN’S SCHOOLS OF ARTS ON THE EXAMPLE OF “L. V. SOBINOVA CHILDREN’S SCHOOL OF ARTS” OF THE CITY YAROSLAVL	119
<i>Dozortseva O. E.</i> CONTINUITY OF PEDAGOGICAL TRADITIONS OF THE MOSCOW BALLET SCHOOL	122
<i>Dyagileva I. L.</i> RELEVANCE AND SIGNIFICANCE OF THE SUBJECT “HISTORICAL DANCE” IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN WORLD TRENDS	125
<i>Zhirova V. V.</i> THEORISTS VS PRACTITIONERS: WHO SHOULD BE UNDERTAKING THE SCIENTIFIC SUBSTANTIATION OF THE CLASSICAL DANCE TECHNIQUE?	128
<i>Kapanova G. Zh.</i> TRAINING MOTOR QUALITIES IN BALLET AS A SINGLE PROCESS	131
<i>Kovalenko L. V.</i> EDUCATIONAL PRACTICE IN THE THIRD YEAR OF STUDY: W. A. MOZART «LITTLE MINUET», CHOREOGRAPHY BY A. MELOVATSKAYA	134

<i>Kudryavtseva Zh V., Kudryavtseva K. G., Mineev M. A.</i> TO THE QUESTION OF THE USE OF EXPRESSIVE MEANS OF FOLK CHOREOGRAPHY IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF BALLET DANCERS AT THE PRESENT STAGE	136
<i>Kulikova V. N.</i> CLASSICAL DANCE LESSON. POSITION, MOVEMENT, EXERCISE	139
<i>Mineeva T. S.</i> INTRODUCTION OF DISTANCE LEARNING TECHNOLOGIES AND ELECTRONIC LEARNING TOOLS IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION	142
<i>Perlina E. V.</i> THE PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE LEGACY OF CLASSICAL CHOREOGRAPHY IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS	145
<i>Revich N. I.</i> FEATURES OF WORK WITH STUDENTS OF BRANCHES OF THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY ON THE BASIS OF THE SIRIUS EDUCATIONAL CENTER	148
<i>Ronikova E. B.</i> FEATURES OF TEACHING FOREIGN STUDENTS AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	151
<i>Ryzhova T. A.</i> CONSTRUCTION OF EDUCATIONAL EXAMPLES OF THE ALLEGRO SECTION ACCORDING TO THE FIRST-YEAR CLASSICAL DANCE PROGRAM (USING THE EXAMPLE OF THE PAS CABRIOLE 45° COMBINATION IN THE WOMEN'S CLASS)	154
<i>Smelkovskaya E. V.</i> THE PROBLEM OF TEACHING CLASSICAL DANCE UNDER CONDITIONS OF INSUFFICIENCY OF PROFESSIONAL DATA AMONG STUDENTS IN CULTURAL UNIVERSITIES	157
<i>Starovoitova E. S.</i> THE FEATURES OF THE METHODOLOGY OF TEACHING OF FOLC (CHARACTER) DANCE BY KSENIYA YESAULOVA (1911-1989)	159
<i>Sushkov D. V.</i> ON THE QUESTION OF THE PARTNER'S VIGOROUS ATTITUDE IN DUO-CLASSICAL DANCE	162
<i>Truntsova A. V.</i> SOME ASPECTS OF THE WORK OF A CHOREOGRAPHER TEACHER WITH DEAF AND HARD OF HEARING CHILDREN IN CLASSICAL DANCE LESSONS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION	166
<i>Yurkova N. N.</i> ART FESTIVAL AS A PEDAGOGICAL MEANS OF CREATIVE DEVELOPMENT OF PERSONALITY	169
<i>Yaschenkova N. A.</i> ON THE QUESTION OF SETTING HANDS AND EDUCATING THE EXPRESSIVENESS OF CLASSICAL DANCE PERFORMANCE	172
3.2. Humanities. General issues of education	176
<i>Gapurov M. K., Khudoynazarova Sh. T.</i> PROSPECTS FOR INCLUSIVE EDUCATION IN UZBEKISTAN	176
<i>Grebeshcheva L. N.</i> ART AS A NEW ECONOMIC FACTOR	180
<i>Karmenova T. Zh.</i> ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION	183
<i>Kiseleva I. V., Plotnikova E. V., Smirnova L. A.</i> MODERN TASKS OF CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	187
<i>Martynenko E. A.</i> IMPLEMENTATION OF THE LEVEL OF BASIC GENERAL EDUCATION ACCORDING TO THE INTEGRATED EDUCATIONAL PROGRAM "THE ART OF BALLET" AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	192
<i>Olenev S. M., Yatsenko N. P., Petrova G. V.</i> SPECIFICITY OF A CULTURAL AND EDUCATIONAL PROJECT IN THE SPHERE OF CHOREOGRAPHIC ART	199
<i>Sedrakyan T. G.</i> BALLET TERMINOLOGY IN FRENCH AS A SOCIO-CULTURAL COMPONENT IN THE TRAINING OF FUTURE BALLET ARTISTS	202
<i>Serbinenko V. V.</i> TRADITIONS OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL AND RUSSIAN PHILOSOPHY AS UNIQUE CULTURAL WORLDS	204
<i>Chernykh A. V.</i> COGNITIVE KINETICS, CULTURE AND LAW	208

CONTENTS

<i>Shkoda N. N., Dmitrieva E. V.</i> TEACHING FOREIGN MONOLOGUE SPEECH AT ENGLISH LESSONS AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	213
<i>Yatsenko N. P., Kurakina E. B.</i> ETIQUETTE AS A PROFESSIONAL COMPONENT OF PEDAGOGICAL ACTIVITY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY	217
IV. CONCERTMASTER SKILLS IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION	221
<i>Anishkina N. V.</i> ELEMENTARY THEORY OF MUSIC IN CHOREOGRAPHY	221
<i>Bulankina M. K.</i> THE MAIN ASPECTS OF THE CONTENT OF THE COURSE “ANALYSIS OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS” IN THE SYSTEM OF TRAINING HIGHLY QUALIFIED PERSONNEL	223
<i>Gorpinenko E. A.</i> MODERN WAYS OF IMPROVING THE MUSICAL AND RHYTHMIC COORINATION OF JUNIOR GRADE STUDENTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS	225
<i>Kozybaeva A. A.</i> SOME QUESTIONS ABOUT THE METHOD OF TEACHING MUSICAL AND THEORETICAL DISCIPLINES IN A REMOTE FORMAT AT A CHOREOGRAPHIC SCHOOL	228
<i>Korneeva M. K.</i> FORM-SHAPING ROLE OF HARMONY IN ACCOMPANIST IMPROVISATION	233
<i>Lystzova L. A.</i> THE FORMATION OF THE TRADITION AND THE DEVELOPMENT OF THE EXPERIENCE OF THE ACCOMPANISTS IN THE PERM STATE BALLET SCHOOL	236
<i>Markaryants I. Y.</i> INTEGRATION OF RUSSIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE PROCESS OF TEACHING MUSICAL DISCIPLINES IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION	240
<i>Nosova P. V.</i> PROFESSIONAL ACTIVITY OF A BALLET ACCOMPANIST AS A NECESSARY FACTOR FOR DEVELOPMENT OF THE FUTURE BALLET DANCER’S MUSICALITY	242
<i>Pavlova N. V.</i> ABOUT IMPROVISATION SKILLS DEVELOPMENT	246
<i>Parkhomenko Y. A.</i> ON THE IMPORTANCE OF THE ACMEOLOGICAL APPROACH IN THE PERSONAL AND PROFESSIONAL FORMATION OF THE EMPLOYEE OF CREATIVE ACTIVITY	249
<i>Predeina T. B.</i> THE CONTEXT OF THE CONCERTMASTER PERFORMANCE APPICABLE TO CHOREOGRAPHIC ART	252
<i>Primakova A. I.</i> THE DISCIPLINE “THE STUDY OF BALLET PIANO SCORES” AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF BALLET CONCERTMASTERS	255
<i>Usacheva V. O.</i> THE PROCESS OF COMPOSING MUSIC AS A TOOL MUSICAL DEVELOPMENT AND IMPROVEMENT FUTURE BALLET ACCOUNTER	258
<i>Feoktistova A. V.</i> ADAPTATION OF MUSICAL MATERIAL AS A SPECIAL TYPE OF ARTISTIC CREATIVITY OF A BALLET ACCOMPANIST	262
<i>Chefanov D. V.</i> THE MODERNITY OF THE RUSSIAN PERFORMING TRADITION ON THE EXAMPLE OF PROFESSOR A. A. NASEDKIN’S SCHOOL (TO THE 80TH ANNIVERSARY OF THE PEOPLE’S ARTIST OF THE RUSSIAN FEDERATION A. A. NASEDKIN)	267

ИТОГИ VI ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

Ирина Александровна Борзенко¹, Вероника Вадимовна Кузнецова²

^{1,2} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

¹balletacademy-info@yandex.ru

²nmo-mgah@yandex.ru

Аннотация. В статье дается обзор итогов VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования», состоявшейся в Московской государственной академии хореографии 24 октября 2022 года. Представлены основные тематические направления работы конференции.

Ключевые слова: Московская государственная академия хореографии, хореографическое образование, классическое наследие, научная работа в творческом вузе, научно-практическая конференция

Review article

RESULTS OF THE VI ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION “ACTUAL ISSUES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF BALLET AND CHOREOGRAPHIC EDUCATION”

Irina A. Borzenko¹, Veronika V. Kuznetsova²

^{1,2} Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy),

¹balletacademy-info@yandex.ru

²nmo-mgah@yandex.ru

Abstract. The article provides an overview of the results of the VI All-Russian Scientific and Practical Conference with international participation “Topical issues of the development of ballet art and choreographic education”, held at the Moscow State Academy of Choreography on October 24, 2022. The authors present the main thematic areas of the conference.

Keywords: Moscow State Academy of Choreography, choreographic education, classical heritage, scientific work at a creative university, scientific and practical conference

VI Всероссийская научно-практической конференции с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» прошла 24 октября 2022 года под знаком Года культурного наследия народов России. Культурное наследие — это не только материальные ценности, которыми богата наша страна, но и нематериальное культурное достояние, отражающее уникальность многонациональной российской культуры, в которой искусство балета является неотъемлемой частью культурной самобытности страны.

Указом Президента Российской Федерации от 16.01.2016 г. № 15 Московская государственная академия хореографии отнесена к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации. В преддверии празднования 250-летия Московской государственной академии хореографии тема сохранения культурного наследия звучит особенно актуально, так как за столетия образовательной деятельности накоплен ценнейший опыт, объединяющий педагогическое наследие выдающихся мастеров балета 18—20 веков и современные подходы, отражающие тенденции хореографического искусства и образования в 21 веке.

Продолжая развивать интерактивную дискуссионную площадку для обмена опытом и представления результатов научных исследований, конференция включала несколько основных тематических блоков:

1. Актуальные вопросы развития искусства балета.
2. Актуальные вопросы развития хореографического образования.
3. Концертмейстерское мастерство в хореографическом образовании.

Интерес к интерактивной форме проведения конференции подтверждает количество и география участников — более 130 участников из 24 образовательных организаций и учреждений культуры Москвы и Московской области, Санкт-Петербурга, Челябинска, Перми, Владивостока, Ярославля, Кемерово, а также зарубежных стран — Азербайджанской Республики, Республики Казахстан, Республики Узбекистан, Китайской Народной Республики, Федеративной Республики Германия. Среди участников конференции — учёные (5 докторов наук и 29 кандидатов наук), мастера искусства балета и балетной педагогики (4 народных и 4 заслуженных артиста, 6 заслуженных деятелей искусств, 8 заслуженных работников культуры), преподаватели и аспиранты таких ведущих творческих вузов и хореографических училищ России и зарубежных стран, как Московская государственная академия хореографии, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург), Бакинская академия хореографии (г. Баку, Азербайджан), Государственная академия хореографии Узбекистана (г. Ташкент), Казахская национальная академия хореографии (г. Астана, Казахстан), Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова (г. Алматы, Казахстан), Российская академия музыки им. Гнесиных (г. Москва), Государственный институт искусствознания (г. Москва), Московский государственный институт культуры, Институт современного искусства (г. Москва), Институт Славянской культуры Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (г. Москва), Челябинский государственный институт культуры, Пермское государственное хореографическое училище, Алматинское хореографическое училище им. Александра Селезнёва (г. Алматы, Казахстан), Московское государственное хореографическое училище им. Л. М. Лавровского, Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель» и другие образовательные организации, реализующие программы в области хореографического искусства.

Программа конференции включала 68 докладов, из них 18 (26%) докладов состоялись благодаря применению дистанционных технологий.

Пленарное заседание конференции включало доклады по вопросам изучения и сохранения культурного наследия и его педагогического потенциала, а также по вопросам традиций и инноваций в области хореографического искусства и образования.

Открывая пленарное заседание, председатель Оргкомитета конференции, ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка РФ, кандидат искусствоведения, профессор М. К. Леонова в своём докладе обосновала педагогический потенциал наследия московской балетной школы и подчеркнула его значение для развития академии.

Главный редактор журнала «Балет», заслуженный деятель искусств РФ, кандидат философских наук В. И. Уральская в своём выступлении выделила составляющие культурного наследия страны и отметила необходимость систематизации научных исследований в области хореографического искусства.

Развивая тему наследия, директор Государственного Российского Дома народного творчества имени В. Д. Поленова, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор

Т. В. Пуртова в своём докладе показала роль профессиональных ансамблей народного танца в сохранении и популяризации культурного наследия народов России.

Л. М. Ли — заслуженная артистка Казахской ССР, почётный работник образования Республики Казахстан, художественный руководитель Алматинского хореографического училища им. Александра Селезнёва в своём докладе проанализировала значение сценической практики для гармоничного сохранения классического балетного наследия и развития национальной культуры.

Творческому наследию балерины Большого театра, балетного педагога и балетмейстера, хранителя и знатока народно-сценического танца Аллы Георгиевны Богуславской посвятила своё выступление А. И. Антропова — балетмейстер-репетитор Государственного академического Большого театра России, преподаватель кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца МГАХ.

Опыт сохранения национального танцевального искусства представлен в докладе заслуженной артистки Азербайджанской Республики, старшего преподавателя кафедры народного и современного танца Бакинской академии хореографии, ассистента-стажёра МГАХ Э. Л. Джафаровой.

Возможности передачи национальных традиций фольклорных танцев Кипра подрастающему поколению с применением цифровых технологий показаны в докладе Е. С. Урсоленко — аспирантки кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Тема взаимовлияния и конвергенции академического и современного танцев рассматривалась в докладе профессора кафедры педагогики балета Института Славянской культуры Российского государственного университета им. А. М. Косыгина, кандидата искусствоведения, доктора педагогических наук, доцента В. Ю. Никитина.

Инновации в организации профессионального хореографического образования и некоторые связанные с ними проблемы отмечались в докладе С. М. Оленева — проректора по учебной и воспитательной работе МГАХ, профессора кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, кандидата педагогических наук, доктора философских наук, профессора.

Рассмотрение и обсуждение различных аспектов сохранения балетного наследия, вопросов истории хореографического искусства, методики преподавания специальных дисциплин и концертмейстерского мастерства, иных актуальных вопросов продолжилось на секционных заседаниях.

На секции «Актуальные вопросы развития искусства балета» затрагивались вопросы мирового значения отечественной балетной школы, вклада отечественных и зарубежных хореографов в развитие хореографического искусства, проблемы современного балета, современного искусства.

Секция «Актуальные вопросы развития хореографического образования» традиционно включала наибольшее количество выступающих (более 30 докладов), поэтому работа проходила параллельно в двух подсекциях: 1) вопросы методики преподавания специальных дисциплин; 2) гуманитарные дисциплины, общие вопросы образования. Содержание докладов первой подсекции группировалось вокруг нескольких основных тем: вопросы методики преподавания хореографических дисциплин; балетное наследие в образовательной программе будущих артистов балета и педагогов-хореографов; использование цифровых технологий в хореографическом образовании; вопросы инклюзивного образования. В выступлениях второй подсекции рассматривались общие вопросы содержания и технологии преподавания гуманитарных дисциплин, особенности инклюзивного образования, а также затрагивались некоторые аспекты сопровождения образовательного процесса.

Секция «Концертмейстерское мастерство в хореографическом образовании» традиционно затрагивала вопросы подготовки будущих концертмейстеров балета, специфики профессиональной деятельности концертмейстера в хореографическом образовании, развития музыкальности будущих артистов балета.

В преддверии 250-летнего юбилея Московской государственной академии хореографии материалы конференции отражают новые векторы развития хореографического искусства, определяют современные ориентиры научных исследований и будут интересны широкому кругу профессионалов и обучающихся.

Информация об авторах

И. А. Борзенко — проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент;

В. В. Кузнецова — начальник научно-методического отдела Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент.

Information about the authors

I. A. Borzenko — Vice-Rector for Research of the Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;

V. V. Kuznetsova — Head of the Scientific and Methodological Department of the Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor.

**VI ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ
ИСКУССТВА БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ»
(РОССИЯ, МОСКВА, 24 ОКТЯБРЯ 2022 ГОДА,
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ):
ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ. ПРОГРАММА**

Организатор конференции:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная академия хореографии»

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Леонова Марина Константиновна (*председатель Оргкомитета*), и. о. ректора Московской государственной академии хореографии, народная артистка Российской Федерации, лауреат премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор (Российская Федерация, г. Москва).

Члены Оргкомитета:

— *руководители хореографических образовательных организаций стран СНГ (по согласованию):*

Тохтасимов Шухрат Махмутович, ректор Государственной академии хореографии Узбекистана, доцент (Республика Узбекистан, г. Ташкент);

Тукеев Мурат Орындыкбаевич, и. о. директора Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнёва, Заслуженный артист Республики Казахстан (Республика Казахстан, г. Алматы).

— *работники Московской государственной академии хореографии:*

Анисимов Валерий Викторович, заведующий кафедрой, профессор кафедры классического и дуэтного танца, народный артист Российской Федерации, доцент;

Алферов Андрей Александрович, декан исполнительского факультета, профессор кафедры классического и дуэтного танца, заслуженный артист Российской Федерации, кандидат педагогических наук, доцент;

Борзенко Ирина Александровна, проректор по научной работе, кандидат филологических наук, доцент;

Белова Екатерина Петровна, профессор кафедры хореографии и балетоведения, кандидат искусствоведения;

Буланкина Марина Константиновна, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования, кандидат педагогических наук, доцент;

Воронина Инга Аркадьевна, заведующая кафедрой народно-сценического, историко-бытового и современного танца, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор;

Гальцева Татьяна Александровна, заведующая кафедрой классического танца, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор;

Данилюк Марина Борисовна, декан факультета дополнительного образования, заслуженный работник культуры Кубани;

Куракина Елена Борисовна, декан педагогического факультета, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат филологических наук, доцент;

Литварь Нина Владимировна, начальник отдела аспирантуры и ассистентуры-стажировки, профессор кафедры хореографии и балетоведения, кандидат искусствоведения, доцент;

Оленев Святослав Михайлович, проректор по учебной работе, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, кандидат педагогических наук, доктор философских наук, профессор;

Петров Андрей Борисович, профессор кафедры хореографии и балетоведения, народный артист Российской Федерации, лауреат премии Москвы, профессор;

Подковырина Ирина Николаевна, проректор по международным связям;

Яценко Надежда Павловна, заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации, кандидат педагогических наук, доцент.

Секретариат Организационного комитета:

Кузнецова Вероника Вадимовна, начальник научно-методического отдела, кандидат педагогических наук, доцент;

Павлова Наталья Владимировна, начальник редакционно-издательского отдела, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования.

РАСПИСАНИЕ МЕРОПРИЯТИЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Время	Мероприятие	
10.10	Регистрация очных участников. Подключение дистанционных участников	
10.30—12.10	— Открытие конференции — Пленарное заседание. Культурное наследие: изучаем, сохраняем, приумножаем	
12.30—16.00: РАБОТА ПО СЕКЦИЯМ (доклады, выступления, дискуссии, подведение итогов работы)		
<i>Секция:</i> Актуальные вопросы развития искусства балета	<i>Секция:</i> Актуальные вопросы развития хореографического образования	
	Вопросы методики преподавания специальных дисциплин	Гуманитарные дисциплины. Общие вопросы образования
	<i>Секция:</i> Концертмейстерское мастерство в хореографическом образовании	

ПРОГРАММА РАБОТЫ КОНФЕРЕНЦИИ

Открытие конференции.

Пленарное заседание

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ИЗУЧАЕМ, СОХРАНЯЕМ, ПРИУМНОЖАЕМ

Координаторы:

Борзенко Ирина Александровна, проректор по научной работе Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент (Москва, Россия);

Оленев Святослав Михайлович, проректор по учебной и воспитательной работе Московской государственной академии хореографии, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (Москва, Россия).

Тема доклада (выступления), автор (авторы)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАСЛЕДИЯ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Леонова Марина Константиновна, председатель Оргкомитета конференции, и.о. ректора Московской государственной академии хореографии, народная артистка РФ, кандидат искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

НАСЛЕДИЕ И ЕГО СИСТЕМАТИЗАЦИЯ

Уральская Валерия Иосифовна, главный редактор журнала «Балет», кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств Российской Федерации (Москва, Россия).

РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦА В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДОВ РОССИИ¹

Пуртова Тамара Валентиновна, директор Государственного Российского Дома народного творчества имени В. Д. Поленова, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор (Москва, Россия). (Дистанционно).

МЕСТО И РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АЛМАТИНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ АЛЕКСАНДРА СЕЛЕЗНЁВА

Ли Людмила Мунсековна, художественный руководитель Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнёва, Заслуженная артистка Казахской ССР, почётный работник образования Республики Казахстан (Алматы, Казахстан). (Дистанционно).

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЛЫ ГЕОРГИЕВНЫ БОГУСЛАВСКОЙ²

Антропова Анна Ивановна, преподаватель кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

О ПРОБЛЕМАХ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

Джафарова Этери Леонидовна, старший преподаватель кафедры народного и современного танца Бакинской академии хореографии, ассистент-стажёр Московской государственной академии хореографии (Баку, Азербайджан). (Дистанционно).

«ЦИФРОВАЯ ШКОЛА» ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТАНЦЕВ ОСТРОВА КИПР КАК ИНСТРУМЕНТ РЕТРАНСЛЯЦИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ПОДРАСТАЮЩЕМУ ПОКОЛЕНИЮ

Урсоленко Елена Сергеевна, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, аспирант (Санкт-Петербург, Россия). (Дистанционно).

АКАДЕМИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ. К ВОПРОСУ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И КОНВЕРГЕНЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Никитин Вадим Юрьевич, профессор кафедры педагогики балета Института Славянской культуры Российского государственного университета имени А. М. Косыгина, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, доцент (Москва, Россия).

¹ Статья опубликована в периодическом издании Московской государственной академии хореографии. См.: Пуртова Т. В. Роль профессиональных ансамблей народного танца в сохранении и популяризации культурного наследия народов России // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2022. № 2 (54). С. 6—15.

² Статья опубликована в периодическом издании Московской государственной академии хореографии. См.: Антропова А. И. Творческое наследие Аллы Георгиевны Богуславской // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2022. № 2 (54). С. 55—68.

АКТУАЛЬНЫЕ ИННОВАЦИИ В СФЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЗА И ПРОТИВ

Оленев Святослав Михайлович, проректор по учебной и воспитательной работе Московской государственной академии хореографии, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (Москва, Россия).

Секция:

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА

Координаторы:

Петров Андрей Борисович, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, художественный руководитель-главный балетмейстер театра «Кремлёвский балет» Государственного Кремлёвского Дворца, народный артист РСФСР, профессор (Москва, Россия);

Белова Екатерина Петровна, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, член Союза театральных деятелей России (Москва, Россия).

Тема доклада (выступления), автор (авторы)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ БАЛЕТНАЯ ШКОЛА И ЕЁ МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Петров Андрей Борисович, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, художественный руководитель-главный балетмейстер Театра «Кремлёвский балет» Государственного Кремлёвского Дворца, народный артист РСФСР, профессор (Москва, Россия).

ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ — ЛИДЕР РУССКОГО БАЛЕТА

Володченков Роман Геннадиевич, преподаватель, Московское государственное хореографическое училище имени Л. М. Лавровского, кандидат искусствоведения (Москва, Россия).

НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА НА ТВ

Белова Екатерина Петровна, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, Член Союза театральных деятелей России (Москва, Россия).

СПЕЦИФИКА БАЛЕТА «РАЙМОНДА» В ПОСТАНОВКЕ ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА

Меловатская Анна Евгеньевна, заведующий кафедрой искусства балетмейстера Института современного искусства; преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент (Москва, Россия).

«БАЯДЕРКА» В ПОСТАНОВКЕ ЮЛИАНЫ МАЛХАСЯНЦА НА СЦЕНЕ ВОРОНЕЖСКОГО ТЕАТРА

Владимирова Ирина Андреевна, аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия). (Дистанционно).

ENTRÉE И ВАРИАЦИЯ В GRAND PAS D'ACTION ПЕРВОГО АКТА — ДВЕ ЧАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ПРИНЦЕССЫ АВРОРЫ

Галкин Андрей Сергеевич, старший научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения (Москва, Россия). (Дистанционно).

**БАЛЕТ «ПЛАМЯ ПАРИЖА» Б. АСАФЬЕВА В ПОСТАНОВКЕ В. ВАЙНОНЕНА.
ИСТОРИЯ ЗАМЫСЛА И СОЗДАНИЯ**

Исплатовская Мария Алексеевна, аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ПРЕМЬЕРЫ ОДНОАКТНЫХ БАЛЕТОВ НАЧО ДУАТО: САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — БЕРЛИН

Козлова Карина Александровна, преподаватель кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия). (Дистанционно).

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

Меланьин Андрей Александрович, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии; режиссёр, ведущий спектакль Государственного академического Большого театра России, кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ (Москва, Россия). (Дистанционно).

ДЕКОРАЦИИ К БАЛЕТНЫМ ИНТЕРМЕДИЯМ ЭПОХИ БАРОККО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖУЗЕППЕ ВАЛЕРИАНИ В РОССИИ)

Агратина Елена Евгеньевна, доцент кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры всеобщей истории искусств Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

ДИАЛОГ РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУР НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

Ведерникова Маргарита Андреевна, профессор Московского государственного института культуры, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Москва, Россия). (Дистанционно).

СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ КАТЕГОРИИ КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ И ЭСТЕТИКИ В ПОСТАНОВКЕ ЛИН ХВАЙ-МИНА «ЛУННАЯ ВОДА»

Филатова Любовь Николаевна, аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД»

Сун Люсюань, аспирант, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия). (Дистанционно).

«ГАРОЛЬД И МОД» — СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА «СФЕРА» В ПОСТАНОВКЕ НАТАЛЬИ КРАСНОЯРСКОЙ

Литварь Нина Владимировна, профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент (Москва, Россия);

Ишимцева Екатерина Владимировна, аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

СПОСОБ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ, УМЕНИЙ И НАВЫКОВ ТВОРЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ТЕАТРА»

Чистякова Мария Николаевна, старший преподаватель кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ИМПУЛЬС КАК ОСНОВА ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО

Васильев Станислав Анатольевич, помощник художественного руководителя Московского драматического театра «Модерн», режиссёр, аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Вопросы методики преподавания специальных дисциплин

Координаторы:

Гусев Георгий Константинович, старший преподаватель кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия);
Булгакова Тамила Владимировна, старший преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

Тема доклада (выступления), автор (авторы)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМБИНАЦИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

Гальцева Татьяна Александровна, заведующая кафедрой классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор (Москва, Россия).

**ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА
Е. П. ГЕРДТ**

Полковникова Юлия Александровна, ассистент-стажёр Московской государственной академии хореографии, преподаватель филиала МГАХ во Владивостоке (Владивосток, Россия). (Дистанционно).

**ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ НАСЛЕДИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

Перлина Елена Владимировна, профессор, кандидат педагогических наук, Московский государственный институт культуры (Москва, Россия).

**УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА НА ТРЕТЬЕМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ: В.-А. МОЦАРТ
«МАЛЕНЬКИЙ МЕНУЭТ», ХОРЕОГРАФИЯ А. МЕЛОВАТСКОЙ**

Коваленко Людмила Васильевна, доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры РФ (Москва, Россия).

**ПОДГОТОВКА МЕТОДИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ДЛЯ НАУЧНО-
МЕТОДИЧЕСКОГО ПРОЕКТА «ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ МОСКОВСКОЙ
БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ. НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ОБУЧЕНИЕ
ВЛАДЕНИЮ АКСЕССУАРАМИ»**

Пашкова Татьяна Витальевна, преподаватель кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

**ОРГАНИЧЕСКОЕ МОЛЧАНИЕ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРБАЛЬНОСТЬ
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ**

Ячменева Марианна Максимовна, доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения (Москва, Россия).

**ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ФОРМАТА ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ
МАСТЕРСТВУ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(ИЗ ПРАКТИКИ РАБОТЫ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ
ХОРЕОГРАФИИ)**

Булгакова Тамила Владимировна, старший преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ОБУЧЕНИЕ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧИЛИЩ

Ефремова Ирина Александровна, преподаватель, Московский Губернский колледж искусств, Красногорский филиал (Хореографическое училище) (Москва, Россия).

НАСЛЕДИЕ И РЕПЕРТУАР. ОТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ К ИСКУССТВУ ХОРЕОГРАФИИ

Копунова Ксения Сергеевна, артистка балета Государственного академического Мариинского театра (Санкт-Петербург, Россия). (Дистанционно).

GRAND PAS JETÉ ENTRELACÉ EN TOURNANT КАК ЭЛЕМЕНТ ВИРТУОЗНОЙ ТЕХНИКИ В МУЖСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Чапаев Григорий Игоревич, артист балета Большого театра России, студент магистратуры Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ТЕОРЕТИКИ VS ПРАКТИКИ: КОМУ ДОЛЖНО ПРИНАДЛЕЖАТЬ НАУЧНОЕ ОБОСНОВАНИЕ ТЕХНИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА?

Жирова Виолетта Владимировна, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Алферов Андрей Александрович, декан исполнительского факультета, профессор кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный артист Российской Федерации, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ВИДЕОПОСОБИЯ ПО ИСТОРИКО-БЫТОВОМУ ТАНЦУ (ОПЫТ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА)

Северцева Мария Олеговна, доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры РФ (Москва, Россия).

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ ОТСУТСТВИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДАННЫХ У СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

Смелковская Елена Всеволодовна, профессор кафедры классического танца факультета хореографии Московского государственного института культуры (Москва, Россия).

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА КСЕНИИ АНДРЕЕВНЫ ЕСАУЛОВОЙ

Старовойтова Елена Сергеевна, студент магистратуры Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия). (Дистанционно).

КОМПОЗИЦИОННАЯ И ЛЕКСИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ФЛОТСКОГО (МАТРОССКОГО) ТАНЦА

Бирюкова Дарья Сергеевна, студент Московского государственного института культуры (Москва, Россия).

ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ» В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Дягилева Инна Леонидовна, методист кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ИСКУССТВО БАЛЕТА»

Заболотникова Инесса Евгеньевна, старший преподаватель Кемеровского государственного института культуры (Кемерово, Россия). (Дистанционно);

Сергеева Ника Вячеславовна, доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия). (Дистанционно).

АДАПТАЦИЯ БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ В РЕПЕРТУАРЕ ДЕТСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Косенко Валерия Михайловна, студент Московского государственного института культуры (Москва, Россия).

СПОСОБЫ И МЕТОДЫ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ (НА ПРИМЕРЕ МАУДО «ДШИ ИМ. Л. В. СОБИНОВА» Г. ЯРОСЛАВЛЯ)

Глебова Анастасия Андреевна (докладчик), преподаватель хореографии¹;

Глебов Андрей Петрович, преподаватель хореографии, кандидат физико-математических наук²;

Глебова Елена Егоровна, преподаватель хореографии³;

^{1,2,3}Детская школа искусств имени Л. В. Собинова (Ярославль, Россия).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Юркова Надежда Николаевна, тренер-хореограф художественной гимнастики, ГБОУ «ЦСиО «Самбо-70» Москомспорта, аспирант Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

Секция

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ Гуманитарные дисциплины, общие вопросы образования

Координаторы:

Оленев Святослав Михайлович, проректор по учебной работе Московской государственной академии хореографии, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (Москва, Россия);

Яценко Надежда Павловна, заведующий кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия).

Тема доклада (выступления), автор (авторы)

В ПОТОКЕ ВРЕМЕНИ. ПОПУЛЯРНО О ЛИЦАХ И ФАКТАХ, СВЯЗАННЫХ С ИСТОРИЕЙ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И БЫТОВАНИЯ МОСКОВСКОГО ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА¹

Каширина Наталья Николаевна, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

РЕАЛИЗАЦИЯ УРОВНЯ ОСНОВНОГО ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ИНТЕГРИРОВАННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТА», В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Мартыненко Елена Анатольевна, начальник учебно-методического управления, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин

¹ Статья опубликована в периодическом издании Московской государственной академии хореографии. См.: Каширина Н. Н. В потоке времени. Популярно о лицах и фактах, связанных с историей возникновения и бытования Московского воспитательного дома // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2022. № 2 (54). С. 69—85.

и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Чижова Карина Игоревна, доцент кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия). (Дистанционно).

АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Полянский Константин Анатольевич, начальник отдела социально-воспитательной работы Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук (Москва, Россия).

90-ЛЕТИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ОБОРОНЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Горбачева Ирина Александровна, начальник штаба гражданской обороны, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ МГАХ

Петрова Марина Игоревна, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

БАЛЕТНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Седракия Татьяна Георгиевна, старший преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

О РАЗРАБОТКЕ МЕТОДИЧЕСКИХ РЕКОМЕНДАЦИЙ ДЛЯ СОСТАВЛЕНИЯ АННОТАЦИИ К СТАТЬЕ

Шкода Надежда Николаевна, старший преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный учитель РФ (Москва, Россия).

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Манцава Лали Альбертовна, методист кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ОРГАНИЗАЦИЯ ДИСПАНСЕРНОГО НАБЛЮДЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Коршунова Наталья Николаевна, главный врач амбулатории (медицинской), преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

СПОСОБЫ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ НА УРОКАХ МАТЕМАТИКИ В СРЕДНЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ МГАХ

Кузьмина Наталья Петровна, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

Секция:

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Координаторы:

Буланкина Марина Константиновна, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия);

Кузнецова Вероника Вадимовна, начальник научно-методического отдела Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия).

Тема доклада (выступления), автор (авторы)

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ КУРСА «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ

Буланкина Марина Константиновна, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент (Москва, Россия).

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ГАРМОНИИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Корнеева Марина Кимовна, концертмейстер Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель» (Москва, Россия).

ДИСЦИПЛИНА «ИЗУЧЕНИЕ БАЛЕТНЫХ КЛАВИРОВ» И ЕЁ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ БАЛЕТА

Примакова Алла Ивановна, преподаватель, концертмейстер кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, Почётный работник культуры г. Москвы (Москва, Россия).

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ СПОСОБНОСТЕЙ К ИМПРОВИЗАЦИИ

Павлова Наталья Владимировна, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

ПРОЦЕСС СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ БУДУЩЕГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА

Усачева Валерия Олеговна, старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, лауреат Премии Правительства РФ в области образования (Москва, Россия). (Дистанционно).

ИНТЕГРАЦИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Маркарьянц Ирина Юрьевна, концертмейстер Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель» (Москва, Россия). (Дистанционно).

СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ РИТМИЧЕСКОЙ КООРДИНАЦИИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Горпиненко Елена Александровна, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук (Москва, Россия).

АДАПТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА КАК ОСОБЫЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА

Феоктистова Анастасия Валериевна, старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования, концертмейстер Московской государственной академии хореографии, лауреат международного конкурса (Москва, Россия).

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО АРТИСТА БАЛЕТА

Носова Полина Владимировна, аспирант, концертмейстер Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия).

СОВРЕМЕННОСТЬ РУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ ПРОФЕССОРА А. А. НАСЕДКИНА (К 80-ЛЕТИЮ НАРОДНОГО АРТИСТА РФ А. А. НАСЕДКИНА)

Чефанов Денис Владимирович, профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии; доцент кафедры специального фортепиано под руководством проф. А. А. Писарева Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, доцент (Москва, Россия). (Дистанционно).

О значении акмеологического подхода в личностно-профессиональном становлении работника творческой деятельности

Пархоменко Юнна Александровна, концертмейстер Московской государственной академии хореографии, аспирант (Москва, Россия).

I. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ИЗУЧАЕМ, СОХРАНЯЕМ, ПРИУМНОЖАЕМ

Научная статья
УДК 378+792.8

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАСЛЕДИЯ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Марина Константиновна Леонова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,
balletacademy-rectorat@yandex.ru

Аннотация. С образовательной точки зрения педагогический потенциал наследия московской балетной школы значителен. Богатейший педагогический опыт передаётся от педагога к ученикам в педагогических технологиях, в учебном репертуаре, в научных и учебных изданиях, в общественно значимых мероприятиях. Важнейшей задачей воспитания артиста балета является передача духовного наследия, нравственных ценности российской культуры, чтобы своим искусством выпускники смогли донести эти ценности до сердца каждого зрителя.

Ключевые слова: московская балетная школа, Московская государственная академия хореографии, педагогика балета, культурное наследие, филиалы Московской государственной академии хореографии

Original article

PEDAGOGICAL POTENTIAL OF THE MOSCOW BALLET SCHOOL'S HERITAGE

Marina K. Leonova

Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,
balletacademy-rectorat@yandex.ru

Abstract. From an educational point of view, the pedagogical potential of the heritage of the Moscow ballet school is significant. The richest pedagogical experience is passed from the teacher to the students in pedagogical technologies, in the educational repertoire, in scientific and educational publications, in socially significant events. The most important task of educating a ballet dancer is to convey the spiritual heritage and moral values of Russian culture so that graduates with their art can bring these values to the heart of every spectator.

Keywords: Moscow Ballet School, Moscow State Academy of Choreography, ballet pedagogy, cultural heritage, branches of the Moscow State Academy of Choreography

В 2023 году, в соответствии с Указом Президента России [1], в Москве и регионах страны проходят мероприятия, посвящённые празднованию 250-летия нашей Московской государственной академии хореографии.

За 250 лет своей истории московская балетная школа проделала огромный путь, накопила уникальный опыт, прежде всего, в системе подготовки артистов балета и балетных педагогов. В целях сохранения историко-культурного наследия, Московская государственная академия хореографии включена в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации [2].

Профессиональное балетное образование в Москве начиналось в «классах танцевания» в Московском Воспитательном доме, который был учреждён в соответствии с Манифестом императрицы Екатерины II [3] «с целью воспитания людей служить Отечеству делами рук своих в различных искусствах и ремеслах» [4, с. 301].

В наших архивах сохранились учебные планы, на основании которых можно утверждать, что ещё в 18-м веке будущих артистов балета обучали не только танцам, но и музыке, и общеобразовательным предметам. Отметим, что из общеобразовательных предметов изучали в основном арифметику, русский язык и Закон Божий.

Фактически до середины 20-го века артисты балета и преподаватели специальных дисциплин (как правило — тоже артисты балета, но закончившие танцевальную карьеру) обычно не имели высшего образования.

Сейчас Академия реализует основные и дополнительные программы всех уровней образования в области хореографического искусства, обеспечивает систему непрерывного хореографического образования. И это даёт возможность артистам повышать свой образовательный уровень, учиться дальше, совмещая работу в театре и обучение в бакалавриате, магистратуре, аспирантуре и ассистентуре-стажировке. Например, наша выпускница Дарья Хохлова — первая солистка Большого театра России и при этом — кандидат искусствоведения.

Если сравнивать учебные планы московской балетной школы за 250 лет, то увидим, как повышаются требования к знаниям и умениям будущих артистов балета, как новые предметы вводятся и в профессиональный, и в общеразвивающий компоненты учебных планов.

Что же является двигательной силой развития системы профессионального образования в области хореографического искусства? Конечно, развитие общества, сама жизнь, требования времени, репертуар театра, интересы зрителя. Театры сохраняют классическое наследие. Но во все времена появляется новая современная хореография, новые балеты, лучшие из которых со временем входят в золотой фонд балетного репертуара. Яркие примеры — балеты Мариуса Петипа и Юрия Григоровича.

Новое в балетном театре заставляет педагогов совершенствовать содержание и систему образования. Сейчас от артиста балета требуется и профессионально, красиво танцевать, и знать историю, литературу, понимать музыку — то есть быть всесторонне развитым, интересным человеком, чтобы создать на сцене психологический образ своего героя, стать интересным современному зрителю.

Педагогика балета — это не только научить профессионально танцевать. Надо воспитать артиста балета. И мы видим нашу важнейшую задачу в том, чтобы передать выпускникам духовное наследие, нравственные ценности российской культуры, чтобы своим искусством наши выпускники смогли донести эти ценности до сердца каждого зрителя. Сейчас это стало особенно актуально.

С образовательной точки зрения педагогический потенциал наследия московской балетной школы значителен. Прежде всего — это богатейший педагогический опыт. Он передаётся от педагога к ученикам в педагогических технологиях, в учебном репертуаре, в научных и учебных изданиях, выставках, посвящённых выдающимся педагогам и выпускникам, в общественно значимых мероприятиях Академии.

Это позволяет нам сохранять классическое балетное наследие, народно-сценический (характерный) танец и наряду с этим изучать лучшие образцы современной хореографии. В репертуаре Академии произведения М. Петипа, А. Горского, М. Фокина, В. Вайнонена, Ю. Григоровича, Дж. Ноймайера, Н. Дуато, Д. Бомбана, А. Мирошниченко и других известных и приобретающих известность хореографов, в том числе начинающих балетмейстеров-выпускников нашей Академии. Сейчас мы репетируем балет «Мусагет» выдающегося хореографа современности и нашего большого друга Бориса Яковлевича Эйфмана. Этот балет войдёт в программу юбилейных мероприятий Академии.

Неисчерпаемый источник накопленного опыта — работа с архивными материалами, которые сохраняют свою актуальность и с точки зрения методики преподавания балетных дисциплин, и с точки зрения ценностного отношения к процессу обучения профессии артиста балета и балетного педагога. По архивным документам и видеозаписям Академия восстанавливает уроки известных педагогов московской балетной школы и передаёт их опыт новым поколениям. В этом году мы оцифровали более трёхсот часов видеозаписей уроков и экзаменов наших педагогов и концертов Академии. Благодаря современным цифровым технологиям, педагогическое наследие Московской государственной академии хореографии получает ещё один способ передачи следующим поколениям.

Важнейшее наследие московской балетной школы — это неразрывная связь с Большим театром России. На сцене Большого театра наши ученики взрослеют и профессионально совершенствуются рядом с признанными мастерами балета. Ежегодно балетная труппа Большого театра принимает выпускников МГАХ. Проходит время, и, обогатившись опытом, они возвращаются к нам, становятся педагогами и продолжают передавать наследие московской балетной школы новым поколениям артистов.

В последние годы мы развиваем филиалы МГАХ в Калининграде, Владивостоке и Кемерово в рамках поставленной Президентом Российской Федерации задачи создать культурно-образовательные и музейные комплексы в регионах России. В филиалах уже работают выпускники педагогического факультета МГАХ, развиваются связи с театрами регионов.

Педагогический потенциал наследия Московской государственной академии хореографии является профессиональным фундаментом, духовно скрепляет и концептуально объединяет деятельность Академии в Москве, Калининграде, Владивостоке и Кемерово, обеспечивает Академии возможность решать творческие, методические и организационные задачи, поставленные перед нами государством.

Список источников

1. Указ Президента Российской Федерации от 09.03.2022 № 101 «О праздновании 250-летия Московской государственной академии хореографии» // Официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202203090010> (дата обращения: 20.09.2022).
2. Указ Президента Российской Федерации от 16.01.2016 № 15 «Об отнесении федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования „Московская государственная академия хореографии“ к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации» // Официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201601180002> (дата обращения: 20.09.2022).
3. Манифест, с приложением Высочайше утвержденного проекта Генерал-Поручика Бецкого. Об учреждении в Москве Воспитательного Дома. 1 сентября 1763 года // Полное собрание законов Российской империи. Том 16. С. 343—365. Российская национальная библиотека: сайт. URL: https://nlr.ru/e-res/law_r/search.php?part=71®im=3 (дата обращения: 20.09.2022).
4. Генеральный план Московского Воспитательного для приносных младенцев Дома // Полное собрание законов Российской империи. Том 18. С. 301—326. Российская национальная библиотека: сайт. URL: https://nlr.ru/e-res/law_r/search.php?part=80®im=3 (дата обращения: 20.09.2022).

Информация об авторе

М. К. Леонова — ректор Московской государственной академии хореографии, народная артистка Российской Федерации, лауреат премии Правительства Российской Федерации, кандидат искусствоведения, профессор.

Information about the author

M. K. Leonova — Rector of the Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), People's Artist of Russia, Laureate of the Russian Federation Government Award, Ph. D., Arts, Professor.

Дискуссионная статья

УДК 792.8

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ НАСЛЕДИЯ — ЗАДАЧА НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Валерия Иосифовна Уральская

Журнал «Балет», Москва, Россия, balletmagazine@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются составляющие культурного наследия страны, отмечается важность изучения и сохранения культурных традиций, прошедших утверждение временем. Автор подчёркивает необходимость систематизации научных исследований в области хореографического искусства и создания центра балетоведения (хореоведения), где сосредоточится систематизация богатейшего опыта, уникального наследия страны.

Ключевые слова: культурное наследие, фольклор, балетоведение, хореоведение, журнал «Балет»

Discussion article

SYSTEMATIZATION OF HERITAGE IS THE OBJECTIVE OF SCIENCE AND EDUCATION

Valeria I. Uralskaya

«Ballet» magazine, Moscow, Russia, balletmagazine@mail.ru

Abstract. The article discusses the components of the country's cultural heritage, notes the importance of studying and maintaining folklore traditions that have passed the approval of time. The author emphasizes the need to systematize scientific research in the field of choreographic art and create a center for ballet studies (choreology), where the systematization of the richest experience, the unique heritage of the country will be concentrated.

Keywords: cultural heritage, folklore, ballet studies, choreology, Ballet magazine

Как известно, 2022 год в нашей стране посвящён сохранению культурного наследия. В понятие наследия входят все те культурные ценности, которые позволяют народу сохранять свой образ, свою идентичность, а вместе сохранять, по большому счёту, жизнь человечества на планете.

Из чего складывается наследие? Из традиций, взглядов, норм жизни, выражающихся в создании культурных ценностей. Прежде всего к наследию относится самобытное творчество народа. В нём заложены этические, нравственные нормы. Важно понять, что сохранение подобных качеств кроется в самом существе танцев, песен, сказок народа. Много воспринимается и передаётся как некий код, живущий в генофонде народа. Чем ярче подобная символика, тем интереснее феномен культуры каждого народа всему миру.

Безусловно, не непосредственно аутентичные проявления имеют распространение, а так называемые фольклорные традиции, прошедшие утверждение во времени. Их

изучение и сохранение — задача наиважнейшая. Жизнестойкость народного искусства доказали прошедшие в этом году по всей стране фестивали, конкурсы, круглые столы.

Без этого пласта было бы невозможно наследие так называемого академического профессионального искусства, что и составляет огромный пласт нашего культурного наследия — искусство народов, населяющих страну Российскую Федерацию. Это балетный театр, русская школа классического танца, народно-сценические, профессиональные и любительский коллективы, система образования, методические образцы практики.

Известна истина, что богатая практика требует осмысления, то есть систематизации, иными словами, научного подхода. Наука тогда и появилась, когда опыт практик было нужно передать поколению, то есть учить. А это и есть задача образования. Этой теме и посвящена данная конференция и ряд уже прошедших (в ГИТИСе, Санкт-Петербургской консерватории и др., а также планирующиеся в вузах и НИИ страны).

Очень хочется надеяться, что это положит начало необходимой сегодня систематизации отдельных, подчас серьезных научных исследований. Без этого мы не сможем иметь возможность создать основы теории хореографического искусства. А без таковой оценки искусство танца будет по-прежнему подвержено вкусовому и «отношенческому» описанию, без аналитических доказательств.

Балетоведение (хореоведение) должно иметь центр, где сосредоточится научное сознание и систематизация богатейшего опыта, уникального наследия страны. А без этого разрозненные, подчас случайные по тематике исследования, останутся в памяти и знаниях только самого исследователя. К примеру, большой труд В. Барсегиана по теории танца [1] мало кому известен, несмотря на издание книги. Кандидатская диссертация [2] и книга А. Кириллова [3] о содержательности движения не были запрошены. Список можно продолжить.

Это видимо и есть сегодняшняя задача сохранения и развития наследия как фундамента культуры народа и его достижений.

Редакция журнала «Балет» является публикатором статей диссертантов как журнал, включенный в список ВАК. И нам видна картина и сегодняшние проблемы развития научной мысли, повышения её уровня и систематизации достижений.

Поэтому мы высоко ценим, что вузы, училища, колледжи, при большой практической работе уделяют внимание развитию балетоведческой профессии, так как время показывает, что из-за отсутствия теории — страдает практика.

Список источников

1. Барсегиан В. Н. Методологическое пособие для широкого круга читателей. Хореография. В 2 кн. Кн. 1: Методологические основы хореографии. М.: Статут; Барсегиан В.Н., 2014. 1406 с.
2. Кириллов А. П. Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения: Дис. ... канд. искусствовед. М., 1988. 176 с.
3. Кириллов А. П. Мастерство хореографа: учебное пособие. М., Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2006. 154 с.

Информация об авторе

В. И. Уральская — главный редактор журнала «Балет», кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Information about the author

V. I. Uralskaya — Editor-in-chief of the «Ballet» magazine, Ph. D. (Philosophy), Honored Artist of the Russian Federation.

Краткое сообщение

УДК 377.5+793.3

МЕСТО И РОЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АЛМАТИНСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ АЛЕКСАНДРА СЕЛЕЗНЁВА

Людмила Мунсековна Ли

Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнёва, Алматы, Казахстан,
lil.m.5@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена феномену первой профессиональной казахской балетной школы. Автор рассматривает особенности профессиональной сценической практики в хореографическом училище им. А. Селезнева, раскрывает особенности репертуарной политики училища и качественные особенности выпускника АХУ им. Александра Селезнева.

Ключевые слова: Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнева, профессиональная сценическая практика, классическое и национальное наследие

Brief report

THE PLACE AND ROLE OF PROFESSIONAL STAGE PRACTICE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE ALEXANDER SELEZNEV ALMATY CHOREOGRAPHIC SCHOOL

Ludmila M. Li

Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, Almaty, Kazakhstan, lil.m.5@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of the first professional Kazakh ballet school. The goal is to reveal the features of professional stage practice at the A. Seleznev Almaty Choreographic School and substantiate the professional qualities of the main product of the educational institution. As a result of the substantiation, the features of the repertoire policy of the school and the qualitative features of the graduate of the A. Seleznev ACS were revealed.

Keywords: Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, professional stage practice, classical and national heritage

Основной целью формирования учебного процесса в Алматинском хореографическом училище имени Александра Селезнева является создание эффективной целостной системы образования, качественной профессиональной подготовки будущих артистов балета и артистов ансамбля танца.

Со времени возникновения хореографического образования в Казахстане выбор учебных дисциплин по специальности ориентируется на образовательные программы Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии, которые являются основателями образовательной системы в области балетного искусства. Нарботанная столетиями методика преподавания, верность профессиональным традициям в этих двух ведущих высших учебных заведениях, наложили яркий отпечаток на основание и развитие Казахстанской Школы классического танца.

Профессиональное балетное искусство Казахстана формировалось в 30–40-е годы XX столетия. Опираясь на богатейшие народные песенно-танцевальные традиции, достижения русской и западноевропейской балетной классики, на хореографическое искусство республик Советского Союза, происходило быстрое становление и развитие казахской национальной балетной школы и балетного искусства. Казахстанский балет всегда стремился идти в ногу со временем, не отставая от основных тенденций мирового хореографического искусства, поэтому серьезным и тщательным был подход к построению

содержания образовательного процесса и к формированию школьного творческого репертуара.

Просматривая страницы истории нашего училища с момента его открытия в 1934 году и 90-летия в 2024 году, отслеживаем путь развития казахской балетной школы, главным моментом которой, начиная с Александра Владимировича Селезнева, есть единая задача художественного руководства дать воспитанникам профессиональную базу, академическую классическую манеру исполнения, умение выразить свою индивидуальность и музыкальность.

Все эти качества больше приобретаются и развиваются на сценической практике при освоении фрагментов или спектаклей, в основном, классического наследия — Мариуса Петипа, Александра Горского, Михаила Фокина, Льва Иванова, Василия Вайнонена и др., национальной и западноевропейской классики.

В 1936 году на I Декаде казахского искусства и литературы в г. Москве на сцене Большого театра учащиеся музыкально-хореографической школы станцевали Вальс цветов из балета «Спящая красавица», подготовленный А. А. Александровым¹ — первым художественным руководителем балетной труппы Театра оперы и балета им. Абая. В отзывах в московской прессе выступление казахских учащихся было названо «неправдоподобным событием». В 1942 году состоялся первый выпускной концерт Казахского государственного хореографического училища, на котором были показаны зрителю 2-й акт балета «Лебединое озеро», 3-й акт балета «Эсмеральда» и 1-й акт балета «Дон Кихот». С того времени ежегодно отчетно-выпускные концерты училища традиционно проходят на сцене Театра оперы и балета имени Абая, ныне имеющего статус «национальный». В мае 2022 года состоялся Отчетный концерт 76-го выпуска.

Вот уже более тридцати последних лет в Алматинском хореографическом училище сценическая практика строится по нескольким направлениям, где первостепенным является работа по сохранению, изучению и освоению классического наследия. Параллельно с этим ведется изучение и освоение классического национального наследия, оставленного нам такими прославленными мастерами казахстанского хореографического искусства, как Шара Жиенкулова², Заурбек Райбаев, Даурен Абирова, Булат Аюханов, Минтай Тлеубаев и другие. Опыт нескольких поколений педагогов-специалистов показал, что именно «классика» является той базой, без овладения которой нельзя вырастить ни одного профессионального ученика. Вместе с этим, при изучении национального наследия приобретаются особенная пластичность корпуса и рук, выразительность казахского традиционного фольклора и современного сценического казахского танца, вырабатывается особенная манера и стилистические исполнительские качества профессиональных специалистов — выпускников АХУ имени А. Селезнева.

Казахская балетная школа, бережно сохраняя традиции классического танца, в то же время живо откликается на все новое, происходящее в балетном искусстве. На различных международных балетных конкурсах многие поколения наших обучающихся завоевывают призовые почетные места и звания лауреатов. Демонстрируя профессиональную подготовку классического танца с узнаваемыми выразительными особенностями казахской балетной школы, подтверждается развитие педагогической преемственности как одного из составляющих факторов сохранения методики и традиций Школы, ставя первую старейшую казахскую балетную школу в ряд сильнейших учебных заведений страны.

¹ Наст. фамилия — Мартиросьянц (1891–1955) [1].

² Шара (Гульшара) Жиенкулова — Народная артистка Казахской ССР, директор АХУ им. А. В. Селезнёва в 1965–1975 гг.; с именем Ш. Жиенкуловой связано открытие отделения народного танца на базе Алматинского хореографического училища им. А. В. Селезнёва в 1965 году [2, с. 69].

В настоящее время наряду с номерами классического наследия, обогащая репертуар училища хореографическими произведениями национальной классики (балетами, дуэтами, массовыми, сольными казахскими танцами) и освоением их пластических и духовных особенностей, происходит процесс сохранения и возрождения народной хореографической культуры, а также воспитание национального самосознания будущих специалистов хореографического искусства. За последние годы репертуар пополнился новым спектаклем и концертными номерами, охарактеризованных как нео-казахская хореография — синтез национального, классического танца и современной хореографии.

Наличие с 2008 года собственного международного конкурса хореографических учебных заведений «ОРЛЕУ», который проводится по трем номинациям: «Классический танец», «Народно-сценический и народный», «Современный и нео-классика» с периодичностью один раз в два года, расширяет творческую деятельность Алматинского хореографического училища.

Таким образом, особое внимание к содержанию и качеству профессиональной сценической практики училища является доминирующим мотивом в становлении будущих артистов балета и артистов ансамбля танца в Республике Казахстан.

Список источников

1. Александров Александр Артемьевич / Сарынова Л. П. // Балет: энциклопедия. Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 18.
2. Степь, очарованная танцем...: Эссе и очерки / Сост. Д. Накипов. Алматы, СаГа, 2011. 284 с.

Информация об авторе

Л. М. Ли — заслуженная артистка Казахской ССР, почётный работник образования Республики Казахстан, художественный руководитель Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнёва, председатель Союза хореографов Казахстана.

Information about the author

L. M. Li — Honored Artist of the Kazakh SSR, Honorary Worker of Education of Republic of Kazakhstan, Artistic director of the Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, Chairman of the Union of Choreographers of Kazakhstan.

Научная статья

УДК 793.31

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Этери Леонидовна Джафарова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия; Бакинская академия хореографии, Баку, Азербайджан, eterijafarova78@gmail.com

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема соотношения традиций и новаций в азербайджанском народно-сценическом танце. Подчеркивается значение данного вида искусства, отмечается его востребованность в социуме в настоящее время, появление новых возможностей для развития народно-сценического танца в начале нынешнего столетия.

Ключевые слова: Азербайджан, Бакинская академия хореографии, народ, сцена, танец, культура, социум, балет, проект, хореография, драматургия, музыка, жанр

Original article

TRADITIONS AND INNOVATION IN AZERBAIJANI FOLK STAGE DANCE

Eteri L. Jafarova

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia; Baku Academy of Choreography, Baku, Azerbaijan,
eterijafarova78@gmail.com

Abstract. This article deals with the problem of the correlation of traditions and innovations in the Azerbaijani folk stage dance. The importance of this type of art is emphasized, its demand in society at the present time, the emergence of new opportunities for the development of folk stage dance at the beginning of this century are noted.

Keywords: Azerbaijan, Baku Academy of Choreography, people, scene, dance, culture, society, ballet, project, choreography, drama, music, genre

Аспекты изучения развития азербайджанского народно-сценического танца многообразны. Приоритетным направлением научного анализа данного феномена является экскурс в историю развития азербайджанского танца.

Изучение истории и теории азербайджанского народно-сценического танца способствует формированию системы понимания проблем данного вида искусства, развитие которого с конца XX века по сегодняшний день — начало XXI века — в условиях независимого Азербайджана обусловлено важными контекстными процессами — историческими, социальными, культурными [1].

Реализация новых творческих подходов к совершенствованию азербайджанского народно-сценического танца определяется важными историческими факторами. В настоящее время народное танцевальное искусство функционирует в контексте демократических преобразований в Азербайджане. Подчеркнем, что одним из приоритетов политики независимого Азербайджана в XXI веке стало активное развитие культуры. Культурная политика нашего государства направлена на то, чтобы именно духовность, высокая культура определяла бы социальное и экономическое развитие страны.

В азербайджанском народно-сценическом танце, функционирующем в XXI веке, ярко проявляют себя ценностные ориентации национального самосознания, выдвинутые в XXI веке в качестве основы государственной политики. В условиях глобализации, интеграции, информационных технологий во главу угла ставится проблема сохранения азербайджанского народного танца как культурной ценности народа.

Танцевальное искусство азербайджанского народа, отличающееся многообразием форм и визуальной красотой, представляет собой национальное достояние и входит в сокровищницу мировой культуры. В свою очередь, азербайджанский народно-сценический танец, как вид хореографического искусства, является составной частью художественной культуры страны. Художественная содержательность азербайджанского народно-сценического танца с момента его зарождения базировалась на идее национальной идентичности, высокой этической культуре и эстетических ценностях отечественного искусства. Безусловно, демаркационная линия между народным бытовым и народно-сценическим танцем вполне ощутима, но следует помнить, что азербайджанский народно-сценический танец представляет собой органическое развитие народного танца, формировавшегося в Азербайджане на протяжении многих веков, а не коренную смену художественных ориентиров.

Художественная выразительность азербайджанского народно-сценического танца опирается на фольклорные первоисточники. Вместе с тем, стиль данного вида танцевального искусства органично синтезирован с профессиональными элементами классической хореографии. Подчеркнем, что именно синтез национального танца

и классической хореографической школы обусловил возможность создания азербайджанского народно-сценического танца — нового для своего времени вида танцевального искусства.

Формообразующие принципы азербайджанского народно-сценического танца опираются на специфику народной хореографии. Вместе с тем, четкость драматургических балетмейстерских решений насыщает сценический танец нюансами классической профессиональной пластики. Огромную роль здесь играет процессуальность визуальной лексики групповых танцев, восприятие которых идентифицировано с восприятием ясных линейно-ритмических комплексов. Стилистика азербайджанского народно-сценического танца во главу угла ставит, прежде всего, точность движений, неуклонное следование заданной хореографической драматургии, гибкий подход к выражению содержания танца. Выразительность танца зависит как от драматургии хореографической композиции, так и от яркой сольной интерпретации ведущих исполнителей.

Азербайджанский народно-сценический танец возник и развивался в контексте творческой деятельности одаренных мастеров танца, талантливых исполнителей, обладавших высокой профессиональной культурой и вложивших много труда в совершенствование этого вида хореографического искусства. Результатами их деятельности стали не только хореографическая нюансировка традиционных танцев, но и создание новых форм танцевального искусства, а также углубление их содержательности.

Огромный вклад в развитие азербайджанского народно-сценического танца внесли Гамар Алмасзаде, Амина Дильбази, Алибаба Абдуллаев, Беюкага Мамедов, Роза Джалилова, Афаг Меликова, Алия Рамазанова, Камил Дадашов, Аликрам Асланов, Надир Мамедов и другие. Каждое из этих имен — яркая страница азербайджанского танцевального искусства [2].

В контексте современного функционирования азербайджанского народно-сценического танца особенно важным представляется осознание каждым танцовщиком себя как части богатой культуры. В современном танцевальном искусстве бережное, уважительное отношение к своему культурному наследию ставится во главу угла. Кроме того, от исполнителей национальных танцев требуется высокое мастерство, владение как народной хореографией, так и хореографией классического балета. На первый план в народно-сценическом танце выходят одаренность танцовщиков, их индивидуальность.

Продуктивность творческой деятельности представителей танцевальной культуры Азербайджана в XXI веке является залогом её дальнейшего развития. На рассматриваемый процесс оказывают влияние многие факторы. Обозначим некоторые из них:

1. Государственная поддержка, которая обеспечивает динамичное развитие танцевального искусства Азербайджана;
2. Акцентирование национально-специфических параметров народных танцев;
3. Расширение межрегиональных связей азербайджанской культуры;
4. Углубление межвидовых связей искусств;
5. Совершенствование образования в сфере хореографического искусства.

Политика устойчивого развития, выдвинутая государством в начале XXI века, стала приоритетной и для художественной культуры.

Основой развития народно-сценического танца в настоящее время является существующая фундаментальная база данного вида хореографического искусства. Проблема сохранения национального танцевального искусства тесно связана с проблемой совершенствования традиционных основ народного танца. В начале XXI века такие категории как хореографическая лексика, хореографическая драматургия, понятие об образной системе и воплощение новой содержательности выходят на первый план и настоятельно требуют своего осмысления.

Вместе с тем, подчеркнем, что векторы развития азербайджанского народно-сценического танца в XXI веке должны определяться, прежде всего, накопленным в течение длительного исторического времени художественным опытом, который включает в себя и этнокультурные основы творчества, и традиции, сформировавшиеся в городской культуре Азербайджана и, безусловно, потенциал профессиональной музыки.

Актуальной проблемой представляется и исследование контекстных направлений в развитии азербайджанского народно-сценического танца в начале XXI века. Так, четких характеристик требует современный социум и новые тенденции в функционировании азербайджанского народно-сценического танца. Его успешное развитие в начале XXI века связано и с адекватным соответствием современным социальным запросам.

Одним из важных аспектов изучения азербайджанского народно-сценического танца является анализ результатов образовательных процессов, оказывающих влияние на формирование новых тенденций в этом виде хореографического искусства в начале XXI века. В этом контексте следует рассматривать и деятельность Бакинской академии хореографии.

Обучение молодого поколения всем особенностям и художественным нюансам азербайджанского народного танцевального искусства приобретает сегодня новые формы, связанные с историческими и культурными изменениями в Азербайджане XXI века. Практика современного танцевального искусства показывает, что для достижения эффективных творческих результатов в этой сфере необходима качественная образовательная база [4].

Прежде всего, отметим разнообразие направлений деятельности Бакинской академии хореографии, которые обусловлены как современными запросами социума, так и развитием хореографического искусства и, в том числе, азербайджанского народно-сценического танца. Одна из важнейших задач современного хореографического образования заключена в том очевидном факте, что развивать следует не только исполнительское искусство, но и знания о нем, возможности постижения танца как практически, так и теоретически.

Совершенствование азербайджанского национального танца непосредственно связано с образованием, с подготовкой профессиональных молодых кадров, то есть исходным звеном в формировании танцовщика. Своеобразие образовательной системы Бакинской академии хореографии заключается в том, что формирование кадров в сфере народно-сценического танца представляет собой спонтанный процесс, ибо танцовщики, еще будучи студентами, активно проявляют себя на профессиональной сцене. Школу азербайджанского народно-сценического танца в XXI веке отличает, я бы сказала, «этнологическая» чистота, поскольку сохраняется и совершенствуется наследие азербайджанского народа, имеющее непреходящую ценность. Вместе с тем, важной особенностью хореографического искусства на рубеже веков стало освоение нового репертуара, новая трактовка известных форм, стремление к профессиональному росту.

Новые явления в функционировании азербайджанского народно-сценического танца нашли выражение в создании первого национального балета «Кёроглу», который не только продемонстрировал богатство и глубину азербайджанской народной музыкальной культуры, но и способствовал ее развитию и совершенствованию. Этот спектакль расширяет само представление о народно-сценическом танце, здесь рождаются новые идеи и хореографические решения, ярче представляется общая композиция и структура национального танца.

Балет «Кёроглу» ярко продемонстрировал, что выразительными средствами народно-сценического танца можно создать яркие образы, раскрыть высокую духовность и патриотизм азербайджанского народа. В сюжетных композициях спектакля происходит

своеобразная театрализация азербайджанских танцев, а в сценическом народном танце можно наблюдать синтез разных жанров — от лирики до героики [3].

Подводя итоги, следует отметить, что неповторимое эстетическое своеобразие азербайджанских танцев, их национальная характерность стала органической частью современного хореографического искусства Азербайджана. Национальная специфика и универсальные свойства азербайджанского танца обусловили динамику его развития в XXI веке.

В настоящее время азербайджанский народно-сценический танец активно включается не только в жизнедеятельность социума, но и представляет Азербайджан на самых высоких уровнях межкультурного диалога различных цивилизаций. Подчеркнем, что азербайджанская художественная культура открыта мировой культуре, ибо способна усваивать ценности мирового значения.

В начале XXI века в Азербайджане, в условиях независимости вырабатываются новые способы и механизмы формирования новой культуры, обращенной не только к мировому сообществу, но и бережно хранящей свои духовные ценности. Гармоничность двух этих компонентов составляет специфику культуры Азербайджана XXI века [5].

Список источников

1. Алиев Г. А. Художественное творчество в контексте взаимодействия культур. На материале хореографического искусства Азербайджана. Автореферат дис... д-ра культурологии. М., 2002.
2. Шихлинская Л. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. Баку: Язычы, 1977.
3. История азербайджанской музыки. Часть 1. Баку: Маариф, 1992.
4. Микеладзе Г. Балет Азербайджана. Баку: Адильоглы, 2013.
5. Гусейнова А. Азербайджанский балетный спектакль: генезис и синтез искусств. Баку: Автора, 2020.

Информация об авторе

Э. Л. Джафарова — старший преподаватель кафедры народного и современного танца, докторант Бакинской академии хореографии, ассистент-стажёр Московской государственной академии хореографии, заслуженная артистка Азербайджана.

Information about the author

E. L. Jafarova — Senior Lecturer of the Department of Folk and Modern Dance, doctoral student of the Baku Academy of Choreography, assistant trainee of the Moscow State Academy of Choreography, Honored artist of Azerbaijan.

Дискуссионная статья

УДК 793.3

АКАДЕМИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ. К ВОПРОСУ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ И КОНВЕРГЕНЦИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Вадим Юрьевич Никитин

Институт Славянской культуры ФГБОУ ВО РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия,
dancer-v@mail.ru

Аннотация: В статье автор обращается к проблеме взаимовлияния и процесса конвергенции в современном хореографическом искусстве в России. Автором рассматривается вопрос о танцевальных стилях, существующих в настоящее время в хореографической практике, и их принадлежность к академическому или современному танцам. Рассматривается вопрос о противостоянии этих направлений в начале XX века и состоянии в настоящее время. Процесс конвергенции рассматривается с точки зрения зрителей, исполнителей и хореографов. Автор анализирует положение с современным танцем в системе профессионального хореографического образования.

Ключевые слова: академический танец, современный танец, взаимовлияние и конвергенция, система хореографического образования

Discussion article

**ACADEMIC AND MODERN DANCE. ON THE ISSUE OF MUTUAL INFLUENCE
AND CONVERGENCE AT THE PRESENT STAGE OF THE DEVELOPMENT
OF CHOREOGRAPHIC ART IN RUSSIA**

Vadim Y. Nikitin

Professor of the Department of Pedagogy of Ballet at the Institute of Slavic Culture, FGBOU VO RGU im. A. N. Kosygina, Moscow, Russia, dancer-v@mail.ru

Abstract: In the article, the author addresses the problem of mutual influence and the process of convergence in contemporary choreographic art in Russia. The author considers the question of dance styles that currently exist in choreographic practice and their belonging to academic or modern dance. The question of the confrontation of these trends at the beginning of the XX century and the current state is briefly considered. The convergence process is considered from the point of view of the audience, performers and choreographers. Author analyzes the situation with contemporary dance in the system of professional choreographic education.

Keywords: academic dance, contemporary dance, mutual influence and convergence, choreographic education system

Некий сумбур, существующий в настоящий момент в терминологическом аппарате научных исследований танца, приводит к тому, что появляются авторские определения, которые зачастую не совпадают с конвенционными нормами, распространенными в мировой танцевальной практике, и особенно это касается современных направлений танца.

Анализируя любое направление, вид, стиль танца, мы вынужденно должны использовать прилагательное, которое характеризует: лексику, язык движений, который присущ именно этому танцевальному стилю; определяет место презентации, то есть, представлен ли танец в форме сценического произведения хореографического искусства, либо это танец бытовой (социальный). Грань между сценическими и бытовыми формами танца часто размыта и то, что рождается вместе с молодежной танцевальной модой в быту, достаточно быстро переходит на сцену; определение формы, то есть длительности хореографического произведения и порядка исполнения частей.

Автор статьи согласен с тем, что «для конкретизации вновь возникающих инноваций и развития танцевальных практик прилагательное «современный» приходится регулярно заменять синонимом. Это происходило вследствие того, что предыдущие варианты (modern, postmodern, non-dance, contemporary) начинали ассоциироваться не с временной характеристикой, отражающей актуальность направления (современный), а с закрепившимся стилем или практикой, которые с определенного момента становились конвенциональными, и утрачивают свою острую актуальность» [1].

Ниже приводится список терминов, которые используются в танцевальной практике в России в настоящий момент (слово танец автор опускает): Акробатический; Бальный;

Билли дэнс; Детский; Джазовый; Историко-бытовой; Классический; Клубный; Народно-сценический; Неоклассический; Пластический танец; Постмодернистский танец; Социальный танец; Спортивно-бальный танец; Степ; Стилизованный; Контемпорари; Модерн; Уличный; Фламенко; Фольклорный; Характерный; Шоу-танец; Эксцентричный танец; Эстрадный танец; Русский танец.

Данный список можно разделить на две большие группы — танец как вид искусства (сценический танец) и бытовой танец. Некоторые стили танца занимают промежуточную позицию, имеют и бытовую и сценическую формы, например, бальный танец, русский танец, уличный танец. Автор статьи умышленно исключил термин «современный танец», поскольку прилагательное не дает никаких, кроме временных, характеристик.

Продолжая классификацию, мы можем разделить сценические виды танца на две большие группы: танцы, которые имеют многовековую историю, например классический балет, фольклорный танец, историко-бытовой танец и танцевальные направления, родившиеся в XX веке: джазовый танец, танец модерн, постмодернистский танец, contemporary dance. Исходя из длительности развития, этим двум группам можно дать определения — «академический танец» и «современный танец», опираясь только на временные рамки.

Однако, нигде в научной литературе автор статьи не обнаружил определения термина «академический танец», хотя он достаточно часто употребляется по отношению к танцу, преподаваемому в Академиях балета, то есть учебным дисциплинам. Так, по мнению Т. А. Филановской: «Академическое хореографическое образование — наиболее совершенное, образцовое, закрепляющее традиционное классическое искусство, определяющее строгий порядок и объем содержания образования, исполнительскую практику в классе и на профессиональной сцене, формы контроля, методики преподавания» [2, с. 182].

Гораздо чаще в научной литературе встречается термин «академизм», который используют для обозначения совокупных «консервативных тенденций в искусстве, художественных течений, школ и мастеров, следующих правилам и канонам, авторитетам, классическим образцам искусства прошлого, художественная ценность которых считается абсолютной, непревзойдённой, независимой от места и времени» [3, с. 106].

В истории балета термин «академизм» употребляется по отношению к хореографическому искусству середины XIX в. «Второе значение академизма — конкретно-историческое направление в балетном театре XIX века, проявившееся преимущественно во Франции и в России» [4, с. 16].

В настоящее время термин «академизм» приобрел и другое значение — четкое, «грамотное» исполнение хореографического текста в строгом соответствии с правилами и канонами. Очевидно, что основные приемы, используемые в балете, отличаются от других танцевальных техник, но смысл данного понятия остается прежним.

Опираясь на вышеприведенный анализ, можно выделить танцевальные направления, которые принадлежат к академическому танцу: классический балет (включая неоклассический, историко-бытовой и характерный танец), народно-сценический танец (включая стилизованный и русский фольклорный танец) и те, что принадлежат к современному танцу, получившему свое развитие в XX веке. Это джазовый танец (включая эстрадный, эксцентричный, степ и шоу-танец), танец модерн (включая пластический танец), это постмодернистский танец (включая абстрактный танец, концептуальный танец и перформанс) и наконец, contemporary dance (включая «Театр танца» и «Не-танец»).

Противостояние академического и современного танца наблюдалось практически во всех европейских странах, где были сильны традиции классического балета. Безусловно,

основная роль в этой борьбе «старого» и «нового» принадлежала А. Дункан и ее последователям, в том числе и в России. [5]. К сожалению, государство было на стороне академического танца, что «закрыло дорогу» современному танцу практически на 70 лет.

Особенно резкое противостояние академического и современного танцев сложилось в начале 1990-х годов, когда в Россию началось проникновение современного искусства. Процесс институализации и признания современного танца протекал достаточно сложно и зачастую даже конфликтно, особенно это касалось системы хореографического образования. Однако с течением времени современный танец занял свою нишу в сценической практике и в системе хореографического образования. И начался период слияния и заимствования, который приводит к достаточно значимым художественным открытиям.

Рассмотрим этот процесс, во-первых, с точки зрения зрителя. Начиная с 2000-х годов российский зритель, особенно в Москве и Санкт-Петербурге, имел возможность познакомиться с творчеством многих зарубежных трупп и исполнителей. По субъективному наблюдению автора, бóльшим успехом пользовались выступления трупп, которые представляли драматургические постановки, нежели абстрактные и концептуальные. Еще в начале 1920-х годов Ортега-и-Гассет писал: «Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое, новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству» [6, с. 112]. Для российского зрителя важнее понять «зачем?» и «для чего?», нежели наблюдать за абстрактными движениями и виртуозной техникой. На взгляд автора, зритель имеет право выбора, что ему смотреть, в зависимости от индивидуального художественного вкуса и общего культурного уровня.

Во-вторых, успешное взаимовлияние современного и академического танца происходит в исполнительской практике. Нельзя сказать, что этот процесс равноправен, все-таки классическая Школа накладывает отпечаток на творчество исполнителей, но явного антагонизма между техникой классического балета и современными танцевальными техниками уже не наблюдается. Этот процесс был ярко представлен в творческом сотрудничестве М. М. Плисецкой (первой из советских балерин, кто нашел в себе смелость танцевать современную хореографию) и М. Бежара. Примером может служить творчество С. Гиллем, с равным успехом танцевавшей классический репертуар и хореографию У. Форсайта, М. Бежара, М. Эка и А. Хана. Можно вспомнить М. Барышникова, который танцевал в постановках Т. Тарп и великого М. Каниингема. И недавний пример — «Объект перемен», балет, поставленный П. Лайтфутон и С. Леон для Дианы Вишневой. Хотелось бы отметить, что современную хореографию для классических танцовщиков исполнять достаточно сложно, и расхожее мнение о том, что к современной хореографии танцовщики обращаются уже будучи в том возрасте, когда не могут танцевать классический репертуар, на взгляд автора статьи, является неоправданным.

В-третьих, слияние академического и современного танца наблюдается в обращении современных хореографов к музыке, а иногда и к сюжету классического наследия. Подобных примеров можно привести множество: только «Весна священная», музыка И. Стравинского была поставлена П. Бауш, А. Прельжокажем, М. Бежаром, Д. Нормайером, М. Эком, Р. Обадиа, С. Вальц, Т. Багановой. Еще один пример — авторские интерпретации «Лебединого озера» М. Эка, М. Борна, Ф. Ридмана, А. Экмана, Д. Масило.

Достаточно часто соединение лексики классического балета и современного танца можно наблюдать в творчестве хореографов. Личность хореографа всегда доминирует над определенным эстетическим воззрением той или иной эпохи. Безусловно, художник тесно связан с определенной эстетикой, но, ни один хореограф не задается целью: «я буду создавать эту работу в стиле танца модерн», или «я хочу воплотить постмодернистскую эстетику». Хореограф творит, и процесс творчества, прежде всего, зависит от уровня

таланта и внутреннего видения хореографа, и в меньшей степени от того, к какому художественному течению он тяготеет. Именно поэтому в спектаклях современных хореографов очень трудно определить, к какому стилю принадлежит лексика. Хореограф — это линза, который в своем творческом воображении фокусирует все направления и течения в танцевальном искусстве, поэтому во многих спектаклях современных хореографов лексика классического балета успешно сочетается с движениями, присущими современному танцу.

Краткий анализ процесса образования в современном танце в настоящий момент. Исполнителей по профилю «артист ансамбля современного танца» обучают, насколько известно автору статьи, только в одном колледже. Однако, такие дисциплины как «Джазовый танец» и «Танец модерн» введены в программу обучения по профилю подготовки «артист балета» в Академии балета им. А. Я. Вагановой, МГАХ и в Академии танца Б. Эйфмана: «Ученики (10—13 лет) изучают основы джазового танца. Учитывая, что в этом возрасте у детей формируются навыки сложно координированных движений, вращений, то техника джазового танца дает важную основу для начала изучения современного танца. Ученики (13—16 лет) изучают историю, принципы и технику модерн танца, в том числе техники М. Грэм, М. Каннингема, Д. Хамфри. Ученики (16—18 лет) завершают свое обучение освоением техник контемпорари (contemporary) танца, импровизации и основ композиции» [7].

Можно сделать вывод, что академический танец, то есть построенный на принципах академизма: следование канонам, устоявшимся формам образования, методике преподавания, подражание образцам — понятие временное и многие танцевальные направления, которые родились в XX в. могут уже считаться академическими, например, джазовый танец и танец модерн, которые развиваются более ста лет. Танец модерн имеет кодифицированную лексику и зафиксированные канонические техники: Грэм, Хамфри/Лимона, Хортона, Каннингема. Именно эти техники, на взгляд автора статьи, являются академическими дисциплинами и должны изучаться в учебных хореографических заведениях. Что касается более поздних танцевальных стилей, получивших свое развитие во второй половине XX в., то, несмотря на большое количество техник, которые созданы теми или иными педагогами, говорить об их эффективности в процессе хореографического образования, на взгляд автора, — преждевременно. Безусловно, техники contemporary dance могут быть включены в систему хореографического образования, но в качестве факультативов и семинаров.

В заключении некоторые выводы:

1. Несмотря на достаточно долгое противостояние и явный антагонизм между академическим и современным танцем в начале XX века, к настоящему времени в России наблюдается процесс их взаимопроникновения и плюрализм в использовании различных танцевальных техник в художественных практиках и в хореографическом образовании. Однако необходимо помнить и о требованиях рынка проката хореографических произведений, который диктует свои требования.

2. Особенно ярко процесс конвергенции наблюдается в исполнительской практике. Молодые исполнители, получившие академическую Школу, с успехом танцуют современный репертуар. Ярким подтверждением этого явился Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов, прошедший в Йошкар-Оле 8—14 апреля 2022 года, который был посвящен современному танцу. Было отрадно отметить, что в настоящее время в современный танец приходят обученные исполнители, получившие академическую Школу, что позволяет расширить спектр исполнительских возможностей.

3. Достаточно активно идет внедрение техник современного танца в процесс профессионального хореографического образования. Безусловно, пока этот процесс идет

«снизу» и зависит от инициативы учебных заведений, и не всегда образовательные стандарты успевают за изменившимися требованиями рынка труда. Остро стоит проблема привлечения квалифицированных педагогов. И, тем не менее, современный танец наряду с академическими направлениями танца постепенно занимает свое место в системе хореографического образования.

По мнению Володченкова Р. Г. «Место же современного танца где-то рядом с классикой, возможно параллельно ей, но не в споре и уж точно не в конфликте с ней. Такой установившийся баланс не стоит разбивать, заменяя классику „современкой“, провоцируя классику эффектными кратковременными, пускай даже очень популярными и модными направлениями, стилями, техникам» [8, с. 53]. Автор согласен с этим постулатом, однако считает, что слияние и заимствование — это естественный процесс развития, и он неизбежен. Но академические направления танца важно сохранять в неизменном виде, особенно в системе хореографического образования, и это касается не только балета, но и народно-сценического танца, джазового танца и танца модерн.

Список источников

1. Портянникова А. Институты современного танца. Философско-критический анализ. [Электронный ресурс]. URL: <http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2017/03/portyannikova2013russiandancestudies.pdf> (дата обращения: 12.09.2022).
2. Филановская Т. А. Хореографическое образование в России второй половины XIX века: академическая образовательная модель // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 14. С. 180—186.
3. Власов В. Г. Академии художеств, академизм // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. I. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 106—111.
4. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
5. Сироткина И. В. Свободное движение и пластический танец в России. Новое литературное обозрение, 2011. 319 с.
6. Ортега-и-Гассет, Хосе. Дегуманизация искусства: Сб.: Пер. с исп. — М.: Радуга, 1991. 638 с.
7. Академия танца Бориса Эйфмана: сайт. URL: <https://eifmanacademy.ru/ru/about/soderzhanie-obrazovaniya/modern/> (дата обращения: 12.09.2022).
8. Володченков Р. Г. Балет и современный танец. Исторические точки пересечения // Сб. материалов V Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования». Россия, Москва, 25 октября 2021 г. МГАХ. С. 50—53.

Информация об авторе

В. Ю. Никитин — профессор кафедры педагогики балета Института Славянской культуры ФГБОУ ВО РГУ им. А. Н. Косыгина, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author

V. Y. Nikitin — professor of the Department of Pedagogy of Ballet at the Institute of Slavic Culture, FGBOU VO RGU im. A. N. Kosygina, doctor of Pedagogical Sciences, Candidate of Art History, Associate Professor.

II. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА БАЛЕТА

Рецензия на телевизионный балет

УДК 792.8

НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА НА ТВ

Екатерина Петровна Белова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, kabelova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена неизвестному балету С. С. Прокофьева «Трапедия», который в нашей стране был впервые поставлен на телевидении в 1970 году. Балетмейстеры Н. И. Рыженко и В. В. Смирнов-Голованов, ставшие основоположниками жанра оригинального телевизионного балета, сочинили для «Трапедии» свой сюжет, посвященный жизни цирковой труппы, удачно используя выразительные возможности телевизионной съемки.

Ключевые слова: телевизионный балет «Трапедия», С. С. Прокофьев, Н. И. Рыженко, В. В. Смирнов-Голованов, хореография, В. Я. Левенталь

Review of the television ballet

SERGEI PROKOFIEV'S UNKNOWN BALLET ON TV

Ekaterina P. Belova

Moscow State Academy of Choreography (BOLSHOI Ballet Academy), Moscow, Russia, kabelova@mail.ru

Abstract. The article is devoted to S. S. Prokofiev's unknown ballet "Trapeze", which was first staged on television in our country in 1970. Choreographers N. I. Ryzhenko and V. V. Smirnov-Golovanov, who became the founders of genre of original television ballet, composed their own plot for «Trapeze», dedicated to life of a circus troupe, and successfully used the expressive possibilities of television shooting. This TV ballet is also interesting because leading soloists of the Bolshoi Theater E. S. Maksimova and V. V. Vasiliev performed the main roles in it.

Keywords: television ballet «Trapeze», N. I. Ryzhenko, V. V. Smirnov-Golovanov, choreography, V. J. Leventhal

В конце 1960-х годов, одновременно с открытием телецентра Останкино, на ЦТ было создано Творческое объединение «Экран», предоставившее более широкие возможности для съемок балета — новейшую аппаратуру, большие, просторные павильоны.

Одной из первых работ Творческого объединения «Экран» стал телебалет «Ромео и Джульетта» на музыку одноименной увертюры-фантазии П. Чайковского, поставленный в 1969 году танцовщиками Большого театра Натальей Рыженко и Виктором Смирновым-Головановым. А уже через год (в 1970-м) появился их следующий оригинальный телебалет — «Трапедия» Сергея Прокофьева.

Музыку к этому балету С. С. Прокофьев написал в 1924 году, находясь за границей. В автобиографии композитора есть упоминание об этом балете: «Параллельно с симфонией, ради заработка, я принял заказ на небольшой балет от одной путешествующей труппы, которая имела в виду заполнить вечер несколькими короткими балетами камерного характера с музыкой, исполняемой ансамблем человек в пять. Я придумал следующий состав: гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас. По существу, незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием „Трапедия“ был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета. Отсюда некоторые ритмические непрактичности, вроде номера на десять восьмых (3—4 — 3), за которые балетмейстеру пришлось отдуваться. Тем не менее, балет „Трапедия“ шел в нескольких городах Германии и Италии и даже имел успех» [1, с. 173].

Обратившись к музыке «Трапеции», Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов пытались найти либретто этого балета. Но в архиве С. Прокофьева его не оказалось. Встречаясь во время зарубежных гастролей Большого театра с Борисом Романовым, в труппе которого в 1920-х годах шла «Трапеция», они спрашивали его о постановке этого спектакля, но необходимых сведений не получили. Подтвердилось лишь, что балет был посвящен цирку. Серж Лифарь, в свое время видевший «Трапецию» на сцене, вспомнил, что героями спектакля были Пьеро и Колумбина. Поскольку все поиски либретто оказались тщетными, а описаний постановки «Трапеции» не сохранилось, Рыженко и Смирнову-Голованову пришлось сочинить свой сюжет балета в соавторстве с музыковедами О. Доброхотовой и С. Сапожниковым.

В музыке Прокофьева преобладают острота ритмов, гротеск музыкальных характеристик персонажей, несколько отстраненный, подчас ироничный взгляд художника. Камерный характер всего телебалета определен исполнительским составом квинтета, положенного в основу музыки «Трапеции». Состав инструментов — три струнных и два духовых — сразу рождает звуковое впечатление маленького оркестрика, чем удачно воспользовались постановщики, введя в свой телебалет настоящий оркестр, расположенный в ложе цирка. В музыке Прокофьева прослеживается четкий мелодический рисунок каждой темы. Размеренно-марионеточная тема циркового представления, с которой интонационно связаны основные темы других частей, имитирующих жанр гавота, рефреном проходит через весь квинтет, обрамляя и определяя его интонационный строй. Структура квинтета — номерная, но она преодолевается интонационной общностью всего произведения и рефреном.

Постановщики, сочиняя сюжет телебалета, шли строго за логикой музыкального построения произведения. Камерный состав оркестра предопределял небольшое количество действующих лиц. В «Трапеции» их пятеро — ровно столько, сколько инструментов в оркестре. Балетмейстеры остроумно использовали тут принцип, предложенный самим же Прокофьевым в его симфонической сказке «Петя и Волк», где композитор представляет инструменты вместе с персонажами. Так, в начальных титрах «Трапеции» на музыку первой экспозиционной части, в которой идет своеобразное «знакомство» с инструментами (составом квинтета), нам представляют героев будущего телебалета, причем танцевальный проход каждого из них поставлен на музыкальную тему соответствующего инструмента. Например, первые хореографические реплики Девочки сопровождает мелодичное звучание скрипки, вызывающее здесь ассоциации с тихим птичьим щебетом. А в движениях Девочки — в легкой поступи на пуантах, в трепете кистей откинутых назад (словно крылья) рук — есть этот пластический «птичий щебет», услышанный в скерциозных пассажах музыки Прокофьева. На музыкальные фразы гобоя балетмейстеры ставят выход Арлекина, а чуть тяжеловесное звучание контрабаса неизменно сопровождает появление Атлета, образ которого решен балетмейстерами в гротескном ключе. Но постановщики здесь не напрямую следуют за музыкой, а выявляют ее обобщенное содержание через танцевально-пластические образы, в которых есть присущие Сергею Прокофьеву лирика и гротеск, ирония и грусть.

Небольшое по форме музыкальное произведение требовало также и ограниченного постановочного пространства. Маленькая арена цирка и стала главным местом действия, на котором свершались все основные (происходящие почти в течение одних суток) события нехитрого сюжета.

Перед нами — мир театра с его внешним блеском ежевечернего представления и буднями каждодневной работы, закулисными интригами, с ревностью, завистью, обидой, упорной борьбой за премьерство. Персонажи «Трапеции» — тоже из мира театра. Причем не столько по роду своей профессии (цирковые артисты), сколько

по «исторической причастности» к этому миру. Балетные Коломбина, Арлекин, Пьеро и Атлет мгновенно вызывают у нас ассоциации с масками итальянской комедии.

Художник Валерий Левенталь тонко воссоздал в декорациях образ этого условно-театрального мира. «Кто-то из русских художников, — рассказывал он, — побывавших в 20-е годы в Париже, хорошо сказал: „Там сейчас все рисуют кубики и Арлекинов“. „Кубики и Арлекины“ — это целый пласт определенной эстетики и поэзии. Мне и хотелось воскресить в „Трапеции“ как раз то время, тот стиль — мир этих Арлекинов, Коломбин, эти улочки с черными деревьями, наивность райка, бродячей труппы. Тем более, что весь сюжет телебалета на этом строился: приехали цирковые актеры, поставили на площади ширму, начали выступать. Здесь — девочка на шаре, там — акробаты, жонглеры, атлеты: жизнь актеров бродячей труппы с их взаимоотношениями, законами, проблемами...» [2].

Для оформления телебалета художник создал несколько небольших живописных холстов, на которых перед нами предстает то будуар Коломбины, то перспектива несколько сказочного городка с узкими улочками, с черепичными крышами невысоких домов. Все здесь раскрашено в мягкие пастельные тона — сиреневые, розовые, серо-голубые, то гармонирующие с костюмами участников, то эффектно их оттеняющие. Объемна и конкретна тут только цирковая арена с занавесом и небольшая оркестровая ложа для пяти музыкантов. Все же остальное — расписные театральные холсты, удачно ограничившие необходимое для танца пространство. Так что, даже оказавшись за пределами арены, герои все равно пребывают в мире театра.

И вот в этот мир театра приходит человек «со стороны». В мир с давно сложившимися отношениями, правилами, привычками приходит Девочка (Е. Максимова), стремящаяся познать чудо только что увиденного представления, постигнуть его законы, войти в него, приобщиться. Замечательно решен эпизод ее прихода в цирк после окончания представления. Погасли яркие огни, разошлись зрители, опустела арена, смолкла музыка. В гулкой тишине мы слышим лишь звук легких шагов Девочки по арене, да скрип раскачиваемой ею трапеции. Появившийся рядом Пьеро (Б. Барановский) в серебристом сценическом костюме вдруг снимает грустную клоунскую маску, и мы видим крупным планом его молодое, оживленное, приветливое лицо...

Своеобразную маску снимают друг за другом и остальные актеры бродячей труппы, и у каждого за этой маской свое лицо — глупое, надменное или взволнованное. Силач Атлет (В. Смирнов-Голованов), словно сошедший со старых цирковых афиш, оказывается грубым, властным хозяином; блистательная красотка Коломбина (Л. Власова) — взбалмошной премьершей, злобной интриганкой; ослепительно виртуозный, чуть ироничный Арлекин (В. Васильев) — добродушным и внимательным. Вместе с актерами-циркачами «маску» перед Девочкой снимает и тот мир, в котором они живут и лицедействуют.

Кульминационной по своей эмоциональной насыщенности тут становится сцена сна Девочки, решенная типично телевизионными средствами. Героиня Максимова, увидев страстные объятия Коломбины и Арлекина (так пленившего ее воображение), убегает, раненная ревностью и обидой. Спрятавшись от всех, по-детски уткнувшись лицом в колени, она засыпает. Но переживания, переполнившие за день героиню, и во сне продолжают преследовать ее.

Во сне Девочка видит себя сидящей на арене цирка в той же позе, в какой уснула: она обхватила колени руками и уронила на них голову. Но вот сознание ее раздваивается: перед нами уже две Девочки — одна, по-прежнему сидящая на полу, и вторая, как бы вырастающая из прежней позы, встающая и удивленно оглядывающаяся вокруг. Постановщики очень точно передают здесь психологическое состояние сна, когда человек начинает ощущать себя уже в ином пространственном и временном измерении и видит реальный мир преломленным. Под замедленно-настораживающие, словно

гипнотизирующие звуки музыки в ночной темноте мерно взмахивает крылами висящая в вышине мельница: таинственно мерцают на ней разноцветные огни, а справа и слева от нее, как прожекторы в театре, светятся месяц и огромная звезда. Где-то в воздухе повисли застывшие Коломба и Атлет, которые вдруг — уже живые — возникли рядом с Девочкой, пригнули к земле ее хрупкую фигурку. Несколько раз мы видим во весь экран лицо героини (висящей вниз головой за спиной у Атлета), искаженное болью, страданием, страхом. Но крупные планы Максимовой не разрушают здесь иллюзию сна: наоборот, они лишь усиливают, нагнетают его жутковатую фантазмагоричность, создавая атмосферу пугающего, словно опрокинутого во сне мира...

И вот после кошмарных наваждений перед Девочкой появляется Арлекин (В. Васильев) — герой детской грезы, герой сна, рыцарь мечты, манящий и прекрасный. Сначала они вместе медленно «плывут» по воздуху, но затем Арлекин «улетает», ускользает от Девочки. А она, пытаясь догнать его, по-прежнему оказывается на одном месте, невесомо-плавно перебирая в воздухе ногами, как аквалангист, идущий по морскому дну. Благодаря использованию рапида, замедленно-тягучие, зыбкие движения рождают ощущение космической невесомости и вместе с тем — трудности передвижения в каком-то уплотненном безвоздушном пространстве. Словно неведомая сила тянет Арлекина прочь от Девочки, и он уже начинает казаться призраком — недосыгаемым, мучительно-невозможным. Но лишь только он, вновь приблизившись к Девочке, обнимает ее, радостные и ужасные видения рассеиваются, исчезают, тают... Героиня вновь садится в ту же позу и просыпается в ней, так же сидя на арене цирка. Чья-то рука гладит ее по голове. Девочка поднимает глаза — над ней заботливо склонился Арлекин. Сон сбывается.

Экранные средства выразительности — рапид, комбинированные съемки, наложение кадров, «ритмический» монтаж, двойная экспозиция, неожиданное решение пространства, драматургическая выстроенность крупных планов лиц и кистей рук героев сделали сцену сна Девочки одной из наиболее интересных в этом телебалете.

Хореографический язык «Трапеции», основанный на традиционных классических движениях с привнесением чисто акробатических элементов (используемых в основном в эпизодах репетиции и в сцене самого циркового представления), здесь значительно уступал постановочным находкам. Но незамысловатость, неприязательность танцевальной лексики не казалась однообразной, поскольку танцевально-пластический язык «Трапеции» отвечал задачам несколько наивного повествования с его ироничной интонацией, почерпнутой из музыки Прокофьева. Удачно найденная камерность, компактность постановки, ее грусть, юмор, лиризм нигде не были перегружены, утрированы, утяжелены.

Так, именно благодаря телевидению, не известный в России балет С. Прокофьева, обрел новую жизнь, увековеченную на пленке.

Список источников

1. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
2. Из беседы автора статьи с В. Я. Левенталем в марте 1981 года.

Информация об авторе

Е. П. Белова — профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

Information about the author

E. P. Belova — Professor, Department of Choreography and Ballet Criticism of The Moscow State Academy of Choreography (Bolshoi Ballet Academy), Ph.D., Arts Criticism.

Научная статья

УДК 792.03

ДИАЛОГ РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУР НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

Маргарита Андреевна Ведерникова

Московский государственный институт культуры, Химки, Россия, wds80@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию диалога русской и французской культур на примере лучших достижений развития балетного искусства. Автор отмечает, что диалог двух культур в области балетного искусства никогда не останавливался. Научная новизна работы заключается в систематизации ряда фактов из истории развития балетного искусства, связанных с деятельностью французских, русских педагогов и хореографов в контексте диалога культур. В результате обосновано, что именно русская школа классического танца в первой половине XX века вдохнула новую жизнь в угасающий балетный театр ряда стран, среди которых и Франция. Целая плеяда выдающихся педагогов, хореографов успешно и продуктивно работала на территории Франции.

Ключевые слова: диалог культур, Россия-Франция, балетное искусство, русская школа классического танца

Original article

DIALOGUE OF RUSSIAN AND FRENCH CULTURES ON THE EXAMPLE OF THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF BALLET ART

Margarita A. Vedernikova

Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia, wds80@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the dialogue between Russian and French cultures on the example of the best achievements in the development of ballet art. The author notes that the dialogue between the two cultures in the field of ballet art has never stopped. The scientific novelty of the work consists in systematization of a number of facts from the history of the development of ballet art related to the activities of French, Russian teachers and choreographers in the context of the dialogue of cultures. It was the Russian school of classical dance in the twentieth century that breathed new life into the fading ballet theater of a number of countries, including France. A whole galaxy of outstanding teachers, choreographers successfully and productively worked in France.

Keywords: dialogue of cultures, Russia-France, ballet art, Russian classical dance school

Тесные дипломатические и культурные отношения между Россией и Францией имеют давнюю традицию и уходят корнями в XVII век. Несмотря ни на какие превратности истории диалог двух культур в области балетного искусства никогда не останавливался. На основе европейской школы танца, в частности, французской, в восемнадцатом веке рождалась уникальная русская школа классического танца.

Обратимся к некоторым историческим фактам влияния французской культуры на развитие отечественного балетного театра.

Именно французский преподаватель танцев Жан Батист Ланде в 1737 году подал прошение императрице Анне Иоанновне о создании специальной школы танцев. В 1738 году состоялся первый набор учеников из 6 мальчиков и 6 девочек, набранных из семей дворцовых служащих. Школа, основанная французом Ланде, ныне известна на весь мир под названием Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой.

На отечественной балетной сцене свои таланты также проявили французы — танцовщики и балетмейстеры с мировыми именами: Шарль Ле Пик, Огюст Пуаро, Луи Антуан Дюпор, Шарль Луи Дидло, Жюль Жозеф Перро, Артюр Сен-Леон, Мариус Петипа и др.

«Там и Дидло венчался славой», — писал о выдающемся французе-балетмейстере А. С. Пушкин, ведь именно в России в полную мощь раскрылся его талант. Дидло взрастил таких русских артистов, как М. И. Данилова, Е. А. Телешова, А. С. Новицкая, А. И. Истомина и др. Он поставил свыше 40 балетов. Реформы Дидло обогатили русскую школу классического танца.

Ж. Перро работал танцовщиком и главным балетмейстером в Большом театре Петербурга с 1848 по 1859 годы. За это время им были поставлены как спектакли, созданные для театров Европы, так и оригинальные постановки.

А. Сен-Леон проработал в России с 1859 по 1869 годы, поставил балет «Конек-Горбунок» (1864) — первый на русскую национальную тему с использованием русских популярных мелодий.

Перечень французских балетмейстеров, работавших в России, продолжает М. Петипа. Как известно, он приехал в Россию в 1847 году и остался здесь навсегда, свыше полувека отслужив на русской сцене. Балеты, созданные им на музыку П. И. Чайковского и А. К. Глазунова, являются визитной карточкой русского балета и сегодня. На хореографии Петипа выросло не одно поколение танцовщиков. Впоследствии многие из них оказались в эмиграции во Франции, где способствовали возрождению французской балетной школы.

По меткому замечанию С. М. Лифаря: «Мировой балет всей первой половины XX века есть создание балетных сил русской эмиграции» [1, с. 297]. Эмиграция балетных исполнителей первой волны проходила главным образом в Аргентину, Австрию, Америку, Англию, Италию, Германию, Францию и др. Одно из лидирующих мест по количеству балетных эмигрантов занимает Франция.

Во Франции в качестве педагогов работали А. Е. Волинин, Л. Н. Егорова, Н. М. Зверев, М. Ф. Кшесинская, С. М. Лифарь, Б. Ф. Нижинская, О. И. Преображенская, Ю. Н. Седова, В. А. Трефилова, И. Н. Хлюстин, Л. П. Чернышова и др.

Остановимся на деятельности известных эмигрантов, работавших во Франции.

Студия М. Ф. Кшесинской была открыта 6 апреля 1929 года. В 1933—34 годах в студии занималось свыше 100 учеников, среди которых Т. Липковская, Т. Рябушинская, Б. Князев, Л. Ростова.

С. М. Лифарь сыграл огромную роль в развитии балета во Франции, возглавив Парижскую оперу. Поставил более 70 оригинальных балетов, возобновил большое число классических спектаклей. Провел реформу театра, где вплоть до 1930-х годов сохранялись порядки, заведенные еще в конце XIX века, с отношением к балету, как к второстепенному развлекательному виду искусства, идущему после оперного спектакля: «... в парижской Опере танец умирал, напоминая Спящую красавицу. Мне выпала честь оказаться её волшебным Принцем. Я горд тем. Могу сказать без обиняков: дом развлечений я превратил в храм» [1, с. 43]. Лифарь пригласил новых педагогов, преподавал сам, благодаря этому в труппе выросло несколько поколений выдающихся артистов: Л. Дарсонваль, С. Шварц, И. Шовире, О. Пате. В 1947 году Лифарь основал в Париже Институт хореографии.

Большим авторитетом пользовалась школа-студия О. И. Преображенской. Педагогическую деятельность она начала еще в России, но её педагогический дар в полную силу раскрылся за границей, в эмиграции. С 1923 года работала в Париже, где открыла частную студию. Среди её учеников — И. Баронова, Н. Вырубова, Н. Нерина, Л. Черина, С. Головин, Ж. Скрибин, И. Юшкевич, М. Мишкович, В. Скуратов и др. Всего более ста учеников. Преображенская стала родоначальницей нового отношения к танцу, как к искусству со своими закономерностями, поддающимися анализу. Этот вывод был сделан ею на основе лучших достижений различных школ классического танца: русской, французской, итальянской. Ученицей Преображенской считала себя А. Я. Ваганова.

Рядом со школой Преображенской находилась еще одна известная балетная школа Л. Н. Егоровой. Профессиональный антагонизм двух сильных педагогов классического танца еще при их жизни оброс легендами. Школа Егоровой была открыта ею в 1923 году. Среди её учеников — Ю. Алгаров, М. Бежар, М. Безобразова, Св. Березова, С. Войцеховская, В. Волкова, П. Лакотт, Т. Лескова, Д. Лишин (Лихтенштейн), К. Триполитова и др. У Егоровой в 1920-е годы занималась сама А. Павлова. Кроме того, к Егоровой приезжали заниматься прославленные балерины своего времени, такие как А. Данилова, В. Немчинова, М. Фонтейн, И. Шовире и др. Все они известные танцовщицы и танцовщики XX века, многие — звезды балета мирового уровня.

Именно в Париже, во Франции, состоялись первые русские сезоны С. П. Дягилева. Были показаны такие знаменитые спектакли, как «Сильфиды», «Шахеразада», «Жар-птица», «Петрушка» и др.

Как пишет В. М. Красовская, 2 ноября 1921 года состоялась премьера балета «Спящая красавица» в Лондоне, поставленная труппой С. П. Дягилева и являющаяся неким недооценённым водоразделом в истории мирового балета, возродившим на Западе интерес к классическому танцу: «многообразно переосмысленному и переинтонированному в дальнейшей практике современных хореографов. По одну сторону этой даты Дягилев открыл западному зрителю Фокина и Нижинского, которые зачеркнули в своих постановках искусство выразительного танца. По другую сторону её Дягилев представил зрителю Баланчина, который во многих своих балетах доказал жизнеспособность классического танца и его восприимчивость к новому. Одновременно с Баланчиным и вслед за ним зарубежные балетмейстеры начали экспериментировать в области современного академического танца. Им существенно помогала преподавательская деятельность Преображенской, Кшесинской, Трефиловой, Егоровой, Седовой» [2, с. 123—124]. Все перечисленные артисты балета осуществляли педагогическую деятельность во Франции.

В. А. Трефилова с 1917 года проживала в Париже, основала балетную школу-студию. Среди её учеников — Н. Вырубова.

А. Е. Волинин в 1925 году открыл свою балетную школу в Париже. Среди его учеников — Т. Рябушинская, Л. Дейде, И. Шовире, А. Долин, Д. Лишин, А. Эглевский, Ж. Эглевский, Ж. Бабиле и др.

Как правило, ученики переходили от одного русского педагога к другому, стремясь получить лучшие достижения каждого. Так, к примеру, «черная жемчужина русского балета» Т. В. Туманова училась у О. И. Преображенской, М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, Дж. Баланчина.

Русский балет, родившийся на основе традиций итальянской, французской школ танца, впитал в себя только лучшие из их достижений. Усвоив легкость, изящество, благородство французской школы, виртуозность и техническое мастерство итальянской школы, русский балет не стал пустым слепком с иностранных образцов. Наоборот, была создана самобытная русская школа классического танца, в первой трети XX века вдохнувшая новую жизнь в угасающий балетный театр ряда стран, среди которых и Франция. Целая плеяда выдающихся педагогов, хореографов успешно и продуктивно работала на территории Франции. Все вышеперечисленные примеры из истории развития балетного искусства — достойная иллюстрация диалога культур Франции и России.

Список источников

1. Лифарь С. М. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.
2. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 528 с.

Информация об авторе

М. А. Ведерникова — профессор кафедры классического танца Московского государственного института культуры, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент ВАК.

Information about the author

M. A. Vedernikova — Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Institute of Culture, Doctor of Cultural Studies, Candidate of Art History, Associate Professor of the Higher Attestation Commission.

Научная статья

УДК 792.8

**«БАЯДЕРКА» В ПОСТАНОВКЕ ЮЛИАНЫ МАЛХАСЯНЦ НА СЦЕНЕ
ВОРОНЕЖСКОГО ТЕАТРА**

Ирина Андреевна Владимирова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, ikuntse@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу хореографической редакции балета «Баядерка» Юлианы Малхасянц. В 2021 году впервые на сцене Воронежского театра оперы и балета был поставлен этот шедевр Мариуса Петипа. В соответствии с замыслом Ю. Г. Малхасянц музыкальная партитура балета претерпела ряд изменений, что повлекло создание новых хореографических фрагментов. Отдельное внимание балетмейстер уделила финалу балета, обратившись к первоначальной редакции и воссоздав сцену разрушения храма и гибели под его обломками главного героя. Данная сцена была поставлена на оригинальную музыку Людвига Минкуса, найденную в архивах. Дирижер-постановщик Д. А. Серганин адаптировал музыкальный материал, сделав финал более драматичным. В результате появился спектакль, в котором бережно сохранена первоначальная редакция балета, но при этом транслируется современный взгляд балетмейстера. Цель исследования — выявить хореографические и музыкальные особенности постановки. Впервые представлены материалы интервью с балетмейстером-постановщиком Ю. Г. Малхасянц и художественным руководителем Воронежского театра оперы и балета А. А. Литягиным.

Ключевые слова: Воронежский театра оперы и балета, Мариус Петипа, Людвиг Минкус, «Баядерка», Ю. Г. Малхасянц, хореографическая редакция

Research article

«BAYADERE» STAGED BY JULIANA MALKHASYANTS ON STAGE OF THE VORONEZH THEATRE

Irina A. Vladimirova

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, ikuntse@mail.ru

Abstract. The article is devoted to analysis of the choreographic edition of the ballet «Bayadere» by Juliana Malkhasyants. For the first time a masterpiece by Marius Petipa was staged on stage of the Voronezh Opera and Ballet Theatre. According to Y. Malkhasyants plans, musical score of the ballet was changed which led to creation of new choreographic fragments. Choreographer paid special attention to the final of the ballet, turned to an original version and recreated a temple destruction scene and the main character death under its wreckage. This scene staged to original music by Ludwig Minkus, found in the archives. Conductor D. Serganin adapted musical material according to the choreographer's plan, making the finale more dramatic. As a result, performance appeared, in which an original version of the ballet carefully preserved, but at the same time a modern choreographer's look is being broadcast. The purpose of the study is to identify the choreographic and musical features of the production. For the first time, the materials of interviews with

choreographer Yu. G. Malkhasyants and Artistic Director of the Voronezh Opera and Ballet Theatre A. A. Lityagin are presented.

Keywords: The Voronezh Opera and Ballet Theatre, Marius Petipa, Ludwig Minkus, «Bayadere», Yu. G. Malkhasyants, choreographer edition

Руководство Воронежского театра оперы и балета в лице главного балетмейстера Александра Литягина в репертуарной политике придерживается намеченных целей — развитие профессиональных компетенций труппы и расширение репертуара. Для их выполнения реализуются следующие проекты: вечера современной хореографии в рамках фестиваля «RE:Форма танца», фестиваль классического балета «Звёзды мирового балета в Воронеже», ежегодное участие в Платоновском фестивале искусств [1]. Но одной из важнейших задач является пополнение репертуара именно классическими спектаклями, для чего в театр приглашаются лучшие постановщики. Так, в годовщину 200-летия Мариуса Петипа Юрий Бурлака перенес на сцену Воронежского театра балет А. Адана «Корсар», годом позже — «Спящую красавицу» П. И. Чайковского в собственной редакции. При постановках ему ассистировали вышеупомянутый Александр Литягин и балетмейстер Юлиана Малхасянц.

В 2018 году Юлиана Геннадьевна поставила «Баядерку» в Ростовском музыкальном театре [2], а в 2021 г. балетмейстер приехала в Воронеж с тем, чтобы перенести шедевр Мариуса Петипа на воронежскую сцену. И все же, по словам самой Малхасянц, получились совершенно два разных спектакля. А. А. Литягин рассказывал: «Спектакли отличаются прежде всего сценографией. Нужно сказать, что в Ростов-на-Дону Юлиану Малхасянц пригласили тогда, когда часть спектакля была сделана. А у нас я ей дал полный карт-бланш. Во-первых, при выборе художников. Юлиана Геннадьевна пригласила Дмитрия Чербаджи. Во-вторых, мы долго обсуждали вопрос о народно-характерных фрагментах, которые в принципе не сохранились: здесь Малхасянц выступила в качестве хореографа. Но главное отличие — это финальная сцена. В Ростове разрушение храма — чистая сценография, в нашей же версии — полностью ручная работа, сделанная в наших мастерских. Поэтому отличия есть, но канву классического наследия, поставленного непосредственно Мариусом Ивановичем Петипа, мы сохранили» [3].

Максимальная сохранность оригинальной версии балета Мариуса Петипа — такую задачу поставила перед собой балетмейстер. Из частного архива Ю. П. Бурлака был взят клавир с оригинальным текстом Людвиг Минкуса, и Юлиана Геннадьевна решила убрать всю наносную музыку. Таким образом, она исключила музыку А. Луиджини, которую привнес в балет А. А. Горский; для «Факиров», поставленных на музыку композитора С. Н. Василенко, Малхасянц нашла наиболее подходящий по стилю «Танец диких» Минкуса, также она переставила два фрагмента хореографии Вл. И. Пономарева. На адажио Никии и раба, добавленное К. М. Сергеевым, у балетмейстера тоже свой необычный взгляд. Она посчитала его наличие в балете не совсем уместным в виду следующего факта. Само слово «баядерка» в Европе означает индийскую танцовщицу. Если разобраться чуть глубже в происхождении героини Никии, то есть более точное определение ее роду занятий. Она представитель девадаси, что в переводе означает «божья рабыня» [4]. Девушки этого класса относятся к касте неприкасаемых. Поэтому к ней имеют право прикасаться лишь люди из высшей касты. Следуя этой логике, раб никак не мог исполнять поддержки и позы в танце с Никией. Вместо этого танца Малхасянц поставила вариацию со свадебной вуалью, где верховная жрица посвящает Гамзатти в невесты, даже не предполагая, кто ее жених. Эта сцена впервые представлена именно в таком ключе. Ранее музыка использовалась Натальей Макаровой в ее версии «Баядерки», но была отдана для вариации Гамзатти в последнем акте. А у Петипа на эту музыку

поставлена сцена «Печальный танец Никии во дворце у Раджи». Малхасянц ее использовала там, где она и предназначалась в оригинале.

Одним из важных положительных моментов постановки является грамотный подход к использованию музыкального текста Л. Минкуса. Убранные сцены требовали обоснованной замены, для чего вводился музыкальный материал из его балетов «Золотая рыбка» и «Ночь и день». В первом акте вариация Гамзатти исполнена на вариацию, написанную Минкусом специально для балерины Евгении Соколовой. В начале третьего акта Солор страдает по погибшей возлюбленной и в своем соло постоянно вспоминает жест Никии с кувшином. На протяжении балета сольные фрагменты Никии идут в виолончельном сопровождении. Юлиана Геннадьевна выделила эту деталь и именно для сцены монолога Солора впервые использовала оркестрованное соло виолончели (виолончельный репетитор Минкуса).

Более поздняя версия балета содержит три действия и заканчивается воссоединением главных героев в царстве теней. Оригинальный же вариант имеет четыре действия. В постановке Мариуса Петипа за нарушенную клятву и убийство Баядерки следует наказание — разрушение храма и гибель всех причастных [5]. Малхасянц не повторила ни одну из возможных версий, а сделала уникальную, соответствующую своим личным убеждениям. Она хотела, чтобы Солора «закидали камнями» [6]. Балетмейстер признается: «Я считаю, что отца, который борется за счастье дочери, понять можно. Влюбленную женщину, которая борется за мужчину, тоже понять можно, а предательство мужчины понять нельзя. Солор мог отказаться от Гамзатти? Он военачальник, уважаемый человек. Если не с Никией, то ни с кем! Но он согласился на брак с богатой, знатной красавицей Гамзатти» [7]. Для сцены разрушения храма Мариусом Петипа был написан отдельный финал, который обычно заменяется на музыку из сцены ссоры Никии и Гамзатти. Малхасянц решила оставить финал, но сделать его более динамичным и бравурным: в этом ей помог дирижер-постановщик Воронежского театра Данила Серганин.

Постановка балета Мариуса Петипа «Баядерка» в хореографической редакции Юлианы Малхасянц стала одним из знаковых событий культурной жизни Воронежа, прочно войдя в репертуар театра.

Список источников

1. Репертуар театра оперы и балета // Воронежский государственный театр оперы и балета URL: <http://www.theatre-vrn.ru/repertoire/> (дата обращения: 05.10.2022).
2. Мировую премьеру классического балета «Баядерка» подготовил Ростовский музыкальный театр в Год российского балета // Ростов-на-Дону URL: https://rostov-gorod.ru/press_room/news/8896/27143/ (дата обращения: 02.10.2022).
3. Баядерки // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Баядерки> (дата обращения: 10.10.2022).
4. Из беседы автора статьи с А. А. Литягиным (6 октября 2022 г.)
5. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки, либретто, сценарии. М.: Искусство, 1977. С. 267—283.
6. Вечер вместе 11.10.2021 // TV Губерния URL: http://tv-gubernia.ru/programmy/efirnye_programmy/vecher_vmeste (дата обращения: 06.09.2022).
7. Из беседы автора статьи с Ю. Г. Малхасянц (10 октября 2022 г.)

Информация об авторе

И. А. Владимирова — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, концертмейстер.

Information about the author

I. A. Vladimirova — Postgraduate student at the Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), accompanist.

Персоналии

УДК 792.8 793.3

ЮРИЙ ГРИГОРОВИЧ — ЛИДЕР РУССКОГО БАЛЕТА

Роман Геннадиевич Володченков

Московское государственное хореографическое училище имени Л. М. Лавровского, Москва, Россия, romul-vol@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируется творчество выдающегося русского хореографа Юрия Николаевича Григоровича.

Ключевые слова: Юрий Григорович, Фёдор Лопухов, Симон Вирсаладзе, русский балет

Personalities

YURI GRIGOROVICH — LEADER OF THE RUSSIAN BALLET

Roman G. Volodchenkov

«Moscow State Choreographic School named after L. M. Lavrovsky», Moscow, Russia, romul-vol@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the work of the outstanding Russian choreographer Yuri Nikolaevich Grigorovich.

Keywords: Yuri Grigorovich, Fedor Lopukhov, Simon Virsaladze, Russian ballet

Хореографу Юрию Николаевичу Григоровичу (р. 1927) история отвела не только интересную и насыщенную творческую жизнь, но и определила место главного реформатора русского балета второй половины XX века.

Многие, и среди них очень талантливые хореографы-современники Ю. Н. Григоровича подхватили его идеи, сделали значительные шаги в развитии балета. Однако мало кто из них смог сравниться с Григоровичем по масштабу совершенных дальновидных преобразований. В данной статье автор пробует ответить на вопросы: «Почему судьба вывела в лидеры именно Юрия Григоровича?» и «Отчего до сих пор не появилась столь же влиятельная, определяющая развитие мировой хореографии фигура, как Григорович?».

Стать лидером поколения «шестидесятников» в балете, наверное, мог и кто-то другой, а не Юрий Григорович. Кто-то талантливый, профессиональный, хорошо выученный. Но целый ряд обстоятельств привел именно к нему — ученику ленинградской школы балета, рано начавшему деятельность хореографа, оказавшемуся в переломный для балета момент в узком кругу перспективных молодых постановщиков, в ком увидели закономерное продолжение такие авторитетные мэтры, как Фёдор Васильевич Лопухов (1886–1973) и Симон Багратович Вирсаладзе (1909–1989).

Переменчивая после Октябрьской революции судьба главного новатора балетной сцены Фёдора Лопухова показала, что ему удалось не только убедить новую власть сохранить лучшие балеты из имперского наследия, но и указать профессиональному сообществу пути обновления отечественной хореографии. В своих идеях, касавшихся дальнейшего развития балета, он был, скорее, опытным наблюдателем, нежели изобретателем-открывателем. И многие его наблюдения в сочетании с образованностью и преданным служением делу вывели на перспективные направления балетного театра.

Среди них самые значимые — хорео-симфонизм (или «чистый» танец) [1, с. 28–29] и отанцованный акробатизм [2, с. 30]. Однако эти и другие начинания Лопухова ограничились официально признанными лидерами «драмбалета». Лишь спустя эпоху развернутых литературных спектаклей (1930–50-е гг.), когда стало очевидно, что советская хореодрама отступила от законов танцевальной выразительности, не до конца реализовавшиеся лопуховские идеи смогли вновь проникнуть на сцену. Это случилось благодаря свежим силам — Юрию Григоровичу и не многим старше его хореографу Игорю Дмитриевичу Бельскому (1925–1999), поверившим в потенциальные возможности танца.

Ю. Н. Григорович, усвоив уроки Фёдора Лопухова, начал активно реализовывать его идеи. Но и личный опыт танцовщика Ленинградского Кировского театра во времена советской хореодрамы оказался ему на пользу. Соединив одно с другим, он явил собою пример постановщика нового времени — сочетающего таланты хореографа и режиссера. То, что задумал и начал Лопухов, Григорович представил как образец, как само собой разумеющееся для руководителя балетной труппы — стойкого взаимодействия новаций и традиций.

Лексика хореографа Ю. Н. Григоровича привлекает ясностью, выразительными, «говорящими» танцевальными движениями (некоторые из них повторяются или варьируются с целью обрисовки характерных черт героев или персонажей), стройностью кордебалетных линий и эмоциональными соло. Избранные им пластические средства убеждают глубиной и масштабными образными обобщениями. Язык постановщика порой выходит за рамки чисто классических па, но он очень четко следует логике графических построений с принципом визави, ровными линиями и пространственными диагоналями. Подобной логике когда-то следовал Мариус Петипа, умевший самые многолюдные, калейдоскопические перестроения танцующих организовать с помощью малого количества движений [3, с. 8–9]. И этот факт дает повод утверждать, что в XX веке принципы Петипа, в которых видел значительный толк и Фёдор Лопухов, были успешно развиты Юрием Григоровичем.

В свои спектакли Юрий Николаевич старался привнести полезное и актуальное не только от опытных хореографов-постановщиков, но и от выдающихся балетных исполнителей. Так, во многом примеры Алексея Ермолаева (1910–1975) и Вахтанга Чабукиани (1910–1992), танцовщиков, развивавших линию героического танца, позволили обратить внимание на потенциал мужского классического танца и дать ему раскрыться в новых сольных, дуэтных и кордебалетных эпизодах балетов.

Опыт оригинальных авторских постановок позволял Ю. Н. Григоровичу в разное время смелее смотреть на спектакли классического наследия и внедрять в них опробованные удачные приемы. Такая смелость нередко вызывала критику, но требовательный к себе и другим Григорович применял только оправданные логикой, убедительные, обоснованные действенным развитием (почти по Ж.Ж. Новеру) танцевальные решения [4, с. 74].

Художник Симон Вирсаладзе стал для Юрия Григоровича идеальным соавтором. Работая с Григоровичем над каждым новым спектаклем, старший по возрасту Вирсаладзе всегда находил обоюдно выгодное творческое решение. Каждая его оригинальная художественная идея решала концепцию всего спектакля Григоровича. И она всегда оказывалась яркой, не довлеющей над замыслом хореографа. Освобождая пространство сцены от всего, что могло бы отвлечь зрителей — громоздких натуралистичных декораций, броских задников и кулис — он фокусировал все внимание на хореографии. Такое, дополнявшее друг друга искусство возникало из взаимного доверия и уважения, что позволило создать на академической сцене уникальный авторский театр.

Время, когда появились первые спектакли Ю. Н. Григоровича, оказало благотворное влияние и на других, почувствовавших ветер перемен русских хореографов. Примечательно, что многие из них были представителями петербургского (ленинградского) балета, во все времена значительно подпитывавшего силы русской хореографии. Спектакли таких постановщиков поколения 1960—80-х годов отличались оригинальностью языка и смелостью решений. Правда, время от времени, критики применяли к ним эпитет «спорный», что давало повод к сомнению в их образцовых качествах. «Спорный» хореографический номер или спектакль привлекал каким-то новым, не привычным, появившимся из тайников творческого подсознания подходом. Если он отличался заметным талантом, то его автор начинал испытывать повышенное внимание публики. Приступая к созданию собственных редакций классических балетов (к примеру, «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Баядерка», «Жизель»), хореографы современники Григоровича, по большей части, не рисковали вносить в них смелые, кардинальные решения. Прожив активно в творческом соперничестве, они оставили после себя немало открытий, но никто из них так и не совершил исторического реформаторского шага, подобного Ю. Н. Григоровичу. И связано это, вероятно, с тем, что подлинная реформа не в отрицании или яркой новизне, а в умении найти новое звучание традиций, убедить зрителей, что здесь и сейчас классика продолжает оставаться бессмертной истиной. Секрет такой классики когда-то раскрыл Мариус Петипа, а в двадцатом столетии — Юрий Григорович. Искать же лидера в балете или пытаться вывести формулу его появления не стоит, поскольку это творческая сфера. И если уж кому суждено им стать, то тому поспособствуют нужные обстоятельства. Однако прошлое может сделать не мало мудрых подсказок, в которых современные хореографы смогут разглядеть горизонты успешного творчества.

Список источников

1. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с., вкл. 32 с.
2. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 215 с.
3. Бурлака Ю. П. Реконструкция или реставрация? («Корсар», Гран па из балета «Пахита», «Эсмеральда» в Большом театре России) // Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете. Материалы Международной научно-практической конференции, состоявшейся в рамках фестиваля балета «Dance Open» / ред.-сост. О. И. Розанова. С-Пб.: Министерство культуры Российской Федерации. Некоммерческое партнерство «Данс Опен фестиваль», 2010.
4. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. Л.;М.: Искусство. 1965. 375 с.

Информация об авторе

Р. Г. Володченков — кандидат искусствоведения, балетный критик, преподаватель истории хореографического искусства в Хореографическом колледже «Школа классического танца», Московском государственном хореографическом училище имени Л. М. Лавровского, Колледже музыкально-театрального искусства имени Г. П. Вишневецкой, Институте современного искусства.

Information about the author

R. G. Volodchenkov — Candidate of Art History, ballet critic, teacher, Choreographic College «School of Classical Dance», Moscow State Choreographic School named after L. M. Lavrovsky, College of Musical and Theater Arts named after G. P. Vishnevskaya, Institute of Contemporary Art.

Научная статья

УДК 792.8

ENTRÉE В GRAND PAS D'ACTION ПЕРВОГО АКТА — ЧАСТЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА ПРИНЦЕССЫ АВРОРЫ

Андрей Сергеевич Галкин

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия, An_g_asp@bk.ru

Аннотация. Статья посвящена *Entrée* принцессы Авроры в *Grand pas d'action* первого акта «Спящей красавицы». Дается описательная реконструкция оригинальной хореографии М. И. Петипа. Выделяются показанные в *Entrée* черты хореографического образа героини.

Ключевые слова: балет, М. И. Петипа, «Спящая красавица»

Original article

ENTRÉE IN THE 1ST ACT GRAND PAS D'ACTION AS THE PART OF PRINCESS AURORA'S CHOREOGRAPHIC PORTRAIT

Andrey S. Galkin

The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia, An_g_asp@bk.ru

Abstract. The article is about princess Aurora's *Entrée* in 1st Act *Grand pas d'action* («The Sleeping Beauty»). The author gives the verbal reconstruction of original choreography by Marius Petipa and identifies the main elements of Aurora's choreographic characteristic in her *Entrée*.

Keywords: ballet, Marius Petipa. «The Sleeping Beauty»

Выход героини, выход балерины — важнейшая часть балетного спектакля XIX века. Сравнивая, как хореографы разных десятилетий представляли главное действующее лицо и главную исполнительницу, можно отследить эволюцию театральной поэтики в некоторых ее основополагающих моментах. Героини эпохи романтизма появлялись на сцене как бы невзначай, выходя из дома (Жизель, Сванильда), спускаясь с гор (Пахита), выбегая на площадь (Эсмеральда). С 1860-х годов балеринские *Entrée* оформляются в парадный церемониал, обставляемый все более и более торжественно. Своего логического предела эта тенденция достигает в постановках М. И. Петипа, особенно — в многоактных балетах последнего периода его творчества.

В «Спящей красавице» — спектакле, где впервые воплотилась полностью сложившаяся поэтика балетного академизма — хореограф «отложил» *Entrée* принцессы почти до середины второй картины, а по существу — второго акта, ибо Пролог балета не уступал по длительности трем его действиям. Проходили начальные эпизоды: сценки Каталябюта и придворных у колыбели, выход короля Флорестана XIV и королевы с пажами, разворачивались классический *Grand pas d'ensemble* фей-крестных с вариациями шести сильнейших солисток; пантомимы злой феи Карабос и провинившихся вязальщиц. Король, королева, придворные занимали места у кулис. Петербургский кордебалет — дитя школы, не знавшей равных в конце XIX века — завершал Пейзанский вальс (на премьере 3 января 1890 года его повторили на «бис» [4, с. 263]). Король жестами объявлял четверем принцам — претендентам на руку принцессы Авроры, что сейчас появится и она сама¹. Но принцессе предшествовала свита: восемь пажей с пошеттами (воспитанницы Театрального училища), четверка «молодых девиц» с лютнями (тоже воспитанницы) и четверка фрейлин (артистки труппы) [6]. Все они

¹ Здесь и далее в статье описание мизансцены и танца по [7, с. 75–77].

вместе с принцами выстраивали на левой (от зрителя) половине сцены большую, «трехлинейную» диагональ.

Принцесса Аврора показывалась на крыльце королевского дворца. В декорации М. И. Бочарова и И. П. Андреева оно располагалось на правой (от зрителя) стороне, ближе к среднему плану. Тамара Карсавина, станцевавшая в молодости еще оригинальный, не «переодетый» в новое оформление К. А. Коровина, спектакль, так описывала состояние и первые движения принцессы: «Вы слышите в музыке нетерпеливые шаги, вы видите, как молоденькая девушка спешит вниз по лестнице <...>, как этот стремительный бег непроизвольно переходит в радостный и юный танец, а круг, который Аврора обегает вокруг сцены, необыкновенно ярко выражает ее счастье» [4, с. 307—308].

«Круг почета», предшествующий собственно танцу, был введен не просто так. В XIX веке, особенно — на первых представлениях нового балета и в бенефисные дни — после выхода балерины спектакль прерывался. Зрители приветствовали артистку, тут же ей передавали подарки. Как вспоминал Николай Соляников — участник премьеры «Спящей красавицы», в январский вечер 1890 года «появление Авроры — Брианцы в эффектном ярко-алом костюме было встречено громом аплодисментов. Костюм наивыгоднейшим образом оттенял темные волосы итальянки» [4, с. 263]. В тех же словах говорил о первой Авроре К. А. Скальковский, сидевший в зале вместе с другими балетоманами: «Брианца явилась <...> в очень эффектном ярко-красном костюме, прекрасно шедшем к черным волосам и глазам итальянской балерины» [5, с. 196]. В 1952 г., когда перерывы в действии остались в прошлом, К. М. Сергеев и С. Б. Вирсаладзе придумали новую планировку *Entrée*. Через дальний план сцены они перекинули дворцовую лестницу: Аврора спускалась по ее ступеням, предоставляя принцам, пейзажам, придворным, а с ними — и зрителям, переживать энтузиазм от долгожданной встречи.

У Петипа, описав круг, принцесса бежала из глубины сцены вниз и делала первое движение *Entrée* — маленькое *pas de chat*. Прыжок начинался из-за такта с тем, чтобы на сильную долю закончить его в пятой позиции. *Pas de chat*, сдержанное в рисунке — правая нога выбрасывалась вперед, присогнутая левая — назад; резвое по характеру исполнения, было зерном танцевальной характеристики Авроры. Тамара Карсавина находила в нем «перехлестывающую через край *joie de vivre* [жизнерадостность — А.Г.], почти жеребачью несмотря на всю грацию и совершенство девушки, причем характер этот передан самой хореографией» [4, с. 307]. Прыжки неизменно привлекали внимание А. Л. Волынского. В 1911, посмотрев спектакль как раз-таки с Карсавиной в партии Авроры, он отмечал: «прелестные *pas de chat* сами за себя говорят и ни в каком комментарии не нуждаются» [3, с. 52]. В 1922-м, рецензируя выступление вернувшейся из Лондона Ольги Спесивцевой, Волынский вновь выделял в составе *Entrée* «красивые *pas de chat*» и сожалел, что «этот выход еще не может обнаружить всех резервов танцовщицы. Прыжкам ее следует пожелать большей воздушной легкости» [1, с. 131]. В 1923-м, в статье о дебюте Таисии Трояновской с красноречивым заголовком «Не вышло», он сердился на то, что «прелестные *pas de chat* <...> срезаны в своих крайних очертаниях ножницами непризванного садовника: надо уметь заполнить танцем музыкальный пассаж так, чтобы не пришлось жертвовать никакими частями и координироваться с дальнейшими фигурами, не слишком отставая от хода номеров» [2, с. 8].

Быстро сменив ноги в *pas de bourrée* и повернувшись в противоположную сторону, Аврора делала шаг на пальцы левой ноги, правая закрывалась спереди на невысокое *passé*. После *coupé* на правую ногу вся связка повторялась в другую сторону, и так шесть раз.

Во второй части *Entrée* Петипа еще вольнее использовал не вполне обычную для классики смену ракурсов. Танцевальная диагональ, тянувшаяся от точки 6 к точке 2, начиналась с такого же, как и в первой части, маленького *pas de chat*. Одновременно с шагом на полупальцы правой ноги балерина поворачивалась на четверть круга влево (от точки 2 в точку 8) и через *tombé* вперед «усаживалась» в *demi-plié* на левую ногу (правая — *tendu derrière* на *effacé*). Следовал пируэт *en dehors*, в конце которого правая нога открывалась на 45 градусов вперед на *croisé*; затем маленькое *jeté* вперед и *emboite*, причем на этих двух прыжках балерина «доворачивалась» до ориентира на точку два. На повторах комбинации *pas de chat* делалось сразу после *emboité*, без спуска в партерную позицию.

Jeté en tournant par terre вдоль рампы, переходящие в *chaîné* — и то, и другое исполнялось спиной к зрителю — завершали *Entrée*.

Все в нем — от выхода «сбоку», отвергавшего парадное построение фрейлин и пажей, до финальных прыжков — шло «против правил» и предупреждало о непослушном, своенравном характере принцессы еще до того, как он начнет проявляться в поступках: в нежелании выбрать жениха из четырех принцев-претендентов, в любопытстве, с которым она схватывает «запретную» прялку, в небрежении беспокойством родителей, Каталябюта, придворных.

Отбор движений, их комбинирование полностью отвечали этой задаче — как и всегда в лучших работах Петипа.

Список источников

1. «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1918—1922 / Сост. Н. Н. Зозулина, А. А. Мандрыкина, предисл. А. А. Мандрыкина, науч. ред. Н. Н. Зозулина. СПб.: АРБ, 2021. 214 с.
2. Волынский А. Л. Былое. Туалет Авроры. Не вышло // Жизнь искусства. 1923, № 48. С. 7—9.
3. Волынский А. Л. Статьи о балете / Сост., вступ. ст., комм., список статей Г. Н. Добровольской. СПб.: Гиперино, 2002. 400 с.
4. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. прим. А. М. Нехендзи, вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
5. Скальковский К.А. В театральном мире. Наблюдения. Воспоминания и рассуждения. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1899. 395 с.
6. Спящая красавица. Афиша спектакля Мариинского театра 3 января 1890 г.
7. Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840—1893, composer. Sleeping beauty (Choreographic work: Petipa) [Спящая красавица]: Stepanov dance notation score: autograph manuscript. [Электронный ресурс]: Режим доступа: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/847394, свободный.

Информация об авторе

А. С. Галкин — старший научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания, преподаватель кафедры истории театра и кино РГГУ, кандидат искусствоведения.

Information about the author

A. S. Galkin — senior researcher of the Theatre Department of The State Institute for Art Studies, lecture of The Department of history of theatre and cinema of Russian State University for Humanities, Candidate of Art History.

Обзорная статья

УДК 792.8

БАЛЕТ «ПЛАМЯ ПАРИЖА» Б. АСАФЬЕВА В ПОСТАНОВКЕ В. ВАЙНОНЕНА. ИСТОРИЯ ЗАМЫСЛА И СОЗДАНИЯ

Мария Алексеевна Исплатовская

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, ispla@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена 30-м годам XX века — времени, которое позже станет называться эпохой драмбалета. Одним из знаковых спектаклей этих лет стало «Пламя Парижа» Б. Асафьева в постановке В. Вайнонена. Автор освещает историю замысла и создания балета, а также уделяет внимание хореографическим, музыкальным и сценографическим аспектам постановки.

Ключевые слова: драмбалет, «Пламя Парижа», В. И. Вайнонен, Б. В. Асафьев

Review article

BALLET «THE FLAME OF PARIS» BY B. ASAFIEV STAGED BY V. VAINONEN. THE HISTORY OF CONCEPTION AND CREATION

Maria A. Isplatovskaya

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, ispla@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the 30s of XX century, time that would later be called the era of drama ballet. One of the landmark performances of those years was «The Flame of Paris» by B. Asafiev staged by V. Vinonen. The author highlights the history of conception and creation of the ballet, pays attention to the choreographic, musical and scenic aspects of the performance.

Keywords: drama ballet, «The Flame of Paris», V. I. Vainonen, B. V. Asafyev

Период 30-х годов XX века знаменуется в русском балетном театре как эпоха драмбалета.

Родившийся в самом начале XX века — в 1901 году — Василий Иванович Вайнонен, воспитанный на наследии Мариуса Петипа, Льва Иванова, Михаила Фокина и других мастеров, стал одним из величайших постановщиков первой половины столетия. Сочиненный им танец не являлся прямым аналогом драматического действия; Вайнонен создал образные обобщения, развёрнутые характеристики и героическую атмосферу спектакля. Воплощение этому мы видим в балете Бориса Асафьева «Пламя Парижа».

Школьные педагоги Вайнонена в Петербурге — Л. Леонтьев, А. Ширяев, В. Пономарев, И. Кшесинский — были мастерами хореографической педагогики. Первые постановочные опыты В. Вайнонен осуществил в 1920-е годы, ещё будучи действующим танцовщиком ГАТОБа (ныне Мариинский театр). Чуть позже в сотрудничестве с Л. Якобсоном и В. Чесноковым он сочинил балет Д. Шостаковича «Золотой век», после чего, несмотря на строгую критику этого спектакля, Василия Вайнонена отметили, как талантливого, начинающего хореографа с самобытным почерком.

«Пламя Парижа» впервые было поставлено в 1932 году в Ленинградском театре оперы и балета. Премьера состоялась 7 ноября в день Пятнадцатой годовщины Октябрьской революции. Работа над созданием спектакля велась Василием Вайноненом около двух лет в содружестве с композитором Борисом Асафьевым, сценаристами Николаем Волковым и Владимиром Дмитриевым (он же стал и художником спектакля) и режиссёром Сергеем Радловым. В основу сюжета легли события Французской революции, произошедшие в 1789—1794 годах и описанные в романе Феликса Гра «Марсельцы». «В этом спектакле на хореографической сцене появилась картина революции: напряженная, стихийная,

бурно устремленная; та жизнь, которая уже пришла на драматическую сцену вместе с новой драматургией» [1, с. 111].

Впервые в советском балетном театре предпринимался новый метод работы — сближение балета с драмой. Подготовка шла по системе К. С. Станиславского, по методу МХАТ. Впервые возник принцип своеобразного дуализма, где визуально пластическое решение принадлежало и режиссёру драмы. Здесь имеются ввиду драматургические акценты и мизансцены. Хореограф Вайнонен «озвучил» партии и роли танцевальной пластикой. Необычной находкой постановщиков стал выбор главного героя балета — это народные массы. Личность в балете сознательно «стерли». Каждая кульминация включала в себя массовый танец, в котором исполнители сольных партий сливались с толпой. «...социальные силы были расставлены точно — лагерь аристократов и лагерь восставших, — писала историк балета Н. Чернова. — Лагерь аристократов „изъяснялся“ на языке традиционной классики и пантомимы. Ему были отданы сцены во дворце со вставным анакреонтическим балетиком. Восставшим — широкое пространство площади, ассиметричный, пульсирующий рисунок массовых танцев. Характерный танец возобладавал в спектакле над танцем классическим и получил в нем право первенства» [1, с. 111—112].

Описывая особенности и реалии создания знаменитого балета, нельзя не остановиться на личности создателя музыки Бориса Владимировича Асафьева.

Асафьев (псевдоним Игорь Глебов, 1884—1949), помимо своей композиторской деятельности был выдающимся музыкальным теоретиком, автором большого количества научных трудов. Учеба на историко-филологическом факультете Петербургского университета дала возможность овладеть той методологией работы с информацией и историческими источниками, которые необходимы для настоящих исследователей. По окончании Петербургской консерватории Асафьев приобрел знания в области музыкальной теории и композиции. А работа концертмейстером балета в Мариинском театре открыла для него мир хореографической пластики. Таким образом, волею судеб именно Б. Асафьев оказался «подкованным» во всех вопросах, необходимых в работе над партитурой такого самобытного балета. Он просмотрел различные исторические источники и документы, свидетельствующие о той эпохе, включил в работу революционные мелодии, музыку композиторов конца XVIII века, но особое внимание уделил бытовым танцевальным жанрам Франции. В балете звучат, практически в чистом виде, знаменитая «Марсельеза» (патриотическая песня времён Французской революции, принятая сегодня в качестве государственного гимна Франции), Фарандола (прованский хороводный народный танец), Сарабанда (старинный испанский танец, перешедший с середины XVII века во Францию и получивший там более благородный и величественный характер), Чакона (изначально испанский средневековый танец карнавального характера, который в XVII веке перешёл в придворный балет Франции в медленном темпе и церемонном характере), Контрданс (как одна из форм первоначального английского танца конца XVII — начала XVIII веков, а впоследствии французского народного танца и музыки к нему), Карманьола (очень популярная французская народная революционная песня, сочинённая в 1792 году во времена Французской революции) [2].

Асафьев и Вайнонен поставили во главу угла детальную передачу духа времени: и музыкальная партитура, и хореографическая пластика максимально приближены к эпохе Французской буржуазной революции. По этому же пути пошёл и художник балета Владимир Дмитриев, который также приблизил сценографию и костюмы к исторической реальности. «Он сам определял круг своих декорационных задач, и конкретность ситуаций либретто поддерживал конкретностью места действия, — писал искусствовед В. Березкин. — В „Пламени Парижа“ — это шикарный версальский зал... Это холодные, пустынные апартаменты короля в Тюильрийском дворце. И, наконец, охваченная

полукругом домов площадь ночного Парижа с конной статуей в глубине, заполненная восставшим народом» [3, с. 312].

В премьеры участвовали выдающиеся артисты балета 30-х годов XX века. Партии Жанны и Жерома исполнили Ольга Иордан и Вахтанг Чабукиани, Мирейль де Пуатье танцевала Наталия Дудинская, Терезу — Нина Анисимова, а Антуана Мистралья исполнил Константин Сергеев.

Спектакль поразил своей масштабностью и новым веянием времени, где коллективным героем становится восставший народ. Эта задача была на повестке постановочной группы и главным замыслом — её удалось полностью воплотить. Совершенно точно определялись в спектакле три пласта образности: танцы французских крестьян, выраженных средствами народно-сценического жанра; стилизованные придворные зрелища, созданные в манере старинного балета XVIII века с привлечением историко-бытового жанра и блестящий, виртуозный классический танец, хоть и окрашенный героическими акцентами (партии главных героев и других персонажей). В третьем пласте Вайнонену удалось показать классическое наследие со своим знаменитым *pas de deux*, сочиненным в строгих структурных формах классического образца. При этом костюмы и героический эмоциональный посыл главных персонажей органично указывал на призыв к восстанию и торжество борьбы за свободу.

Сразу после премьеры балет вызвал множество дискуссий в профессиональных кругах. Одни критики обращали внимание на слабую литературную основу. Историк театра В. Всеволодский-Гернгросс сказал: «Все было хорошо, за исключением либретто, но это мы берем за скобки» [4, с. 157]. Другие — на несоответствие музыкального материала с последующими изменениями в сюжете. И. Соллертинский писал: «Сегодня на этом материале показывают свадьбу, завтра — смерть. Иначе, как бесцеремонным отношением к музыке, это назвать нельзя» [4, с. 161].

Но время доказало, что балет В. Вайнонена «Пламя Парижа» надолго вошел в репертуар самых крупных театров России и в творческие биографии талантливых танцовщиков разных десятилетий.

Список источников

1. Чернова Н. Балет 1930—1940-х годов // Советский балетный театр. 1917—1967. М.: Искусство, 1976. С. 106—154.
2. Деген А., Ступников И. // Балет. 120 либретто. URL: https://www.belcanto.ru/ballet_paris.html (дата обращения: 15.10.2022).
3. Березкин В. И. Художник в советском балете // Советский балетный театр. 1917—1967. М.: Искусство, 1976. С. 291—350.
4. Соллертинский И.И. О балете Б. Асафьева «Пламя Парижа» // Соллертинский И. И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 155—166.

Информация об авторе

М. А. Исплатовская — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии, преподаватель кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца МГАХ.

Information about the author

M. A. Isplatovskaya — Postgraduate student at the Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Teacher, Department of Folk, Historical and Contemporary Dance the Moscow State Academy of Choreography.

Краткое сообщение

УДК 792.05+792.071

**«ГАРОЛЬД И МОД» — СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА «СФЕРА»
В ПОСТАНОВКЕ НАТАЛЬИ КРАСНОЯРСКОЙ**

Екатерина Владимировна Ишимцева¹, Нина Владимировна Литварь²

^{1,2} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

¹ ishimtseva.cat@yandex.ru

² ninalitvar@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена спектаклю «Гарольд и Мод» Московского театра «Сфера» в постановке Н. П. Красноярской. Цель данной статьи в попытке понять и объяснить основные принципы театра «Сфера» на примере одного из его лучших спектаклей, а также вписать в историю российского театра не только саму «Сферу», но и имена режиссеров, творивших на этой сцене. В данном случае актрису и режиссера Н. П. Красноярскую. Автор акцентирует внимание на проблеме перехода с порталной сценической площадки на круглую и на способах «включения» зрителей в сферу «живого общения». О театре «Сфера» на данный момент нет научных работ и сообщений, это первая попытка.

Ключевые слова: Театр «Сфера», «театр живого общения», Екатерина Еланская, Наталья Красноярская, Римма Быкова, круглая сцена, спектакль «Гарольд и Мод», отсутствие «четвертой стены»

Brief report

**“HAROLD AND MAUD” — A PERFORMANCE OF THE THEATER “SPHERE”
STAGED BY NATALIA KRASNOYARSKAYA**

Ekaterina Vladimirovna Ishimtseva¹, Nina Vladimirovna Litvar²

^{1,2} Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

¹ ishimtseva.cat@yandex.ru

² ninalitvar@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the play “Harold and Maud” by the Moscow Theater “Sphere” staged by N. P. Krasnoyarskaya. The purpose of this article is to try to understand and explain the basic principles of the Sphere theater by the example of one of its best performances. And also to write into the history of the Russian theater not only the “Sphere” itself, but also the names of the directors who worked on this stage. In this case, the actress and director N. P. Krasnoyarskaya. The author focuses on the problem of the transition from the portal stage to the round stage and on the ways of “involving” of the audience in the sphere of “live communication”. At the moment there are no scientific papers and studies about the Sphere theater, this is the first attempt.

Keywords: theater “Sphere”, “theater of live communication”, Ekaterina Elanskaya, Natalia Krasnoyarskaya, Rimma Bykova, round stage, performance “Harold and Maud”, the absence of the “fourth wall”

Небольшой театр «Сфера» в саду «Эрмитаж», пожалуй, самый необычный в Москве. Дело не столько в круглой сцене, напоминающей маленький цирк или арену, откуда лучами расходятся проходы, которые тоже являются местом действия. Как сказала создательница «Сферы» Екатерина Еланская, этот театр «отвергает принцип театра-куба со снятой стенкой и подглядыванием, а утверждает принцип сферы общения» [1, с. 15]. За более, чем сорокапятилетнюю свою историю, круглая сцена театра повидала многих настоящего замечательных и больших артистов: Татьяну Доронинову, Евгению Симонову, Евгения Киндинова, Георгия Тараторкина, Валерия Баринаова, Евгения Весника и многих других.



Сцена театра «Сфера».

Фото: В. Шульц.¹

Одной из самых удивительных актрис не только театра «Сфера», но и всего советского, российского театра была Римма Александровна Быкова, народная артистка РСФСР. Кто-то помнит ее по роли матери героини Маргариты Тереховой в телефильме «Дневной поезд», кто-то потому, что она была первой женой Иннокентия Смоктуновского, с которым они вместе работали в Сталинградском драматическом театре. А зрители «Сферы» помнят ее в спектаклях «Люди и страсти» по пьесе М. Лермонтова (режиссер Е. Еланская), «Приглашение в замок» Ж. Ануя (режиссер А. Коршунов). Но особой зрительской любовью пользовался спектакль «Гарольд и Мод» по пьесе П. Хиггинса и Ж. К. Каррьера с Риммой Быковой в роли Мод и Дмитрием Ячевским в роли Гарольда.

Премьера спектакля «Гарольд и Мод» состоялась в 1988 году, и шел он почти 20 лет, до смерти Риммы Александровны: он заслуживает отдельного разговора, потому что стал одной из вершин «Сферы», квинтэссенцией ее театральных и актерских принципов.

Пьесу предложила сама Римма Быкова. По ней когда-то был снят голливудский фильм. Ее ставил Жан Луи Барро со своей женой Мадлен Рено в роли Мод. Роль Мод стала первой для Быковой на сцене «Сферы» (до этого актриса работала в Московском драматическом театре им. К. С. Станиславского). Для театра «Сфера» этот спектакль стал своего рода экспериментом: отважились на него актриса Римма Быкова и режиссер Наталья Красноярская.

К тому времени Наталья Красноярская (22.08.1948—30.04.2019) уже была режиссером мимического ансамбля в Большом театре. Окончив факультет музыкального театра ГИТИСа, Н. П. Красноярская не смогла осуществить карьеру оперной певицы, поэтому

¹ Здесь и далее в статье — фото из архива Театра «Сфера».

Авторы статьи благодарят архив Театра «Сфера» за фото, любезно предоставленные для данной статьи.



Сцена из спектакля «Гарольд и Мод»

продолжила обучение в театральном вузе уже на режиссерском факультете. Высоко оценив талант и возможности своей ученицы, Борис Александрович Покровский в 1976 году пригласил Наталью Красноярскую в Большой театр, где она и проработала в качестве режиссера миманса до кончины в 2019 году.

Продолжая работать в Большом театре, в 1978 году Наталья Петровна возглавила Народный оперный театр при ЦДКЖ; осуществила в нем постановки «Сельская честь» Масканьи, «Паяцы» Леонкавалло. С 1981 по 1994 год Н. Красноярская активно сотрудничала с театром «Сфера» в качестве драматической актрисы и приглашенного режиссера. На ее счету несколько главных ролей в спектаклях Е. Еланской. Наиболее значительной режиссерской работой Натальи Петровны, запомнившейся и актерам, и критикам, и зрителям в театре «Сфера», безусловно, считается ее работа над спектаклем «Гарольд и Мод» К. Хиггинса и Ж. К. Каррьера.

«Гарольд и Мод» — спектакль о любви. Самой невероятной, какую только можно себе представить. Гарольду восемнадцать. Он одинок, депрессивен. Его хобби — инсценировать самоубийства, чтобы привлечь внимание богатой, взбалмошной мамы. Мод восемьдесят. Она бесконечно любит жизнь и все о ней понимает. Их первая встреча происходит на кладбище, где оба любят гулять. Возникает симпатия, потом дружба. И для Гарольда уже нет никого ближе этой странной, мудрой, ребячливой, очень пожилой женщины. Их отношения изменят юношу навсегда, подарят ему веру в жизнь, радость от ее проживания. Спектакль начинается с мнимого самоубийства одного героя, а заканчивается настоящим — другого. Потому что восемьдесят — «идеальный возраст, чтобы умереть. 75 — еще слишком рано, а 85 — уже слишком поздно». Это случится в день рождения Мод, когда Гарольд подарит ей свою первую в жизни розу и предложит стать его женой. Пьеса, поставленная Натальей Красноярской, идеально подходит Римме Быковой, маленькой, хрупкой, с тонким, почти детским голосом, и невероятно глубокой. Каждая фраза, сказанная ее героиней, несет в себе природную мудрость и покоряет сердца зрителей с ее первого появления на сцене. Мод Риммы Быковой — мудрое дитя, отважно ныряющее в эту жизнь. Потому что главное — это то, «о чем ты сможешь рассказать, когда окажешься на скамейке запасных». Пронзительный монолог Мод о любви к этой земле актриса произносит как стихи, как верлибр под музыку (а в театре «Сфера» есть свой маленький оркестр — в «живом театре» и музыка должна быть живая), который заканчивается словами: «Мы слишком мало любили землю, чтобы на ней остаться!»

Вся линия отношений Гарольда и Мод очень трогательная, пронзительная и грустная, но сам спектакль — веселый, комедийный, даже с элементами буффонады. Смешны, на грани клоунских трюков «перформансы» с самоубийствами Гарольда. Смешон психиатр, которого наняла мама, чтобы лечить своего мальчика, не понимая, что ему нужны только внимание и любовь. Экстравагантную миссис Чейзен, мать Гарольда, сыграла в первом составе сама Наталья Красноярская. Смешны потенциальные невесты, которых присылает агентство, опять же найденное матерью, чтобы вернуть сыну радость жизни. Да и вся история дружбы Мод и Гарольда — сплошное веселье. При первой встрече Мод угоняет с кладбища автомобиль священника, чтобы добраться домой. Потом они крадут из зоопарка моржа и везут к морю, чтобы отпустить на волю. Вместе с героями зрители попадают и на берег моря, и в лес, куда Мод и Гарольд привезут пересадить деревце, задыхающееся среди городского асфальта.

Тут надо сказать, что спектакли «Сферы» фактически не предполагают смены декораций. Сцена не оформляется отдельно от зрительного зала, декорации «одевают» весь зрительный зал вместе со сценой так, что зрители тоже находятся внутри происходящего: декорации достаточно условны, сродни тем, что были в шекспировском

театре, когда надпись «лес» означала лес, а табличка с надписью «дворец» и была дворцом. Это пробуждает фантазию зрителя, включает его в творческий процесс, делает соучастником происходящего.

Актерское существование в таком пространстве тоже очень отличается от существования в порталном театре с «четвертой стеной», воображаемой линией, разделяющей актеров и зрителей. И Римме Быковой в нем по началу было очень непросто. Вот что сама актриса говорила в одном из интервью: «Для меня, привыкшей к обычной „четвертой стене“, как во всяком драматическом театре, было непросто обрести себя в этой специфике. На одной из первых генеральных я попросила актеров, вошедших в зал полюбопытствовать, сесть как-нибудь так, чтобы я их не видела — мне это очень мешало. Теперь же, сыграв более 130 спектаклей, я, как говорят, вошла во вкус и испытываю особое, ни с чем не сравнимое самочувствие от сознания, что нахожусь в центре устремленных на меня глаз, человеческих судеб и сущностей, окруживших меня со всех сторон и создающих необычайное поле чувствований. Будто просвечивают насквозь, не позволяя солгать, сказать полуправду о том, зачем и как надо жить. Благо эта замечательная роль дает такую возможность...» [2, с. 5].

Наталья Красноярская, сама замечательная актриса, много ролей сыгравшая в театре «Сфера», сумела подсказать исполнителям главных ролей и всем актерам, занятым в спектакле, точный путь от персонажа пьесы до живого героя, «попадающего» в зрителя, в первую очередь эмоционально. Она создала не просто развлекательное зрелище, на котором приятно отдохнуть и посмеяться после рабочего дня, а *спектакль-высказывание* о любви к жизни и о том, что старость — это только состояние души, так же, как и юность. Выбор хорошей литературы, акцент на личности героя, воплощенного актером, который непременно сам тоже личность, является одним из художественных принципов театра «Сфера». Его художественный руководитель и создатель Екатерина Еланская не так часто доверяла постановку спектаклей другим режиссерам. Но тем, кто говорил с ней на одном языке, тем, кто чувствовал и понимал специфику сценической площадки и существования на ней, удалось создавать спектакли, вошедшие в «золотой фонд» театра.

Список источников

1. Аннинский Л. Музыка «Сферы». М.: «Сфера» театр, 2013. С. 15.
2. Никольская А. Полумерцанье в имени твоём...// Московская правда. 1996. 6 июня. С. 5.

Информация об авторах

Е. В. Ишимцева — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

Н. В. Литварь — профессор кафедры хореографии и балетоведения, начальник отдела аспирантуры и ассистентуры-стажировки Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения.

Information about the authors

E. V. Ishimtseva — post-graduate student of the department of choreography and ballet studies of the Moscow State Academy of Choreography (of The Bolshoi Ballet Academy).

N. V. Litvar — Professor of the Department of Choreography and Ballet Studies, Head of the Department of Postgraduate Studies and Assistant Internships of the Moscow State Academy of Choreography (of The Bolshoi Ballet Academy), Candidate of Art History.

Обзорная статья

УДК 792.8

БАЛЕТ УЗБЕКИСТАНА. ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Елена Анатольевна Кари-Якубова

Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

elena.kariyakubova@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются предпосылки, формирование и развитие классического балета Узбекистана. Важным фактором успеха развития является тесная взаимосвязь балетной школы и театра.

Ключевые слова: классический танец, новаторство и традиции, опыт, сотрудничество

Review article

BALLET OF UZBEKISTAN. A LOOK INTO THE FUTURE

Elena A. Kari-Yakubova

Academy of Choreography of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan, elena.kariyakubova@gmail.com

Abstract. The article examines the prerequisites, formation and development of classical ballet of Uzbekistan. An important factor in the success of the development is the close relationship between the ballet school and the theater.

Keywords: classical dance, innovations and traditions, experience, cooperation

Искусство классического танца является отражением уровня культуры общества, определяет степень духовной зрелости народа. Балет Узбекистана, по сравнению с мировым балетом, достаточно молод и насчитывает неполные 90 лет. Зарождение классической хореографии в Узбекистане имеет сложную многоступенчатую историю развития. В конце XIX века на территории Центральной Азии танцевальное искусство имело особую специфику. Деление общества на мужское и женское накладывало отпечаток на формирование танцевальной культуры.

Знакомство с европейским танцевальным искусством в Туркестанском крае началось в конце XIX века, когда со строительством железной дороги между Россией и Туркестаном в Центральную Азию активно устремились театральные труппы, что оказало значительное влияние на местных деятелей искусства.

В 1910 году в Самарканде и Ташкенте были организованы гастроли труппы русской актрисы В. Ф. Комиссаржевской. Гастроли татарских и азербайджанских трупп в 1910—1912 гг. также стали большим культурным событием в жизни края. Во многих спектаклях исполнялись различные танцевальные и вокальные номера.

В 1918 году в Ташкенте была создана «Русская государственная опера» в здании «Колизея» (с 1929 — Театр оперы и балета им. Свердлова), при которой существовала небольшая балетная труппа, выступавшая в операх и с отдельными номерами в концертных программах. Появление в Ташкенте Русской оперы вызвало немалый интерес, сначала со стороны творческой интеллигенции, а затем и у народа, для которого этот вид искусства был незнаком.

В конце XIX — начале XX в. во время гастролей за пределами Центральной Азии узбекские артисты познакомились с искусством других стран. В 1909 году Юсуп Кызык, посетив в Петербурге репетиции балетной труппы, впервые увидел искусство классического балета. Мухитдин Кари-Якубов и Тамара Ханум во время учёбы в Москве знакомятся с выдающимися деятелями искусства, среди которых Н. А. Обухова, А. В. Нежданова, известные русские балерины Е.В. Гельцер и В.В. Кригер. Таких встреч

и совместных выступлений было немало [1, с. 16]. Поездка в Париж в 1925 году пополняет творческий багаж артистов и даёт представление о будущем искусства Узбекистана, к которому надо стремиться.

В 1929 году открылась музыкально-танцевальная студия, где танцу отдавалось предпочтение. В студию были приглашены преподаватели классического танца К. Бек, В. Н. Губская, Н. Егоров, Е. К. Обухова.

По инициативе Тамары Ханум, при поддержке М. Кари-Якубова, Алима Камилова в 1933 году была открыта «1-я Республиканская балетная школа».

В этом же году балетмейстерами М. Ф. Моисеевым, А. А. Ибрагимовым совместно с К. А. Беком, У. А. Камиловым, М. Тургунбаевой осуществляется постановка первого балета-пантомимы «Пахта». Это был поиск сочетания узбекского танца с пока ещё не освоенной в полной мере классической хореографией.

В 1941 году труппа театра пополнилась первыми выпускниками балетной школы, получившими классическое образование у Е. К. Обуховой (ученицы А. Я. Вагановой), А. Н. Обуховой (выпускницы Петербургского театрального училища), В. Н. Губской (ученицы Л. М. Нелидовой), воспитанных в лучших традициях русской школы классического танца.

В 1943 году, находившийся в Ташкенте балетмейстер Ф. В. Лопухов, поставил балет «Ак Биляк» по мотивам узбекских народных сказок. Опытный балетмейстер выстроил спектакль грамотно, используя силы и возможности юных артистов. Классическую партию Птицы Счастья — Семург исполнила Галия Измайлова — первая выпускница балетной школы, будущая народная артистка СССР.

В марте 1948 года, объединённые русская и узбекская группы открывают сезон в новом здании и получают название Государственного театра оперы и балета имени Алишера Навои.

После обучения в Москве в труппу вливаются Клара Юсупова, Гульнара Маваева, Бернара Кариева, Раджаб Тангуриев, Фатима Насырова и другие стажёры, составляя основной костяк балетной труппы, что позволило ставить полномасштабные спектакли. «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Балерина» Г. Мушеля, «Юность» М. Чулаки, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Берег счастья» А. Спадавеккиа, «Красный мак» Р. М. Глиэра, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Медный всадник» Р. М. Глиэра, «Спящая красавица» П. И. Чайковского, «Доктор Айболит» И. В. Морозова, «Семь красавиц» Кара Караева, «Аленький цветочек» К. Корчмарёва, «Шурале» Ф. Ярулина, «Жизель» А. Адана, «Ойниса» Б. Гиенко, «Маскарад» Л. Лапутина, «Мечта» И. Акбарова, «Шопениана» на музыку Ф. Шопена и многие другие стали ярким началом расцвета балета Узбекистана. В 1966 году гастроль Государственного академического театра оперы и балета имени Алишера Навои произвели настолько неизгладимое впечатление, что театру был присвоен статус «Большой».

В настоящее время со стороны государства в Узбекистане уделяется большое внимание искусству оперы и балета. На сцене театра с большим успехом идут балеты «Жар-птица», «Шехеразада», «Баядерка», «Половецкие пляски», «Шопениана», «Кармен-сюита» в редакции народного артиста России Андрииса Лиепы. При содействии Фонда развития культуры и искусства Узбекистана состоялась премьера балета Раймондо Ребека «Лязги — Танец Души и Любви», который с успехом гастролитировал в Дубай-опере и Стамбуле.

Несмотря на стремление артистов балета к самосовершенствованию, современный уровень исполнительского мастерства значительно уступает «Золотому веку хореографии Узбекистана». Это связано с воспитанниками балетной школы — театр и школа всегда были и будут тесно взаимосвязаны. Безусловно, здесь присутствуют объективные исторические факторы, которые коснулись многих балетных школ в период распада

огромной страны. Лишённые непосредственного обмена опытом, возможности обучения и стажировок в Москве и Петербурге, преподаватели классического танца остались в некоторой изоляции от достижений мирового хореографического искусства.

Замечательно, что сегодня налаживаются утраченные связи, пока в краткосрочных ознакомительных стажировках; онлайн-конференции позволяют обмениваться теоретическими знаниями.

Классическая хореография развивается, появляются новые направления, формы, но основа всему — классический танец, который достигает совершенства долгим и кропотливым трудом педагогов, репетиторов, балетмейстеров и конечно же артистов балета. Как грамотно сочетать новаторство и традиции, как в современном темпо-ритме вести зрителя за собой, а не идти на поводу масскультуры? Для решения этих актуальных вопросов необходим обмен опытом, совместный поиск решения общих задач.

Список источников

1. Мухитдин Кари-Якубов. Документальная монография. Автор-составитель Л. А. Авдеева. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма. 1984. 258 с.

Информация об авторе

Е. А. Кари-Якубова — преподаватель кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана.

Information about the author

E. A. Kari-Yakubova — lecturer at the Department of Theory and History of Arts at the State Academy of Choreography of Uzbekistan.

Персоналии

УДК 792.8+7.071.2+792.075

МОНТЕ-КАРЛО И РУССКИЙ БАЛЕТ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

Оксана Андреевна Карнович

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, eggina100@yandex.ru

Аннотация. В статье рассказывается о деятельности Сергея Павловича Дягилева, благодаря которой Монте-Карло после Санкт-Петербурга и Москвы стал одним из центров русского балета и постоянной резиденцией труппы русского балета. Автор анализирует новые творческие идеи С. П. Дягилева, которые были воплощены в балетной труппе Монте-Карло.

Ключевые слова: Монте-Карло, Сергей Дягилев, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Михаил Фокин

Personalities

MONTE CARLO AND RUSSIAN BALLET BY SERGEI DIAGHILEV

Oxana A. Karnovich

The Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, eggina100@yandex.ru

Abstract. The article tells about the activities of Sergei Pavlovich Diaghilev, thanks to which Monte Carlo, after St. Petersburg and Moscow, became one of the centers of Russian ballet and the permanent residence of the Russian ballet troupe. The author analyzes the new creative ideas of S. Diaghilev, which were embodied in the Monte Carlo ballet troupe.

Keywords: Monte Carlo, Sergei Diaghilev, Vatslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Mikhail Fokin and others

Для всемирноизвестного русского антрепренёра Сергея Павловича Дягилева основными городами, где ярче всего проявилась его творческая энергия, стали Петербург, Париж, Лондон и Монте-Карло. Княжество Монако, покоряющее своей изысканностью и красотой, стало постоянной резиденцией частной антрепризы *Ballets russes de Diaghilev*. Первый сезон «Русского балета Сергея Дягилева» открылся 19 апреля 1911 г. в Оперном театре Монте-Карло.

Построенный автором Парижской Оперы архитектором Шарлем Гарнье в 1879 г. в стиле *Belle Epoque* оперный театр в Монако в миниатюре стал точной копией Парижской Оперы и вмещал всего 524 зрителя.

Благодаря усилиям сына Карла III князя Альбера I и второй супруги княгини Алисы Гейне (дальней родственницы Генриха Гейне), театр Монте-Карло стал одной из ведущих мировых оперных сцен наравне с миланской «Ла Скала» и Парижской Оперой. Её Светлость княгиня Монако занималась культурными вопросами княжества, всячески покровительствуя Русскому балету. Деловые качества директоров Жюля Козна и сменившего его на посту Рауля Гинсбурга способствовали привлечению таких мастеров сцены как Сара Бернар, Аделина Пати, Франческо Таманьо, Камиль Сен-Санс, Жюль Массне, Нелли Мельба, Энрико Карузо, Федор Шаляпин и многих других.

Семья Гримальди, пригласив труппу Сергея Дягилева, превратила Монако в один из крупнейших художественных центров Европы, и княжество занимало особое место в сердце Сергея Павловича. Начиная с 1907 г., Дягилев организовывал за рубежом выступления русских артистов и музыкантов. Сейчас имена русских композиторов, таких как Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, П. Чайковский, А. Глазунов вписаны в мировую музыкальную культуру. А прежде в Европе они не были известны. Молодой К. Дебюсси, в пору молодости подрабатывавший учителем музыки у дочери Мадам фон Мекк, вывез с собой партитуру «Бориса Годунова» Модеста Мусоргского, которой невероятно дорожил. Редким примером явилось то, что премьерой Патетической симфонии Петра Чайковского (он сам стоял за дирижерским пультом) в исполнении Нью-Йоркского симфонического оркестра открывался новый театр Карнеги-холл. Но «Русские балеты» стали вершиной деятельности Дягилева. Блистательный успех балетов «Павильон Армиды», «Клеопатра», «Половецкие пляски», «Шехеразада», «Жар-птица», «Сильфиды» — явили европейской публике художников Леона Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха, Валентина Серова, Александра Головина. Михаил Фокин окончательно утвердился как хореограф. Самобытная музыка молодого композитора И. Стравинского придала блеск антрепризе. Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина (сменившая Анну Павлову), Ида Рубинштейн поднялись на высшую ступень балетного Парнаса.

После двух успешных парижских сезонов 1909—1910 годов Дягилева начали приглашать во все крупнейшие театры Европы. Основополагающими для создания собственной труппы стали уже состоявшиеся переговоры с менеджерами ведущих европейских театров на 1911 г. Поэтому для репетиций Дягилеву нужна была постоянная база. Закономерно, что для собственной труппы *Ballets russes* Дягилев после сверхуспешных парижских сезонов остановил свой выбор на жемчужине Лазурного Берега Монте-Карло, где столь обширное сосредоточие финансистов, промышленников, магнатов, представителей родовой аристократии и деловой элиты соответствовало величественному размаху амбиций русского импресарио.

После триумфального завершения балетных «Русских сезонов» в Париже в 1909—10 гг. Дягилев решил преобразовать компанию, сформированную из приглашенных артистов императорского театра в частную антрепризу, существовавшую по законам спроса и предложения. Необходимость создания собственной труппы Дягилев понял, вернувшись из Парижа осенью 1910 года. На одном из собраний комитета он произнес: «Господа!

Я решил основать постоянную балетную труппу и давать спектакли круглый год. В результате двух наших парижских сезонов мы создали большой репертуар, и он будет расти. Мне представляется неразумным собирать заново труппу, чтобы провести в Париже короткий сезон. Сам успех наш доказывает, что за границей есть потребность в балете и что мы обязательно преуспеем. Итак, учтя все, я предлагаю создать большую частную балетную труппу» [1, с. 48].

Начиная с 1911 года, балетные сезоны труппы в Монте-Карло предшествовали сезонам в Париже. До начала Первой мировой войны и с 1922-го по 1929 гг. до смерти Дягилева изящный и комфортабельный Театр-Казино Монте-Карло стал для него пристанищем с личным кабинетом с видом на море, с постоянной базой для артистов, где они проводили свои зимы, хранили балетный реквизит, готовили репертуар. Здесь были созданы ряд значительных постановок, которые до сего дня входят в сокровищницу мирового балета, такие как «Видение Розы» Михаила Фокина, «Свадебка» Брониславы Нижинской, «Аполлон Мусагет» Джорджа Баланчина и многие другие.

«Русские сезоны» и «Русский балет» Сергея Дягилева явились той эстетической силой, которая влияла на всю мировую культуру. Дягилеву, потерпевшему неудачу в стремлении воздействовать на казенную сцену, для реализации собственных идей и проектов требовалось «окно в Европу», мировое пространство. И он сосредотачивает свои устремления на пропаганде русского искусства за границей. Дягилев создал моду на всю русскую культуру, прежде неизвестной Европе. Уже с первых парижских сезонов Ф. Шаляпин, В. Нижинский, А. Павлова, Т. Карсавина, И. Рубинштейн так покорили европейскую публику, что мода на русское искусство распространилась на европейском континенте ни на одно десятилетие. Дягилев стал символом притяжения всей художественной европейской элиты, его художественные эксперименты определили развитие искусства ни на один десяток лет. Но главное, он заставил европейскую публику любить балет и разбираться в нем. Нашествие «русских варваров» подарило надежду избалованным французам на возрождение былой славы своего балетного прошлого, так как собственные традиции были давно утрачены. Возвращение балета «Жизель» на его историческую родину в 1910 г., постановка «Спящей красавицы» в Лондоне в 1921 г. возбудили интерес к классическому наследию XIX века. С дягилевских сезонов началась экспансия балета по всему миру...

Страсть Дягилева к художественному новаторству объединяла вокруг него лучших европейских художников: П. Пикассо, А. Матисса, А. Дерена, Ж. Брака, Ж. Руо, Х. Миро, Дж. де Кирико, М. Утрилло. Дягилев открыл миру талант И. Стравинского, С. Прокофьева, представил Европе русских художников Л. Бакста, А. Бенуа, А. Головина, Н. Рериха, В. Серова, Б. Анисфельда, М. Добужинского, Н. Гончарову, М. Ларионова, И. Билибина, К. Коровина, С. Судейкина. Обогащая свою антрепризу новыми художественными силами (а его интуиция позволила обратиться к М. Равелю и К. Дебюсси), Дягилев также привлек к сотрудничеству композиторов-новаторов М. де Фалья, А. Соре, Ф. Пуленка, Ж. Орика, Э. Сати. Его направляющая воля сближала всех участников «Русских сезонов», объединяя весь сложный механизм антрепризы. Благодаря Дягилеву, мир узнал балетмейстеров В. Нижинского, Л. Мясина, Б. Нижинскую, Дж. Баланчина, С. Лифаря. Масштаб начинаний Дягилева поражает, значение его деятельности невозможно переоценить. Возможность заниматься творческими экспериментами, которые радикально изменили эстетику балета, Дягилев обрел после долгих скитаний именно благодаря щедрости монашеского княжеского двора: таким образом было положено начало новой эры труппы Монте-Карло, ставшей ярчайшей страницей в истории мирового балета.

Список источников

1. Григорьев С. Балет Дягилева. 1909—1929. М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр». 1993. 383 с.

Информация об авторе

О. А. Карнович — старший преподаватель кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии; доцент кафедры вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А. Г. Шнитке; заведующая отделом «Музей квартира М. М. Плисецкой» Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, кандидат искусствоведения.

Information about the author

O. A. Karnovich — Senior Lecturer of the Department of Choreography and the History of Ballet at the Moscow State Academy of Choreography; Associate Professor of the Department of Vocal Art and Opera Training Moscow State Institute of Music. A. G. Schnittke; Head of the Department “Museum Apartment M. M. Plisetskaya” of the State Central Theater Museum A. A. Bakhrushin; Ph.D. in Art History and Criticism.

Научная статья

УДК 792.8

**СПЕЦИФИКА БАЛЕТА «РАЙМОНДА»
В ПОСТАНОВКЕ ГЕННАДИЯ МАЛХАСЯНЦА**

Анна Евгеньевна Меловатская

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, annamelovatskaya@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию раннего периода творчества одного из шестидесятников — хореографа Геннадия Гараевича Малхасянца (1937—2008). Цель исследования — выявить специфику творческого метода Г. Г. Малхасянца. Автор акцентирует внимание на одном из первых спектаклей Г. Г. Малхасянца — балете «Раймонда» на музыку А. Глазунова, поставленном в 1972 г. в Воронежском театре оперы и балета. Научная новизна работы заключается в исследовании творческого метода хореографа. Впервые вводятся в научный оборот материалы домашнего архива семьи Малхасянц. В результате выявлены основные балетмейстерские приемы и режиссерские принципы Г. Г. Малхасянца.

Ключевые слова: балет «Раймонда», хореографическое искусство, советский балетный театр, поколение хореографов-новаторов

Original article

**THE SPECIFICITY OF THE BALLET “RAIMONDA” STATED
BY GENNADY MALKHASYANTS**

Anna E. Melovatskaya

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,
annamelovatskaya@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the early period of creativity of one of the sixties — the choreographer Gennady Garaevich Malkhasyants (1937—2008). The purpose of the study is to identify the specifics of the creative method of G. G. Malkhasyants. The author focuses on one of the first performances of G. G. Malkhasyants — the ballet “Raymonda” to the music of A. Glazunov, staged in 1972 at the Voronezh

Opera and Ballet Theater. The scientific novelty of the work lies in the study of the creative method of the choreographer. For the first time materials from the home archive of the Malkhasyants family are introduced into scientific circulation. As a result, the main choreographer's techniques and directing principles of G. G. Malkhasyants were revealed.

Keywords: ballet “Raymonda”, choreographic art, Soviet ballet theatre, generation of innovative choreographers

Цель данной статьи состоит в обращении к прошлому советского балетного театра, в исследовании раннего периода творчества одного из хореографов-шестидесятников — Геннадия Гараевича Малхасянца. Исследование его творчества ранее не проводилось, все материалы введены в научный оборот впервые. Основной исследовательской задачей статьи стал балетмейстерский анализ балета «Раймонда» (1972) в постановке Г. Г. Малхасянца и определение специфических черт раннего периода творчества хореографа. Геннадий Гараевич Малхасянец (1937—2008), как многие шестидесятники, начинал творческий путь с успешной карьеры характерного танцовщика, одновременно рано начав пробовать себя в постановочной и педагогической деятельности.

В 1972 году состоялась премьера «Раймонды» в постановке Г. Г. Малхасянца, только заступившего на должность главного балетмейстера Воронежского театра оперы и балета. «Раймонда» — это спектакль классического наследия конца XIX века, созданного по канонам эпохи М. Петипа. Г. Г. Малхасянец, сохранив музыку А. К. Глазунова, основной сюжет и идею первой постановки, переработал сценарный план и сделал действие более активным. Он создал собственную хореографию ко всем музыкальным номерам партитуры, сохранив такие бесспорные шедевры М. Петипа как вариации Раймонды, вариации ее подруг и венгерское *grand pas* [1], [2]. Основное внимание сосредотачивалось на линии главных героев — Раймонды и Жана де Бриена — их любви, доверии и верности. Главным антагонистом традиционно стал Абдерахман, но его образ трансформировался из сказочного соблазнителя в образ страстно любящей сильной натуры, привыкшей добиваться своей цели. На противостоянии сильных индивидуальностей в борьбе за свое счастье и строился основной конфликт постановки Г. Г. Малхасянца 1972 года. Выполнение этой задачи осложнялось тем, что, создавая драматургию новой редакции, нельзя было нарушить структуру партитуры А. К. Глазунова, написанной в 1897 году по канонам балетного театра М. Петипа. Характерно, что все музыкальные вступления, антракты и интродукции, исполняемые в других постановках «для публики», без сценического действия, Г. Г. Малхасянец использовал для танца и для пластическо-драматических сцен [2].

Действие спектакля начиналось со сцены прощания рыцарей со своими возлюбленными, среди которых племянница графини Сибиллы де Дорис Раймонда и рыцарь Жан де Бриен. Так, перед зрителем раскрывалась романтическая атмосфера средневековых легенд, где основополагающими являлись понятия долга, рыцарской чести, верности дамы сердца. Главные герои уже были повенчаны и дальнейшая их судьба — predetermined.

Традиционно, начиная с М. Петипа, образ Раймонды считался образом «идеальной принцессы», лишенной особого характера и воли. В постановке Г. Г. Малхасянца характер Раймонды сочетал в себе разные нюансы: с одной стороны, в сценах с возлюбленным, — лирика, мягкость, женственность, с другой стороны, когда ей грозила опасность, — героика, стойкость, вера в любовь. В результате характер героини получался многогранным и одновременно цельным [3]. Важно отметить, что не через пантомимные сцены, а именно через танцевальный язык — язык классического танца — выражались внутренние состояния и переживания главной героини.

Рыцарь Жан де Бриен — образ идеальный, и тем сложнее в нем артисту-исполнителю найти оттенки, контрасты характера и поведения. В постановке Малхасянца образ Жана де Бриена, также, как и образ Раймонды, многогранен. Рядом с Раймондой он полон возвышенных чувств и нежности. Его внутренний мир чист и правдив. В нем даже есть некоторая юношеская удаль и беззаботность, когда он среди друзей-ровесников. Но в момент угрозы и опасности в нем просыпается доблесть, мужество и отвага, он готов отстоять личное счастье, честь и достоинство.

Постановка «Раймонды» Малхасянца — единственная постановка за всю историю этого спектакля, в которой восточный дивертисмент второго акта шел во дворце Абдерахмана. Традиционно во всех постановках, начиная с М. Петипа, во втором акте Абдерахман со своей многочисленной свитой приходил на праздник именин Раймонды в ее дворец. В постановке Малхасянца Абдерахман похищал Раймонду и как властный хозяин мог продемонстрировать гостье-пленнице свое величие и власть, богатство и радушие. В трактовке Малхасянца сарацинский шейх Абдерахман — благородный воин. Но он также умеет любить, обожать и преклоняться и действует в соответствии с традициями и нравами своей страны. И при этом в образе Абдерахмана сохраняется зрелищность, привлекательность, обаяние и театральность, так ярко представленная А. К. Глазуновым в его музыкальной характеристике. Его, помимо внешней красоты и совершенства Раймонды, пленила ее душевная чистота и исходящий внутренний свет [4, с. 3].

В конце второго акта во дворце Абдерахмана появлялся Жан де Бриен и в честном поединке убивал его. Затем Жан де Бриен и Раймонда танцевали адажио, символизировавшее их взаимное чувство и торжество истинной любви. В третьем акте, вернувшись во дворец, Жан де Бриен и Раймонда праздновали свадьбу. После народно-характерных танцев шло большое классическое венгерское гранд па — апофеоз добра и любви.

Для Малхасянца всегда была важна четкая драматургическая структура спектакля. Активное начало действия, его стремительное развитие, концентрация событий, мощная яркая кульминация и финал как утверждение главной идеи постановщика. Для постановки нового спектакля хореограф брал тему, актуальную для своего времени, определял свое личное к ней отношение — идею. Так, это могла быть тема выбора героя между долгом и чувством, между правдой и ложью, между свободой и несвободой и т.д. Часто этот выбор оказывался для героя трагическим. Прием контраста применялся Малхасянцем в построении композиции всех балетов. При этом контрастность проявлялась как на уровне выстраивания картин, так и внутри самих хореографических номеров, когда танец сменялся актерско-игровыми эпизодами и затем снова начинался танец. Основой лексики балетных спектаклей Малхасянца был классический танец. Он также использовался все традиционные балетные формы — такие, как вариация, дуэт, трио, квартет, малый и большой ансамбли и др. Важное место в своих спектаклях постановщик отводил форме хореографического монолога, переживавшей новый подъем в 1960-е годы. В зависимости от сюжета, темы и идеи спектакля, постановщик сочетал классический танец с другими хореографическими системами или с их элементами. Этот прием — прием стилизации — был также характерен для творчества многих хореографов-шестидесятников. Актерское мастерство и пластическая выразительность для Малхасянца всегда становились важными категориями исполнительского мастерства. Кордебалет в спектаклях Малхасянца являлся носителем самостоятельного многозначного образа. Многозначностью обладали также образы главных героев. Для Малхасянца важно было создать живой человеческий характер, формирующийся на глазах у зрителя.

Еще одна важная черта, отличавшая постановочный метод Малхасянца, — его музыкальность. Ему удавалось с помощью танца и пластики воплощать «зримую музыку». В целом масштаб постановочной индивидуальности Г. Г. Малхасянца — это крупная форма, одноактные и многоактные спектакли. Он всегда тяготел к сюжетному танцу: к танцу, в котором развивается действие, раскрывается событийный ряд, идет трансформация характеров героев. Все постановки Малхасянца — это неизменно большие сюжетные спектакли.

Новаторское творчество хореографов-шестидесятников в период наивысшего расцвета советского балетного театра послужило основой создания выдающихся произведений хореографического искусства, которые и по сей день не теряют своей актуальности и являются образцами гармонии музыкально-хореографической формы и содержания.

Список источников

1. «Воронежская неделя». Приложение к газете «Коммуна». Воронеж. 1973. № 11. 15 марта. С. 1.
2. Джаврова И. Гастроли воронежского театра. «Раймонда» // Рабочий путь. Смоленск. 1976. 13 июня.
3. Медведев К. Утверждая красоту. Рубрика «Спектакли гостей» // Волгоградская правда. Волгоград. 1974. Июль.
4. Попов В. Балерина // Молодой коммунар. Воронеж. 1973. 20 декабря.

Информация об авторе

А. Е. Меловатская — преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author

A. E. Melovatskaya — teacher of the department of classical dance Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), candidate of art history, docent.

Научная статья

УДК 7.071.1

ЗНАЧЕНИЕ НОВАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. РЕРИХА, В. НИЖИНСКОГО И И. СТРАВИНСКОГО ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

Екатерина Павловна Мельникова

АНО ООВО «Институт имени народного артиста СССР И. Д. Кобзона», Москва, Россия,
katrinlex@mail.ru

Аннотация. Актуальность выбранной темы статьи заключается в малоизученности вопроса о совместной новаторской деятельности художника Н. Рериха, балетмейстера В. Нижинского и композитора И. Стравинского. В ходе работы обозначены основные формы работы каждого мастера согласно их роду деятельности. Анализируется исторический период времени создания балета «Весна священная» и творческие коллизии, возникающие на пути создания балета. Рассматривается значение данной деятельности для становления творческой личности студентов хореографических специализаций вузов культуры.

Ключевые слова: хореографическое искусство, балет, искусство и культура, творческая личность

Original article

**THE VALUE OF THE INNOVATIVE ACTIVITY OF N. ROERICH, V. NIJINSKY AND I. STRAVINSKY
FOR THE FORMATION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF STUDENTS
OF CHOREOGRAPHIC SPECIALIZATIONS OF UNIVERSITIES OF CULTURE**

Ekaterina P. Melnikova,

ANO OVO "Institute named after the People's Artist of the USSR I. D. Kobzon ", Moscow, Russia, katrinlex@mail.ru

Abstract. The relevance of the chosen topic of the article lies in the insufficiently studied issue in the joint innovative activity of the artist N. Roerich, choreographer V. Nijinsky and composer I. Stravinsky. In the course of the work, the main forms of work of each master are indicated according to their type of activity. The historical period of the creation of the ballet «The Rite of Spring» and the creative conflicts that arise on the way to the creation of the ballet are analyzed. The significance of this activity for the formation of the creative personality of students of choreographic specializations of cultural universities is considered.

Keywords: choreographic art, ballet, art and culture, creative personality

В наше время интенсивно изучаются и обсуждаются многогранные проблемы человека и человеческого. Их осмыслением заняты многие междисциплинарные программы с различными мировоззренческими и ценностными установками. Особое место в этом творческом процессе занимают науки о культуре, искусстве и педагогика.

Культура — это мир, созданный человеком, она динамическое порождение деятельности человека, отражение его сути и природы. Именно она является процессом социальной самореализации человека, обеспечивает его возможности создавать и постигать общественные закономерности. В этом заключен глубокий смысл культуры, как важной составляющей человековедения. Отсюда органичные связи науки о человеке и науки о культуре, открывающие возможность исследовать феномен человека через феномен культуры и искусства.

Вклад Н. К. Рериха в развитие русского музыкального театра еще недостаточно освещен в научной литературе. А ведь именно Н. К. Рерих с начала XX века являлся одним из тех русских художников-новаторов, которые положили начало мировой славы и утверждению отечественного театрально-декорационного искусства.

После ряда первых театральных художественно-оформительских работ Рериха и громкого успеха его декораций к «Половецким пляскам» в 1909 г. С. П. Дягилев обратился к нему с предложением обсудить идею нового балета. Известный импресарио решил познакомить Николая Константиновича с молодым и талантливым композитором — Игорем Стравинским.

Когда они встретились в 1910 г., чтобы поговорить о сотрудничестве, Рерих предложил ему два балетных сценария: «Игра», действие в котором разворачивается на шахматной доске, и «Великая жертва», где изображен древнеязыческий обряд жертвоприношения. Стравинский остановился на втором сценарии. Так нашла поддержку идея Рериха о создании балета «Весна священная».

Далее, все лето 1911 г. Рерих и Стравинский работали над либретто в Талашкино. В итоге, окончательный вариант балета состоял из двух актов. В первом акте «Поцелуй Земле» язычники славянского племени в игрищах и ритуальных танцах собираются у священного холма, у которого Женщина — прародительница племени повествует о готовившимся обряде, предвещающим возвращение весны. Второй акт «Великая жертва» характерен женским замысловатым хороводным танцем на священном холме. Судьба или Ярило делают выбор для жертвоприношения. Старцы племени облачаются в медвежьи шкурки (согласно древним верованиям, считалось, что медведь был предком человека), окружают ее, в то время как она в исступленном танце готовится к смерти, чтобы спасти землю. Между тем, Н. К. Рерих уже занимался оформлением декораций для

двух действий и занавеса для музыкального антракта, эскизы которого он посвятил И. Ф. Стравинскому. Н. К. Рерих также разработал эскизы балетных костюмов для балета, где в точности воплотил этнографические моменты — орнамент, богатый символикой. Когда И. Ф. Стравинский ознакомился с эскизами костюмов, он с восторгом их одобрил. Хореограф и танцовщик Вацлав Нижинский оценил декорации и костюмы Рериха, также, как и его владение археологией и древнеславянскими обычаями, с большим энтузиазмом. И действительно, основная танцевальная лексика танцовщиков во многом напоминала формы и фигуры резных деревянных идолов на известных картинах Рериха, посвященных Древней Руси. Повернутые вовнутрь стопы, плотно прижатые к телу локти, ладони с вытянутыми пальцами противоречили главным правилам классического балета. Танцовщики физическим обликом походили на языческих идолов, а ограниченные движения придавали телам угловатость, присущую деревянным изображениям. Кроме того, пластика некоторых танцев Нижинского повторяла очертания холмов и священного камня на декорациях Рериха. Даже орнамент на костюмах — узор из концентрических кругов, окаймляющий платья, послужил основой для хореографии. Предположение, что Рерих оказал влияние на В. Нижинского, подтверждается тем фактом, что хореограф не мог начать работать над массовыми танцами до тех пор, пока не увидел эскизы костюмов к ним.

Не только балетмейстеру, но и артистам балета помогали работы художника в создании сценических образов. Когда Бронислава Нижинская репетировала сольную партию Избранницы — священный танец, которым заканчивается балет, ее воодушевил возникший перед ней образ картины Рериха с изображением темных туч на грозном небе.

Однако другие артисты балета не восприняли новаторскую хореографию В. Нижинского, сочтя ее некрасивой, неестественной и чрезмерно трудной с точки зрения техники исполнения и ритма. Бронислава Нижинская считала, что только Рерих поддерживал Вацлава, который с вниманием прислушивался к нему, поэтому Вацлав расслаблялся, когда Рерих присутствовал на репетициях.

Ко дню премьеры, состоявшейся 29 мая 1913 г. в Театре на Елисейских полях, С. П. Дягилев уже знал, что постановка бросит вызов всем существующим представлениям о балете. Но реакция зрителей была более бурной, чем он ожидал. Некоторые парижане ассоциировали танцовщиков в белых прямых рубашках и исполняемые ими дикие пляски с неистовством душевнобольного. Эта позиция глубоко рассердила В. Нижинского и вынудила И. Стравинского покинуть зал после первого акта.

Рерих не ушел из театра и стал свидетелем превращения уточненных парижских зрителей в беснующуюся, ревушую толпу, в которой на некоем внутреннем уровне балет вызвал первобытные инстинкты: «Кто знает, — напишет он позже, — может быть, в этот момент они в душе ликовали, выражая это чувство, как самые примитивные народы. Но должен сказать, эта дикая примитивность не имела ничего общего с изысканной примитивностью наших предков, для которых ритм, священный символ и утонченность движения были величайшими и священными понятиями». И еще одно высказывание Рериха: «В дневнике моем имеется страница, посвященная первой постановке „Священной Весны“ в Париже... В 1913-м году Париж надрывался в свисте, осуждая „Весну“, а через несколько лет она вызывала столь же сильные восторги. Таковы волны человеческие» [3, с. 110].

«Весна священная» стала самым значительным и оригинальным вкладом Н. К. Рериха в развитие театрального искусства. В ней он не только проявил мастерство художника-декоратора и знание языческих ритуалов и обычаев, но и создал на долгие годы сценический образ древних славян. Балетов на подобные темы до тех пор вообще не существовало. В равной степени необычными и неожиданными были и музыка

И. Стравинского, и хореография В. Нижинского, что вызывало противоречивое отношение к этому балету, сохранившееся на многие годы.

Высокую оценку творчеству Рериха в театре дал балетмейстер М. М. Фокин. «Сценическое искусство перед ними в неоплатном долгу, — писал он. — Для русского театра оперы и балеты его работы имели огромное значение. Его декорации, написанные широкой кистью и лишённые ненужных подробностей и колористических выдумок, не отвлекают внимание зрителя, а, наоборот, помогают ему сосредоточиться на идее пьесы, глубине звучащей музыки» (цит. по: [5, с. 34]). «...до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства. С 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве» [2, с. 253].

Искания эти проявились в новаторской музыке Стравинского с ее необычайными для тех лет немелодичными темами, подчеркнута «варварскими» ритмами... в антиклассической хореографии, выразившей пластику языческого мира, жестокого, вольного, неистового [4, с. 93].

Многие работы Рериха для театра не увидели сцены и разошлись по музеям как станковые произведения. Этим обстоятельством объясняется обилие театральных работ, оставшихся в эскизах или легших в основу самостоятельных картин.

Монументальность в декорациях русской сценографии зародилась в искусстве Рериха после деятельности перспективистов — декораторов XVIII века и начала XIX века и получила новое прочтение, оставаясь главным образом на самой обширной по площади оформляемой плоскости — заднего занавеса.

«Весна священная» стала кульминацией не только в его театральной карьере, но и в сотрудничестве с выдающимся/гениальным антрепренером С. П. Дягилевым, в котором он признавал истинного глашатая русского искусства. Эта работа возвела Рериха в число выдающихся театральных художников. Он стал одним из первых русских декораторов, вторгшихся в область драматургии. С премьеры балета в Париже, состоявшейся 29 мая 1913 года в Театре на Елисейских полях, в антрепризе С. П. Дягилева, родилась новая эра в мировом искусстве.

Хореографическая культура в контексте искусства всегда сопрягалась с ценностной природой человеческого познания. Она вырабатывает алгоритмы осмысления того, почему те или иные ценности господствуют в определенный исторический период, позволяет раскрыть и описать совокупность традиционных и исторических ценностей, упорядочивает процесс использования этого достояния для развития культуры и формирования творческой личности студентов-хореографов вузов культуры.

Список источников

1. Рерих Н. К. Друзья // Листы дневника. Т. 2. М.: МЦР, 2000.
2. Фокин М. М. Художник Николай Рерих // Литературная Россия. 1977. 16 декабря.
3. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.
4. Сыркина Ф. Я. Рерих и театр // Н. К. Рерих. Жизнь и творчество. М.: Изобразительное искусство, 1978.
5. Бадмаев А. Б. Н. К. Рерих и балет И. Стравинского «Весна Священная» // Молодежь и будущее России: Стратегии развития образования и культуры в современном мире: Сб. статей межд. научно-практической конференции. М.: МГУКИ, 2009. 234 с.

Информация об авторе

Е. П. Мельникова — преподаватель кафедры хореографии АНО ООВО «Институт имени народного артиста СССР И. Д. Кобзона», кандидат педагогических наук, доцент.

Information about the author

E. P. Melnikova — Lecturer at the Department of Choreography ANO OVO «Institute named after the People's Artist of the USSR I. D. Kobzon», candidate of pedagogical sciences, associate professor.

Обзорная статья

УДК 7.067+793.3

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО ВЛИЯНИЯ НА РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД

Елена Александровна Подлевских

Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования города Москвы «Дворец творчества детей и молодежи «Неоткрытые острова», Москва, Россия, alex.alenap@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу понятия «культурный код» и потенциала влияния современного танца и непосредственно принципов движения, в него заложенных, на массовые слои населения через открытые практики (*open classes*) и показы спектаклей российских хореографов в регионах. Автор акцентирует внимание на мышлении танцовщиков-преподавателей данного направления. Научная новизна работы заключается в рассмотрении изменения общенациональной ментальности через формирование новой физической культуры тела.

Ключевые слова: культурный код, современный танец, ментальность, открытые классы, спектакль современного танца, культура тела

Review article

CONTEMPORARY DANCE AS A WAY OF IMPACT ON RUSSIAN CULTURAL CODE

Elena A. Podlevskikh

State Budgetary Educational Institution of Additional Education of the City of Moscow "Palace of Creativity for Children and Youth" "Undiscovered Islands", Moscow, Russia, alex.alenap@yandex.ru

Abstract. This article is dedicated to the analysis of the concept "cultural code" and influence on the potential of modern dance and specifically movement principles, that are laid in, on massive social groups through open classes and performances of Russian choreographers in regions. The author emphasizes on dancers and tutors thinking. Scientific novelty of the work lies in the consideration of multinational mentality change through the new formation of new physical body culture.

Keywords: cultural code, contemporary dance, mentality, open classes, contemporary dance performance, body culture

Разобраться в понятии «культурный код», с одной стороны, может показаться сложным в попытках обозначить исторически сложившийся фундамент для понимания актуальных вопросов, возникающих среди современной действительности. За этим кроется некая незыблемая реальность, неизменно образующая нацию, её особенности, стержневые характеристики, культурные скрепы — всё, что досталось нам от далёких предков.

С другой стороны, нужно чётко осознавать: само употребление «кода» говорит о некой скрытой комбинации, нуждающейся в расшифровке, специальном интеллектуальном усилии, но совершенно не означает, что любая открывшаяся после разгадки кода реальность нуждается в сохранном отношении.

Согласно Умберто Эко, код — это строго «случайное», непредвиденное взаимобратное соответствие одного символа одному значению, потому иногда, скорее наоборот,

вскрытый культурный код требует нового восприятия [1]. Известный отечественный семиотик Ю. М. Лотман считал, что само понятие кода уже психологически настраивает нас на автоматическую, «машинную» модель общения и искусственный язык, в отличие от реального языка, существующего и имеющего протяжённость в истории [2]. Поэтому если мы хотим изменений, совершенствования, то нам как раз необходимо избегать автоматизмов и стереотипов. Культурный код, в этом смысле, нужен для вскрытия и преодоления сложившихся догм и утративших историческую перспективу традиций. Вот где необходимо использовать это понятие. Также и у современного кода есть своя историческая определённость. Он, как и сама жизнь, меняется время от времени. В одни исторические периоды у нации могли быть одни характеристики, в другие — совершенно иные: они проявляются в зависимости от контекстов. Таким образом, культурный код — это про то, как его осознать, обойти и изменить жизнь к лучшему.

Многие люди в России ежедневно не подозревают о возможности почувствовать себя иначе, изменить привычный уклад дней, а главное — мышление: русский культурный код [3; 4] настолько укоренился в ментальности народа, что иногда кажется, в голове нет ключа к новому осознанию действительности. Но такое средство есть, и с каждым днём оно обретает большие масштабы.

К 2023 году заметно, как российский танец изменился: то, что является новым и актуальным, находит отражение в залах на занятиях *contemporary dance*. Открытый подход к движению, при котором современный танец радушно принимает всё, что отмечается как важное человеческим сознанием, даёт ему возможность не иметь законченной формы, что неизбежно заставляет провести параллель с понятием «культурного кода».

На данный момент в России присутствуют практически все виды техник движения, которые были изобретены в Европе и на Ближнем Востоке: многие танцовщики после обучения в крупнейших танцевальных ВУЗах и компаниях, привозят свои знания обратно на родину. Постепенно погружаясь в «чужую» координацию, российский исполнитель начинает невольно идентифицировать свою собственную. Безусловно, такая модель поведения даёт возможность лучше разглядеть свои привычки (паттерны) и задуматься над их изменением, по-другому взглянув на каждую из частей тела (через общую и индивидуальную анатомию), а главное — почувствовать, как связаны мышцы, скелет, суставы и их состояние с нашим мозгом, что, несмотря на противопоказания и ограничения, у каждого есть возможность увеличивать мобильность всего организма и учиться грамотно им пользоваться через форматы практик на основе *contemporary dance*.

Не секрет, что сегодня пока с большим трудом в регионах набираются залы на показы спектаклей российских современных хореографов. Не потому, что их не знают в широких кругах: напротив, полноценные работы создают уже достаточно состоявшиеся личности. Дело больше в том, что зритель до сих пор не понимает, что может взять от этих работ ценного. Да, в современной реальности каждый постановщик стремится к своей индивидуальности, формируя уникальный почерк, но для зрителя порой, наоборот, структура танцевальной речи теряется: он не может до конца понять, как именно смотреть и воспринимать современный танец. Смеею предположить, что помимо отсутствия насмотренности, причина кроется в том, что в его телесной памяти нет или, точнее говоря, не раскрыт язык, который бы помог перевести действие, происходящее на сцене или любом другом танцевальном пространстве на понятный русскому человеку «диалект», в основе которого лежит сбалансирование психоэмоциональных и закрепление новых нейронных связей. И речь идёт не только об увеличении глубины восприятия, но и о простом привлечении внимания человека к танцевальной деятельности в качестве зрителя. Отход от «коллективного тела» и поиск свободной телесности происходят в зале,

бок о бок с другими людьми, а не в кресле, которое, так или иначе, ограничивает восприятие произведения искусства, так как используются только визуальный и аудиальный каналы, т.е. тело зрителя кинестетически также может быть готово к получению информации, исходящей от тел танцовщиков.

Для чего это нужно? Когда у человека есть привычка разными способами «общаться» со своим телом: прислушиваться к потребностям, состояниям, исследовать физические процессы, различные подходы к движению, открывая свою личную биомеханику, это улучшает не только общее самочувствие и вырабатывает необходимые навыки и гормоны, но и формирует другую ментальность: так как связь тела и ума неоспорима, также нужно уметь отделять эти два понятия друг от друга. И именно через танец подобное не позволяет превратить практики в рутину.

Для того, чтобы на территории самой крупной страны мира *contemporary dance* обрело большую популярность и развитие среди «не танцующего» населения, вошло в культурный код русского человека, такой способ общения просто необходим. Как минимум, в нашей стране существуют уже несколько зарекомендовавших себя форматов, в которых заложен определённый танцевальный алфавит, служащий фундаментом телесной речи. Подобный феномен уже произошёл в ряде стран и имеет своё влияние не только на собственной территории, но и уходит далеко за её пределы.

Таким образом, танцовщик *contemporary dance* является не только инструментом природы, внутри которого деятельность не останавливается: тело с каждым днём набирает новую информацию или проверяет старую. Он ежедневно делает выводы, принимая во внимание весь свой положительный и отрицательный опыт, изобретает новые методики преподавания, которые в дальнейшем могут служить рычагом в любом из танцевальных направлений для обретения нового качества, характера, текстуры движения. Но и во всём многообразии танцевального мира не ограничивается чем-то одним в личных практиках, а находит связи там, где другой никогда не увидит. Поэтому так важно для танцовщиков обучаться принципам эффективного движения.

Эволюционные тенденции развития танца дают понять, что наиболее ценными в практиках становятся:

- физиологические потребности человека к движению,
- стремление к общественной физической культуре с элементами энергетических гимнастик,
- терапевтический эффект и формирование здоровых психофизиологических связей,
- познание биомеханических принципов,
- возврат человека к своей зооморфической природе,
- работа с мимикой и мимикой,
- способы открытия лексических инноваций танцовщика и хореографа,
- унификация деятельности,
- повышение эмоционального и кинестетического интеллекта,
- развитие телесной интуиции.

Таким образом, благодаря формированию осознанности на открытых совместных классах, где большая группа людей отказывается от критического начала и пробует найти безопасные способы изменить себя и свою среду, создаётся потенциал для иного восприятия окружающей действительности и принятия новых форм исполнительского искусства.

Используя этот потенциал не только в системе частного и дополнительного образования, но и повсеместно, можно иначе расставить акценты и дать людям, независимо от профессии, возраста, убеждений и ориентиров учиться соединять все элементы одной цепи в общую неделимую структуру, коей является сам человек.

Список источников

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПБ, 2010. 148 с.
3. Артёмова В. Г., Филиппова Я. В. Ментальность русского народа: традиции и эволюция. Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2008. 12 с.
4. Фаткуллин В. М. Русская ментальность: прошлое и настоящее. Оренбургский государственный университет, 2019. 17 с.

Информация об авторе

Е. А. Подлевских — магистрант Института современного искусства, танцовщица современного танца, педагог дополнительного образования, исследователь движения.

Information about the author

E. A. Podlevskikh — master of the Institute of Contemporary Art, contemporary dancer, teacher of additional education, movement researcher.

Обзорная статья

УДК 793.3

О ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВАХ БАЛЕТА «КРАСНЫЙ ЖЕНСКИЙ ОТРЯД»

Люсуань Сун

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия, 875797421@qq.com

Аннотация. Статья посвящена анализу хореографии уникального произведения — балета с пением «Красный женский отряд» хореографов Цзян Цзухуэй и Ли Чэнсяна. Автор описывает связанные с танцем и движением элементы традиционной культуры Китая, встречающиеся в хореографии данного балета, рассматривает варианты их использования хореографами-постановщиками балета для художественных целей.

Научная новизна работы заключается в особом подходе — предпринятой попытке выявить влияние танцевального фольклора и других элементов традиционно-бытовой культуры Китая на хореографическую лексику «Красного женского отряда».

Автор доказывает, что такое удачное соединение китайского народного танца, традиционных боевых искусств и достижений Пекинской оперы с опорой на классический танец обеспечивает уникальность этого спектакля и является причиной его сценическое долголетие; приходит к выводу, что хореографы балета были знатоками классического танца и китайской культуры.

Ключевые слова: балет, хореография, «Красный женский отряд», фольклор, китайский народный танец

Review article

ABOUT THE EXPRESSIVE MEANS OF THE BALLET “THE RED DETACHMENT OF WOMEN»

Liuxuan Song

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia, 875797421@qq.com

Abstract. The article is devoted to the analysis of the choreography of a unique work — a ballet with singing «The Red Detachment of Women» by choreographers Jiang Zuhui and Li Chengxiang. The author describes which elements of Chinese culture are found in the choreography of this ballet and how they are interpreted for its artistic purposes.

The scientific novelty of the work lies in a special approach — an attempt to identify the influence of dance folklore and other elements of traditional Chinese culture on the choreographic vocabulary of the «The Red Detachment of Women».

The author proves that such a successful combination of Chinese folk dance, traditional martial arts and the achievements of the Beijing Opera based on classical dance ensures the uniqueness of this performance and is the reason for its stage longevity; comes to the conclusion that the choreographers of the ballet were connoisseurs of classical dance and Chinese culture.

Keywords: ballet, choreography, The Red Detachment of Women, folklore, traditional dance

Балет с пением «Красный женский отряд» в постановке Цзян Цзухуэй и Ли Чэнсяна 1964 года занимает важное место не только в хореографическом искусстве Китая, но и в истории мирового балетного театра как удивительный образец соединения танцевального фольклора и других элементов китайской культуры.

Революционная тематика не могла опираться лишь на хореографическую лексику классического танца, поскольку он воплощал сюжеты, так или иначе связанные с аристократическим или фантастическими мирами. В связи с этим Ли Чэнсян писал: «Прилагаются усилия, чтобы... заменить жесты и формы классического...балета жестами и формами из реальной жизни ...чтобы эта новая лексика движений органично соединилась с классическим балетом» [1, с. 26].

Анализируя хореографию «Красного женского отряда», мы отмечаем четыре тенденции эволюции выразительных средств балета:

- эксперименты в области классического танца;
- интерпретация китайских танцев;
- движения и позы, позаимствованные из Пекинской оперы и боевых искусств Китая.

Остановимся на каждой из них подробнее.

В постановке «Красный женский отряд» балетмейстеры смело используют сочетание положений и позиций ног (в том числе, пальцевую технику) классического танца, с положениями и позициями рук из народных китайских танцев и быта. Подобные эксперименты не выглядят неуместными, т. к. сохраняя эстетику классического балета, постановщики наполнили ее национальным колоритом, создавая яркий образ женщин-солдат.

Хореографы обратились также к китайскому народному танцу, традиционному исполнительскому искусству Пекинской оперы и боевым искусствам, сохраняя при этом классический танец как основу. Синтез нескольких видов художественных средств неслучаен: все они свидетельствуют об эстетических предпочтениях народа.

Е. К. Луговая в исследовании «Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности» пишет: «Внутренняя особенность народного танца — образное отражение именно идеальных черт национального характера — позволила ему сохранить эти ценности и идеалы для потомков» [2, с. 165]. Это мнение характеризует национальный танец народов Китая.

Народные танцы значительно различаются в зависимости от региона. Они передаются из поколения в поколение и становятся практически национальным достоянием. Яркость сюжетов, их близость к реальной жизни, доступность исполнительской техники — делает китайский танец уникальным хореографическим материалом, достойным интерпретации на профессиональной сцене.

Из числа народных танцев, использованных в балете «Красный женский отряд» и адаптированных к эстетике балетного театра, следует упомянуть танец народности Ли — коренного населения острова Хайнань. Он исполняется в сцене под названием «Ночь в атаку!». Хореографическое повествование разворачивается следующим образом: три исполнительницы, держась за руки, раскачиваются из стороны в сторону с абсолютно вертикальным корпусом, плавно шагают при этом вперед и назад на небольшом *plié*.

В четвертой сцене «Единство армии и народа» исполняется «Танец со шляпами», передающий уважительное отношение к красноармейцам, рискующим жизнью во имя

будущего своего народа. Хореография этого танца была изучена постановщиками во время экспедиции на остров Хайнань. Поэтому «Танец со шляпами» представлен практически в аутентичном виде.

Важную роль в культуре Китая (включая танцевальную) играет круг, который используется во многих народных танцах, в том числе в «Танце со шляпами»: танцовщики двигаются по кругу, выполняя виртуозные движения с головным убором. Внешне такое вращение выглядит очень эффектно.

Балетмейстеры не только адаптировали аутентичные народные танцы, но и создавали их подобия путем стилизации: они разрабатывали хореографическую лексику в соответствии с сюжетом спектакля после того, как освоили ритм и позы оригинальных народных танцев (часть из которых больше походила на шоу).

Примером такого танца-шоу может служить мужской «Танец со стальным ножом». Нож, длиной около 17 см — довольно сложный реквизит для танца, требующий хорошего владения инструментом и ловкости от исполнителей. Танец с ножом является художественной находкой, работающей на создание образа трудолюбивого народа и подчеркивающей его непокорный характер.

В хореографии «Красного женского отряда» используется и всячески интерпретируется движение «большой гусь» из народных танцев, основанное на позе, похожей на *attitude* в классическом танце. В отличие от последнего, китайский народный танец большое внимание уделяет положению талии и сложным движениям в ее области. Такие движения создают необыкновенный эстетический эффект.

В батальных сценах были использованы техники традиционных боевых искусств: перевороты, кувырки, падения. Они частично вошли в «Танец с мечами и шестом», который также относится к традиционным танцам народности Ли. В сценический танец также были включены элементы «Танца с барабанами Янгэ» и танца «Ингэ» народности Хань. Это тот самый случай, когда хореографы отказались от использования необработанной хореографии конкретного народного танца, а вместо этого интерпретировали яркие элементы из разных танцев.

Постановка «Красный женский отряд» вобрала в себя достижения Пекинской оперы — позы, движения, художественные формы, которые лучше всего подходят персонажам. Например, для создания образов положительного героя Хун Чанцина и отрицательного Нань Батяня были позаимствованы разные элементы из одной и той же Пекинской оперы.

Хун Чанцин — представитель коммунистической партии. Положение его корпуса вертикальное, движения спокойные и благородные, поэтому основные позиции рук танцовщика взяты из китайского танца, название которого дословно переводится как «горный шар». Сочетание таких положений рук с *pas* из классического танца выражает бесстрашие Хун Чанцина как национального героя.

Для характеристики отрицательных персонажей — Нань Батяня и Лао-сы — хореографы используют различные положения корпуса и спины в грубых и резких движениях, чтобы подчеркнуть коварный характер мужчин.

Хореография кордебалета девушек «Красного женского отряда» также основана на движениях из Пекинской оперы и боевых искусств. Такова, например, «поза слуги»: ноги находятся в невыворотной «растяжке», а корпус наклонен к передней ноге и повернут «накрест»; рука, противоположная опорной ноге, в прямом положении касается пола, другая рука — в стороне, чуть выше плеча.

Большое внимание Цзян Цзухуэй и Ли Чэнсян уделили многозначительным паузам-остановкам главных героев. Этот прием также взят из Пекинской оперы. Такие паузы — не статичная неподвижность, а, скорее, чередование движений и неподвижности.

Подводя итог сказанному, еще раз отметим, что хореография балета «Красный женский отряд», основывающаяся на классическом танце, вобрала в себя главные достижения китайской культуры, связанные с танцем и движением. Это слияние различных видов танца, боевых искусств и Пекинской оперы было выполнено на высоком художественном уровне, что свидетельствует о профессионализме Цзян Цзухуэй и Ли Чэнсяна и их обширных познаниях в области танца и других видов искусства Китая.

Список источников

1. Юй П. Ли Чэнсян: упорство и наблюдение // Танец. 2014. № 8. С. 25—27.
2. Луговая Е. К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб. 2015. № 4. С. 164—168.

Информация об авторе

Л. Сун — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Information about the author

L. Song — post graduate student of Vaganova Ballet Academy.

Научная статья

УДК 792.8+792.01

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ

Ольга Игоревна Тарасова

Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия. ol.tar@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению возможностей хореографического спектакля как синтетического искусства и его особенностей в работе с художественным временем как внутренней организацией устойчивого художественного образа. Автор акцентирует внимание на возможностях «произведения-процесса» в его отличии от «произведения-формы». В результате показана необходимость новой эстетики культуры на основе «теории времени», а не «теории пространства».

Ключевые слова: синтез искусств, хореографический спектакль, художественное время, художественный образ, «произведение-процесс»

Research Article

CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE: SYNTHESIS OF THE ARTS AND ORGANIZATION OF ARTISTIC TIME

Olga I. Tarasova

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia, ol.tar@mail.ru

Abstract: the article is devoted to the consideration of the possibilities of a choreographic performance as a synthetic art and its features in working with artistic time as an internal organization of a stable artistic image. The author focuses on the possibilities of the “composition-process” in its difference from the “composition-form”. As a result, the need for a new aesthetics of culture based on the “theory of time” and not the “theory of space” is shown.

Keywords: synthesis of arts, choreographic performance, artistic time, artistic image, “work-process”

Каждый из видов искусств рождается своим временем, своей эпохой, мировоззрением и образом жизни. Поэтому он не всегда «подходит» и не всегда «читаем» в другом времени.

Характерной особенностью современного художественного процесса является внимание искусства к практикам конструирования реальности, что непосредственно связано с «веером интерпретаций» пространственно-временного континуума произведения. Понять современное искусство, не придавая значения многомерности художественного времени и пространства невозможно.

Органичное (а возможно и исходно синкретичное) объединение разных видов искусств (тяготеющих к разным видам ведущего чувственного опыта в человеческом восприятии и сознании), эстетически и художественно организует духовную и материальную реальность человеческого бытия. Понятие «синтеза» искусств применимо тогда, когда возникает новое, целостное художественное явление, не сводимое к сумме своих частей. В истории европейского и мирового искусства существуют различные, моно- и многоплановые, формы и способы синтеза.

Синтез искусств основан на естественной и изначально присущей человеку способности к синестезии — т.е. «единстве чувств в феномене одновременности», «аудио тактильном единстве» (М. Маклюэн), целостном органическом мировосприятии и т.д. (например, профессиональные музыканты знают, что синестезия — основа абсолютного слуха и в прямом, и в переносном смысле, т.е. и в строго музыкальном, звуковысотном, и в качестве художественного восприятия и чутья). П.А. Флоренский когда-то утверждал, что основу органичному, интегральному восприятию мира дает единство всех семи человеческих чувств, семи способов отношения к реальности. По мысли философа нельзя не признать, что «пять, или шесть, или семь чувств — семь врат знания... — семь способов чувственного отношения к миру, суть семь метафизических осей самого мира» [1, с. 32]. При этом конфигурация чувств в синестезии может быть различна, что создает и разные виды (жанры, стили, и т.д.), и разную смысловую глубину, и разную драматургию, и разное — прочтение того, что было заложено автором синтеза в художественное произведение. Особенности глубины и целостности восприятия искусства и реальности — связаны и качеством синестезии, и соответствующей способности целостного и процессуального мировосприятия [2].

Синтетическими видами искусства считаются те, которые содержат три и более частных видов искусства, которые, взаимодействуя и взаимопроникая друг в друга, способствуют более целостному постижению сюжета, драматургии, образов и т.д. Потому что синестезия чувств дает не только различные варианты синтеза искусств, но и соответственно — различные прочтения и интерпретации того или иного варианта этого синтеза. Искусство, рождаемое на основе синестезии чувств как способа восприятия реальности, соответственно требует и синестезии чувств для его восприятия: для полного, глубокого, насыщенного и эмоционального «прочтения» искусства, дает возможность для раскрытия образа видения автора, и смыслов, заложенных в произведения.

Рождение театра в древнем мире происходит как рождение синтетического жанра. Важной особенностью синтетических видов искусства выступает их сценичность. Во всех современных сценических, театральных и массовых зрелищных жанрах искусства в «синкретическом» виде присутствует музыка.

Хореографические спектакли также возникают и создаются как синтетическое искусство, где взаимодействуют музыка, литература, живопись, хореография и движение (исполнительское искусство). Основой синтеза, как правило, выступает музыка. Она может создавать разные варианты драматургии, варианты и способы внутренней смысловой и образной насыщенности спектакля. Возможно проведение параллелей с историей программной музыки (сочетанием музыки и слова), и музыкально-словесно-пластической драматургией в истории балета, с особенностями взаимодействия триады — композитор — либреттист — хореограф. Качество синтеза искусств задает и качество

работы с многослойным временем, и многообразие возможностей синтеза художественного времени в спектакле, в его внутреннем пространственно-временном континууме.

Х. Зедльмайр, один из известных и выдающихся историков искусства XX века, в работе «Искусство и истина» говорил о том, что собственно искусством является внутреннее время произведения искусства, что внутреннее, художественное время произведения искусства выступает тождественным бытию этого произведения. Иными словами, процесс бытия художественного произведения, его существование происходит не только внутри его художественного континуума, но при участии воспринимающего человека и его времени. Таким образом изменяется принцип коммуникации [3].

Развитие синестезии в современном хореографическом искусстве — развитие новых стилей и жанров, развитие выразительности хореографического спектакля и глубины эстетического содержания, силы воздействия, раскрытие взаимодействия времени и пространства в художественном мышлении нашего времени. Движение — это жизнь, а танец — высшая, наиболее совершенная форма движения. В искусстве XX–XXI вв. именно движение, динамичность, процессуальность «становится одним из ключевых художественно-эстетических принципов современного искусства» [4, с. 121].

Не случайно философы и эстетики подчеркивают существенное видоизменение работы с художественным временем в современном искусстве, (в частности, в пространственно-временных искусствах), где это наиболее очевидно. Появляется несколько типов произведений-процессов. Г. Ю. Леонова отмечает, что «если основываться на представлении о художественном времени как сосуществовании трех его форм: собственного времени произведения (сюжетного), времени автора (создание) и времени зрителя (восприятия), то можно сказать, что в рамках искусства XX века происходит сближение этих форм, а иногда и замещение одной форму другой» [4, с. 120]. По ее наблюдениям проявляются: 1) «ожившая картина», или процессуальность как время, заимствованное у зрителя, 2) процессуальность как действие художника, или процессуальность как осуществление произведения, 3) произведение как событие для зрителя, или процессуальность зрительской реакции, взаимодействия со средой и другими людьми, 4) произведение как исчезающий предмет [4, с.121–123].

В XX–XXI веке хореографический спектакль — это не только традиционное академическое представление, но и театральный хэппенинг, и балетный перформанс, и множественные экспериментальные постановки. Опыты С. Форти, М. Каннингема, Т. Браун, А. Халприн и многих других связаны с переосмыслением классического, академического хронотопа и поиски перехода хореографического спектакля к «произведению-процессу», при различии выразительных средств, понимания возможностей сценического пространства, экспериментов с представлением тела танцовщиков и т.д. При актуализации формы «произведения-процесса» очевидна доминантность временных искусств, например, музыки, про которую академик Б. В. Асафьев утверждал, что «музыкальная форма есть процесс».

Формирование новых художественных хронотопов в современном процессуальном искусстве свидетельствует и о возможностях синтетических форм искусства, и о развитии культуры нового типа, основанной на трансформации доминанты синестезии от «глаза к уху», т.е. от пространства к времени, о чем когда-то предупреждал М. Маклюэн. Соответственно нужна разработка новой эстетики и методологии исследования становления и существования нового типа культуры, с учетом возможностей синестетического мышления. И нельзя не согласиться с Х. Зедльмайром, что именно теория времени, а не теория пространства, должна теперь находиться в основе истории и теории искусства.

Список источников

1. Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Флоренский П. А. Имена: Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 15—340.
2. Тарасова О. И. Фактор понимания в современном образовании: дис. ... д-ра филос. наук. Волгоград: ВолГУ, 2011. 318 с.
3. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxioma, 2000. 276 с.
4. Леонова Г. Ю. Специфика процессуальности и характер художественного времени в современном искусстве // Научное обозрение. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. № 6. С. 120—124.

Информация об авторе

О. И. Тарасова — доктор философских наук, доцент, кандидат искусствоведения, профессор кафедры Философии, истории и теории искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Information about the author

O. I. Tarasova — Doctor of Philosophy, Associate Professor, Candidate of Art History, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art of the Vaganova Ballet Academy.

Научная статья

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ ВО ВЬЕТНАМЕ: ИСТОКИ И ПЕРВЫЕ ШАГИ

Хиеу Чунг Нгуен

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, nguyentrunghieudance@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается зарождение и развитие классического балета во Вьетнаме. Подчеркивается большое влияние классической русской балетной школы на обучение классическому танцу во Вьетнаме. Показано появление профессиональных танцевальных учебных заведений и театров классического балета во Вьетнаме, традиционных танцевальных постановок с использованием классических танцевальных материалов и классических балетных спектаклей. Отмечаются личности, повлиявшие на развитие хореографического образования и искусства балета во Вьетнаме.

Ключевые слова: искусство Вьетнама, классический танец, балет во Вьетнаме, Пётр Андреевич Гусев

Original article

CLASSICAL DANCE IN VIETNAM: ORIGINS AND THE BEGINNING

Hieu T. Nguyen

Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, nguyentrunghieudance@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the study of the origin and development of classical ballet in Vietnam. The great influence of the classical Russian ballet school on the training and performance of classical dance in Vietnam is emphasized. The emergence of professional dance schools and classical ballet theaters in Vietnam, traditional dance productions using classical dance materials and classical ballet performances are shown. The personalities who stood at the origins and influenced the development of choreographic education and the art of ballet in Vietnam are noted.

Keywords: art of Vietnam, classical dance, ballet in Vietnam, Pyotr Andreevich Gusev

Во Вьетнаме проживает 54 этнические группы, и каждая имеет свою уникальную культуру, создавая богатое и разнообразное культурное целое. Наряду с типичными культурными и художественными формами танцевального искусства также является формой искусства, которая сформировалась очень рано и постоянно развивается. Кроме традиционного пространства танцевального искусства, во Вьетнаме есть сравнительно новые для него виды танцевального искусства, которые были импортированы, но творчески сочетаются и развиваются параллельно с традиционным вьетнамским народным танцем. Одним из таких видов искусства является классический балет.

Во Вьетнаме классическое балетное искусство определяется как крупный жанр танцевальной драмы, оно способно выражать противоречивые настроения, борьбу в душе человека, любовь и ненависть, радость и печаль, болезненное, справедливое, бессмысленное [1, с. 306—307]. Техники классического танца способствовали творчеству, применяются и сочетаются в танцевальных произведениях с традиционным вьетнамским народным танцем.

Время появления классического балета во Вьетнаме относится к периоду конца 19 — начала 20 вв. Согласно документам и исследованиям, в это время жены французских офицеров, сопровождая мужей во Вьетнам, обучали классическому танцу своих детей, а также детей высших сословий для налаживания отношений и организации выступлений на торжественных обедах, устраиваемых французами [2, с. 27]. Кроме того, в двух больших городах Вьетнама были построены два больших театра — в Сайгоне (в 1900 г.; ныне — Хошимин) и Ханое (в 1911 г.), что является доказательством того, что французы в период своего правления во Вьетнаме регулярно устраивали драматические и музыкальные спектакли, в том числе включающие хореографию.

После успешной Августовской революции 1945 года, с 1945 по 1975 год, хотя новообразованное государство было еще молодым, страна еще находилась в военном периоде, культура и искусство начали стремительно развиваться. Классический балет также получил более широкое развитие, Там Дон Тху — человек, изучавший классический танец во Франции у русского педагога, вернулся на родину и стал первым человеком, обучавшим классическому балету в Ханое студентов, самодеятельных артистов и молодежь [2, с. 27]. В самом первом классе было около 30 студентов, они проходили обучение в течение трёх месяцев в лагере Май Хо — Бачь Май в Ханое. Так был создан первый балетный класс во Вьетнаме [3, с. 196].

В 1954—1959 годах для изучения классического балетного танца Вьетнам направил в Китай своих артистов, таких как народный артист Доан Лонг, артист Хоанг Чау, артист Хоанг Дьеп, народный артист Тхай Ли, артист Динь Тхи Йен. В Китае они учились у советского народного артиста Гусева Петра Андреевича, который в это время преподавал классический балет в Пекине. Вернувшись во Вьетнам, они стали первым поколением учителей, которые заложили основу для создания школы вьетнамских танцев.

В 1959 году была официально создана вьетнамская танцевальная школа, это было первое профессиональное учебное заведение для танцоров, которое официально ввело в обучение классическую балетную программу наряду с традиционным народным танцем. Систематической и научной подготовкой учебных программ занимались преподаватели, обучавшиеся в Китае. Интерес государства к искусству и культуре был велик, во Вьетнам пригласили специалистов из Северной Кореи Чу Хуэ Дыка и Ким Тэ Хоанга в качестве преподавателей танцев во вьетнамской школе танцев и организации обучения в школе военного искусства и культуры. После этого школа получила эффективную поддержку от советских специалистов, таких как Янина Евгеньевна Брунак [4], Кульбубу (Эркин)

Чортоновна Мадемилова[5], которая с 1974 по 1976 год работала во Вьетнаме в качестве режиссёра-балетмейстера и педагога и создавала танцевальные коллективы, и других. Можно сделать вывод о важности, а также о значительном развитии классического балетного танца в то время во Вьетнаме.

В 1959 году был основан Вьетнамский национальный театр оперы и балета — центр классического исполнительного искусства во Вьетнаме. За время своего существования театр произвел впечатление на отечественного и зарубежного зрителя качественными постановками и сотрудничеством со многими известными артистами со всего мира, а также с 1960 по 1980 год связями и сотрудничеством с коллективами танцоров и театрами СССР. Среди известных классических балетных постановок: «Жизель», «Спартак», «Лебединое озеро».

Кроме того, в контексте культурной и художественной деятельности в период с 1960 по 1975 год танцевальное искусство Вьетнама несет на себе четкий след истории борьбы за национальное освобождение благодаря первым поставленным в это время спектаклям и танцам, в которых сочетается язык классического танца, балет и традиционный танец — такие как «Пламя Нгэ Тинь», «Там Кам». Это период, когда ориентация развития танцевального искусства модернизируется, выходит за этнические рамки, впитывает культурные особенности мирового танцевального искусства, обогащаясь ими и живя жизнью вьетнамского танцевального искусства. В это время Вьетнам также отправил много талантливых студентов на обучение в Советский Союз: учились преподавать Куок Куонг, Тхань Тьуй, Конг Нхак, Тху Нгуэт, Ким Зунг, Минь Нгуэт, Куок Минь, Зыонг Зунг, Та Зуй Хиен, Чинь Ут Нгием, Ким Тхинь и др., хореографию и танцевальную композицию изучали Суан Динь, Минь Тьен, Нгок Кань, Нгуен Тхи Хиен, Чан Динь Куи, Ынг Зуй Тхинь, Фам Ань Фуонг и др. Вернувшись из России, они стали основной силой в образовании и обучении, в создании танцевального искусства в профессиональных танцевальных учебных заведениях Вьетнама.

После воссоединения страны в 1975 году, ряд учителей, которые преподавали классический балет во вьетнамских танцевальных школах, переехали в Хошимин, где они основали и построили танцевальную школу.

После 1975 года Вьетнам отправлял на учебу в Советский Союз не только своих артистов изучать классический танец: искусству балета в советских хореографических училищах обучались группы вьетнамских детей: две группы в Киеве, две в Ленинграде и одна группа в Москве.

В 1985 году впервые в Советском Союзе прошли Дни культуры Вьетнама, многие вьетнамские артисты выступили в Москве и во многих республиках Советского Союза, покоряя зрителей академическим классическим искусством: Балет.

Развитие балетного и оперного искусства происходило в условиях тенденции международной экономической интеграции. Театр официально изменил свое название на «Вьетнамский театр оперы и балета» с функцией музыкального и драматического искусства. Несмотря на то, что в этот период страна начала испытывать изменения и преодолевать трудности, театр сумел поставить ряд интересных спектаклей, таких как «Супруги А Фу» (народный артист Доан Лонг) и «Легендарная мама» (народный артист Конг Нхак). Тем не менее, танцевальный язык пьес использует не только хореографическую лексику европейского классического танца — она сочетается с традиционным народным танцем Вьетнама.

В 1997 году был основан Театр оперы и балета Хошимина (Муниципальный театр Хошимина). Театр всегда старался развивать академическое искусство, ставил фрагменты из балетов «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и др. Некоторые

хореографы театра сочиняли танцевальные пьесы, в том числе с использованием европейских классических танцевальных материалов, такие как «Красная жемчужина», «Лук Ван Тиен — Киеу Нгуэт Нга» (народный артист Вьет Куонг и народный артист Ким Куи).

В период с 2003 по 2008 год Вьетнам направил четырёх студентов (Фуонг Зуй, Та Хунг, Фан Хуонг, Чанг) учиться в ГИТИСе, где их обучением руководил профессор Ярослав Данилович Сех.

В 2010 году во Вьетнаме в течение двух недель известный педагог и балетмейстер, заслуженный деятель искусств России Герман Николаевич Прибылов давал мастер классы и обучал особенностям *pas de trois* из балета «Пахита».

В настоящее время многие иностранные хореографы и артисты приезжают и работают в крупных театрах Ханоя и Хошимина. Это сотрудничество обогащает художественные программы, улучшает актерский состав и художественные качества вьетнамского театра. Хореограф Филип Кохен аранжировал балеты «Ромео и Джульетта», «Муссон» и «Щелкунчик», что создало новый подъём вьетнамского балетного танца. Ф. Кохен вместе с вьетнамскими хореографами сумели сочетать «Щелкунчика» с вьетнамской хореографией, чтобы создать королевский танец, но с использованием мотивов вьетнамского народного танца. Это заставило вьетнамскую публику почувствовать себя ближе к зарубежному сюжету пьесы. В октябре 2019 года в сотрудничестве с актером-хореографом Нгоком Ваном (который в настоящее время является ведущим артистом Британского национального театра) Ханойский театр оперы и балета показал балет «Лебединое озеро», что можно оценивать как начало нового этапа развития балета во Вьетнаме.

Хотя по сравнению со странами Азии классический балетный танец во Вьетнаме все же сильно уступает Китаю, Японии и Корее, но в Юго-Восточной Азии вьетнамский классический балет по-прежнему лидирует. Были трудные времена в политике культурно-художественного развития Вьетнама, но государство всегда стремилось поддерживать и создавать условия для интеграции и развития отечественного искусства, взаимодействия с мировым искусством. Благодаря тому, что было достигнуто в развитии Вьетнама за последние 65 лет, классический балетный танец подтвердил свою ценность и внес большой вклад в развитие и обогащение культуры и искусства Вьетнама.

Список источников

1. Lê Ngọc Canh. Đại cương nghệ thuật múa. Hà Nội: NXB Văn hoá thông tin, 2002. 470 tr. [Ле Нгок Кань. Общее хореографическое искусство. Ханой: Издательский дом культуры и информации, 2002. 470 с. На вьет. яз.].
2. Cao Chí Thành. Tiếp thu tinh hoa một số trường phái múa cổ điển Châu Âu trong nghệ thuật Ballet Việt Nam. Hà Nội, 2014. 104 tr. [Као Чи Тхань. Использование методов обучения зарубежных школ классического танца во Вьетнамском балете. Ханой. 2014. 104 с. На вьет. яз.].
3. Вартапетова А. А., Нгуен тхи тхань Ханг. Истоки становления классического танца во Вьетнаме // Научные преобразования в эпоху глобализации: сб. ст. Международной научно-практической конференции. В 4 ч. Ч. 2 Уфа: Аэтерна, 2017. С. 195—200. URL: <https://aeterna-ufa.ru/sbornik/NK-179-2.pdf> (дата обращения: 15.09.2022).
4. Брунак Янина Евгеньевна // kino-teatr.ru : сайт. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/536643/bio/> (дата обращения: 15.09.2022).
5. Мадемилова Кульбубу (Эркин) // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 327.

Информация об авторе

Х. Ч. Нгуен — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

H. T. Nguyen — Postgraduate student at the Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy).

Научная статья

УДК 7.071.5

**СПОСОБ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ, УМЕНИЙ И НАВЫКОВ ТВОРЧЕСКОГО
ОСМЫСЛЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«ИСТОРИЯ ТЕАТРА»**

Мария Николаевна Чистякова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, mariamart@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматривается способ практического и творческого применения учащимися полученных теоретических знаний по предмету «История театра». Тема: «Эстетические принципы и особенности театра Классицизма».

Ключевые слова: история театра, классицизм, педагогическая технология, творческое задание, обобщающий урок, таблица анализа актерской игры

Research Article

**A METHOD FOR ASSESSING KNOWLEDGE, SKILLS AND ABILITIES OF CREATIVE
COMPREHENSION OF THEORETICAL MATERIAL IN THE DISCIPLINE «HISTORY OF THE
THEATRE»**

Maria N. Chistyakova

Moscow State Academy of Choreography, Moscow (The Bolshoi Ballet Academy), Russia, mariamart@mail.ru

Abstract. This article discusses the method of practical and creative application of the theoretical knowledge obtained by students on the subject of «History of the Theatre». Educational topic: «Aesthetic principles and features of the theater of Classicism».

Keywords: theater history, classicism, pedagogical technology, creative task, generalizing lesson, table of analysis of actor play

Рабочие программы искусствоведческих дисциплин в Московской государственной академии хореографии рассчитаны на получение учащимися большого объема знаний. Очевидно, что без опыта применения любые теоретические знания становятся «мертвым грузом». Соответственно, для лучшего усвоения материала желательно создать для учащихся определенные условия, направленные на развитие практических умений и навыков. При знакомстве с историей балета у наших студентов есть прямая возможность потанцевать, при знакомстве с произведениями мировой художественной культуры — порисовать. В дисциплине «История театра» применить на практике полученные знания представляется затруднительным, но возможным, благодаря использованию технических средств обучения и творческому подходу к заданиям.

После изучения каждой большой темы по истории театра в программе запланирован обобщающий урок. Чаще всего он проходит в виде большого опроса или мини-зачета с оценкой и выявляет, насколько хорошо учащиеся усвоили материал. В идеале ученик

отвечает, а все остальные внимательно слушают, дополняют и таким образом повторяют пройденное. В реальности — «пока один отвечает — другие скучают».

На примере обобщающего урока по теме «Эстетические принципы и особенности театра Классицизма» рассмотрим, как можно решить эту проблему с помощью творческого задания.

Учащимся предлагается посмотреть пятиминутное видео (для этой цели подходит небольшой отрывок из художественного фильма режиссера Ролана Тирара «Мольер», 2007) и проанализировать игру актера в классицистской трагедии и комедии.

Анализ должен осуществляться по определенным параметрам, поэтому первым заданием будет: определить, какими средствами выразительности пользуется актер.

Примерами средств художественной выразительности можно назвать:

1. Голос актера.
2. Тело актера.
3. Лицо актера.
4. Костюм актера.
5. Декорация.
6. Бутафория.

Следующим, наиболее творческим этапом работы будет заполнение таблицы, в которую вносятся впечатления учащихся о том, как актер играет в трагедии, и как играет в комедии.

Пример таблицы:

Средства выразительности	Актерская игра в трагедии	Актерская игра в комедии
1. Голос (речь, интонация, громкость)	Речь громкая, протяжная, нараспев; интонации монотонные, с повышением и понижением тона	Речь реалистичная, уверенная; интонации насмешливые; громкость, меняется в зависимости от пародии, вятно, слышно из зала
2. Тело (пластика: жесты, движения)	Благородные, масштабные, искусственные, устремленные вверх	Четкие, реалистичные, осмысленные, органичные, комичные, пародийные
3. Лицо (мимика, взгляд)	Мимика: одноплановая, возвышенная, волевая. Взгляд: пронзительный, гордый, усталый, не обращенный к зрителю	Мимика: органичная, пародийная, гибкая, гиперболлизированная. Взгляд: плутовской, убеждающий, ищущий одобрения зрителей
4. Костюм (грим)	Костюм «античный» — шлем с перьями, кираса, красный плащ. Грим «благородный» — белое лицо, красные губы, подведенные черным глаза	Костюм обычного человека — белая рубашка, коричневые штаны. Грим фарсовый — белое лицо
5. Декорация	Задник наподобие античного дворца	Не используется
6. Бутафория	Не используется	Что попадется — подручные материалы
Вывод (приведите по одному точному определению игры актера в данном отрывке)	Декламация	Импровизация

Далее при заполнении таблицы не нужно в чем-либо ограничивать студентов: лучше предоставить им полную свободу, так как в течение второго года обучения по предмету «История театра» у учащихся академии хореографии постепенно развивались и совершенствовались навыки анализа театрально-сценического текста [1, с. 88].

Благодаря этому ребята должны суметь увидеть, осознать, сфокусировать и отметить в таблице знакомые по пройденной теме факты.

Последним пунктом таблицы и результатом работы, опирающимся на пройденный материал по теме «Эстетические принципы и особенности театра Классицизма», должны стать четкие, однозначные выводы — точные определения игры актера: в трагедии — декламация, в комедии — импровизация.

В конце урока логично будет обсудить с ребятами различное отношение публики к игре актера в противоположных жанрах и выяснить мнение самих студентов по этому вопросу.

Проводя подобные работы, преподаватель дисциплины «История театра» имеет возможность за один урок оценить знания, умения и навыки творческого осмысления теоретического материала всех студентов курса. А будущие артисты балета, работая над анализом и структурированием тематического материала, развивают в себе необходимые в профессии навыки «вслушивания, видения» [2, с. 79] и учатся применять полученные знания на практике.

Список источников

1. Чистякова М. Н. Развитие навыков анализа театрально-сценического текста. Методика триады // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. № 2 (52). С. 88–93.
2. Чистякова М. Н. Особенности работы преподавателя искусствоведческих дисциплин // Сб. ст. Московской государственной академии хореографии о театре, балете и музыке. Вып. 20. М.: МГАХ, 2010. С. 77–79.

Информация об авторе

М. Н. Чистякова — старший преподаватель кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

M. N. Chistyakova — Senior lecturer, Department of choreography and ballet studies, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy).

III. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3.1. ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Научная статья

УДК 377.5+378.14+793.3

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Андрей Александрович Алферов

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, decanatmgah@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена вопросам использования цифровых технологий в хореографическом образовании, особенностям формирования системы работы с архивом видеоматериалов и некоторым аспектам проведения учебных занятий с использованием дистанционных образовательных технологий.

Ключевые слова: классический танец, педагогическая технология, дистанционные образовательные технологии, видеоматериалы, хореографическое училище

Research Article

ON THE USE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Andrey A. Alferov

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, decanatmgah@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the use of digital technologies in choreographic education, the peculiarities of the formation of a system for working with an archive of video materials and some aspects of conducting training sessions using distance learning technologies.

Keywords: classical dance, pedagogical technology, distance learning technologies, video materials, choreographic school

В настоящее время мы все чаще встречаемся с цифровизацией различных сфер в нашей жизни. Не обошел этот процесс и образование. Одной из актуальных и часто встречающихся тем различных конференций, семинаров, круглых столов является цифровизация образовательных организаций.

Как правило, круг вопросов, обсуждаемых при проведении этих мероприятий, достаточно широк и включает в себя проблемы от цифровизации управления учебной, хозяйственной и научной деятельностью до проблем использования дистанционных информационно коммуникационных технологий в указанных направлениях деятельности.

При формировании современной концепции информатизации учебного заведения следует учитывать:

- современные тенденции и подходы в развитии электронного обучения, опыт организации учебного процесса в электронной среде и проектирования онлайн-курсов;
- опыт прохождения проверок информационных систем по требованиям регуляторов, практические аспекты подготовки и опыт прохождения аккредитации;
- опыт использования отечественного программного обеспечения для цифровизации управления хозяйственной, учебной и научной деятельностью современного вуза, технических решений по автоматизации работы образовательной организации;

— вопросы защиты информации в информационных системах образовательной организации;

— автоматизированное построение учебных планов, формирование учебной нагрузки, распределение учебной нагрузки между преподавателями [1].

Попробуем рассмотреть поближе несколько аспектов практической реализации информационно-коммуникационных технологий (далее — ИКТ) на примере нашей Академии.

Начнем с самого простого. Мы знаем, что в настоящее время в работе педагога классического танца неоценимую помощь оказывают видеоматериалы. Многие педагоги имеют свои видеоархивы, по которым можно проанализировать каждую деталь отдельных движений своих учеников и сопоставить их выполнение в различные периоды обучения на протяжении нескольких лет. Программой дисциплины «Классический танец» предусматривается применение в учебном процессе видеозаписей с целью проведения педагогом совместно с учениками методического анализа исполнения движений для лучшего усвоения пройденного материала.

Однако, привычные всем видеокассеты прекратили свое существование в 2005 году, в этом же году прекратился и выпуск видеотехники, а следовательно появилась усугубляющаяся с каждым годом потребность в переводе накопленных архивов на другие носители, которые также из года в год претерпевают изменения как в объемах возможного хранения, так и в различных стандартах записи материала.

Но процесс накопления информационной базы ставит перед нами гораздо более значимые вопросы, связанные с разработкой системы критериальной каталогизации, обработки и дифференциации видеоматериалов.

На видеокассете материал записан «мероприятиями» (экзамены, концерты, семинары, спектакли и т.п.), а в практической деятельности зачастую возникает необходимость поиска материала по исполнителю, педагогу. При подготовке видео пособий может потребоваться выборка по элементам программы дисциплин, номерам, танцам и т. д. Мы помним, как длительное время осуществляли перематку видеокассеты в поисках необходимого места, периодически промахиваясь. Перематка же в режиме ускоренного воспроизведения наносила непоправимый ущерб пленке видеокассеты, сокращая срок ее службы.

Любые видеоматериалы, как информационная система, создаваемая в рамках учебного процесса, также может быть использована и в других аспектах деятельности образовательного учреждения. Например, при проведении аккредитаций образовательного учреждения, аттестаций педагогических работников, формирования различных отчетов научной, учебной, творческой деятельности. В этих случаях зачастую требуются статистические данные по результатам указанных видов деятельности, что в свою очередь диктует необходимость создания информационной базы данных с гибко-структурированной системой выборки, поиска и создания различных отчетов. Для этого требуется оптимизация работы с существующей базой видеоматериалов, а именно, организации к ней доступа работников и студентов. Самый простой вариант — это выдача физического носителя (DVD, CD, флэш накопитель, HDD). Однако, при этом возникает вопрос копирования и сохранения оригинала на случай утери.

Гораздо более интересным является организация образовательным учреждением серверного пространства с доступом к базе видеоматериалов с локальных компьютеров. В данном случае права доступа к информации определяются администратором локальной сети организации. При централизованном серверном хранении возможна организация доступа к видеоматериалам также и с бытовых видео проигрывающих устройств и современных телевизоров, имеющих необходимые аппаратные и программные средства.

Следует также учесть и необходимость обеспечения безопасности хранения информации, а также системы ее архивирования и восстановления. Как правило, любая

видеоинформация, созданная в процессе деятельности образовательной организации, содержит изображения субъектов образовательной деятельности, которые в свою очередь являются объектом персональных данных. Следовательно, организации необходимо предусмотреть комплекс организационных мероприятий для обеспечения возможности их хранения и обработки.

Итак, на поверхности лежат первоочередные вопросы, реализуемые непосредственно образовательной организацией:

- 1) оцифровки ранее накопленных видеоматериалов (по договорам или самостоятельно);
- 2) разработка критериев поиска и каталогизации информационной базы;
- 3) разработка и создание базы данных в соответствии с критериями поиска и каталогизации информационной базы;
- 4) организация серверного пространства;
- 5) разработка системы хранения, копирования и распределения информационной базы;
- 6) организация системы архивирования и восстановления информационной базы.

Выше мы рассмотрели коротко возможные вопросы, возникающие в первую очередь при организации централизованного доступа к накопленной видеоинформации.

Давайте также рассмотрим некоторые вопросы, связанные с процессом дистанционной реализации образовательного процесса в области хореографии. Из практики применения дистанционных образовательных технологий в Академии мы можем выделить два формата: проведение онлайн урока при помощи аппаратно-программных средств видео конференцсвязи и размещение или трансляция заранее записанных лекций, семинаров обучающимся с последующим контролем выполненных заданий педагогом.

Оба этих формата имеют как положительные, так и отрицательные стороны. Формат проведения урока в реальном времени требует наличия соответствующего оборудования у субъектов образовательного процесса, хорошего подключения к сети интернет, оборудованного помещения для занятий со стороны детей и пр. И даже при условии выполнения всех вышеперечисленных условий, мы сталкиваемся с различными проблемами. Например, музыкального сопровождения в процессе проведения урока. При условии, когда концертмейстер и преподаватель находятся в одной точке передачи информации мы можем обеспечить одновременную передачу звука и видео и, соответственно, к обучающимся изображения преподавателя и звук сопровождения от концертмейстера приходят одновременно. Другая ситуация складывается, если преподаватель и концертмейстер находятся в разных точках передачи (например, как было при реализации программ в условиях режима самоизоляции). Звук и изображение от преподавателя направляется к серверу, осуществляющему обработку контента при видеотрансляции, затем приходит к концертмейстеру и обучающимся, концертмейстер в этот момент включается в работу и начинает свою передачу, звук от концертмейстера снова идет к серверу, и только потом к педагогу и обучающимся. В момент прихода к обучающимся звука от концертмейстера они начинают действие и их изображение снова идет к серверу, а затем к педагогу и ко всем участникам онлайн урока. В результате разницы в скоростях интернет подключения, разницы в абонентских технических характеристиках оборудования и их скорости обработки видео и аудиоинформации, показатели рассинхронизации видео и аудио сигнала имеют значение от 2 до 10 секунд, что не позволяет контролировать педагогом музыкальность исполнения учебного материала [2].

Данная проблема может быть решена отложенным выполнением заданий: видеозаписью исполнения тех или иных движений или комбинаций урока с последующей их передачей преподавателю для контроля и оценки. В этом случае преподавателем затрачивается большое количество дополнительного времени, кроме времени, входящего

в контактное занятие с группой, когда осуществляется постановка задачи: (длительность исполнения задания) х (количество обучающихся в классе). То есть мы видим, что очная реализация намного эффективнее в плане оптимизации временных затрат на контроль музыкальности исполнения в процессе работы в классе, однако информационные технологии могут повысить эффективность усвоения программного материала именно в качестве инструмента, позволяющего объединить в линейном контексте информацию, формирующую у обучающего представление об изучаемом материале: исторический контекст; область и условия его применения; базовые умения и навыки, необходимые для его изучения; цели и задачи; его связь с практической деятельностью и т. п. Таким образом, можно говорить о видеопособии как инструменте обучения, формирующем новое знание и вписывающем его в контекст общего понимания объекта, в нашем случае — той или иной дисциплины или понимания искусства балета в целом.

Ну и конечно же следует отметить, что использование ИКТ требует постоянного повышения квалификации педагогических работников. Если преподаватель планирует использование каких-либо технологий, он должен знать принципы и условия их использования в учебном процессе, представлять возможности и степень их влияния на обучающихся, уметь работать с необходимыми аппаратными и программными средствами.

Список источников

1. Программа круглого стола: «Цифровизация современного учебного заведения» // СПбГУТ им. проф. М. А. Бонч-Бруевича. 2022 г.
2. Кузнецова В. В., Дремин М. В. Проблемы использования информационно-коммуникационных технологий при реализации дистанционного обучения в творческом вузе // Педагогическое образование: новые вызовы и цели. VII Международный форум по педагогическому образованию: сборник научных трудов. Казань, 2021. С. 167—176.

Информация об авторе

А. А. Алферов — декан исполнительского факультета Московской государственной академии хореографии, профессор кафедры классического и дуэтного танца, кандидат педагогических наук, заслуженный артист Российской Федерации, доцент.

Information about the author

A. A. Alferov — Dean of the Performing Faculty of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Professor of the Department of Classical and Duet Dance, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of the Russian Federation, Associate Professor.

Научная статья
УДК 37.02+793.3

ОСОБЕННОСТИ КОГНИТИВНОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ

Егор Андреевич Алферов

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, t4959367271@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей когнитивного подхода в процессе обучения по дисциплине «классический танец» в хореографическом училище. Целью исследования

является выявление педагогических условий использования когнитивной технологии при обучении в такой предметной области хореографии, как классический танец.

Ключевые слова: классический танец, педагогическая технология, когнитивная технология, когнитивный подход, хореографическое училище

Research Article

**FEATURES OF THE COGNITIVE APPROACH
IN THE LEARNING PROCESS IN THE DISCIPLINE “CLASSICAL DANCE”
AT THE CHOREOGRAPHIC SCHOOL.**

Egor A. Alferov

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, t4959367271@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the study of the features of the cognitive approach in the process of studying the discipline “classical dance” at the choreographic school. The aim of the study is to identify pedagogical conditions for the use of cognitive technology in teaching in such a subject area of choreography as classical dance.

Keywords: classical dance, pedagogical technology, cognitive technology, cognitive approach, choreographic school

Современный этап в развитии общества можно охарактеризовать очень быстрым нарастанием объёма информации, необходимой для обработки человеком. Первостепенной задачей, лежащей перед нами, в этой связи, становится проблема ускорения процессов обработки информационного обмена. В свою очередь, обладание необходимой информацией является основным условием для выбора правильного и своевременного поведения, а также основой для успешного прогнозирования возможных событий, что способствует успешности и формирует чувство защищённости.

Еще в 60-х годах прошлого века Г. П. Щедровицкий писал: «Известно, что быстрое и прочное усвоение знаний, умение быстро найти правильное решение в новой производственной или жизненной обстановке во многом зависят от правильного воспитания внимания, памяти и в особенности мышления учащихся» [1].

В процессе обучения ребенка в образовательном учреждении, как правило, восприятие поступающей от педагога информации осуществляется с помощью имеющихся в распоряжении ученика когнитивных схем. По тем или иным причинам, эти сформированные у каждого ребенка схемы носят сугубо индивидуальный характер и сильно отличаются у разных детей, что в свою очередь делает доступной для восприятия только ту часть информации, для приёма которой у ученика есть подходящие когнитивные средства. Остальная информация либо полностью игнорируется, либо частично искажается, адаптируясь под имеющиеся в наличии схемы, что приводит к непониманию учеником некоторой части учебного материала или формированию у обучающихся неверных умений или навыков.

Исходя из этого, основной задачей педагога как раз и является своевременное выявление недостаточности или искаженности в понимании обучающегося, и осуществление корректировки знания, умения или навыка в соответствии с необходимыми правилами.

С позиции когнитивной психологии одной из самых важных когнитивных функций, способствующих лучшему пониманию предмета, является формирование понятий, а следовательно, основной задачей когнитивных технологий обучения является создание условий для понимания каждым учеником воспринимаемой информации.

В качестве же практических целей использования когнитивных технологий при обучении в такой предметной области хореографии, как классический танец, мы можем выделить формирование следующих специфических умений:

- выделять образ действия и определять его основные критерии оценки;
- анализировать практическую деятельность, сопоставлять с эталоном;
- производить оценку в соответствии с выделенными критериями;
- выявлять момент начала отклонения от эталона в процессе практической деятельности;
- корректировать исполнение программного материала в соответствии с правилом;
- понимать зависимость причин и следствий по отношению к каждому из выделенных критериев, а также их связь с ранее изученным или планируемым к дальнейшему изучению программным материалом.

Методика изучения движений и элементов классического танца сформировались исходя из необходимости развития физических свойств опорно-двигательного аппарата (профессиональных данных обучающегося), способствующих формированию внешнего вида танцовщика в соответствии с эстетикой и содержанием классического танца.

В начальном этапе обучения, как правило, разучиваются элементарные движения. Это связано с тем, что в период постановки опорно-двигательного аппарата у детей 9—11 лет наиболее ярко выражаются противоречия между интеллектуальной неразвитостью и затухающим подражанием. Неразвитость логического мышления в силу возрастных особенностей затрудняет понимание структуры танца, его логики и смыслового содержания.

С целью обучения ученика контролю новых движений в период их разучивания педагог должен логически объяснить их цели и задачи. Нужно обратить внимание учащегося на максимальное число деталей движения (разумеется, не на все сразу), которые он мог бы контролировать, и по мере приобретения навыка это контролируемое число деталей должно уменьшаться. В результате формирования «динамических стереотипов» простейших элементов или адаптации к ключевым движениям ученик развивает способность усваивать базовые движения.

Базовые движения — это те движения, которые выполняются у станка для развития физических качеств опорно-двигательного аппарата и одновременного разучивания приемов исполнения танцевальных движений в системе классического танца.

Однако при рассмотрении всевозможных двигательных функций, навыков и проблем, связанных с их изучением, не стоит забывать и об искусстве. Еще задолго до появления когнитивной психологии Л. С. Выготский писал, что если и нельзя обучить творческому акту искусства, то это не значит, что «нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению... Мы можем известным образом так организовать мыслительные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т.п.» [2, с. 327—328]. При этом, однако, Л. С. Выготский обращал внимание на следующее обстоятельство: «Эти рассуждения нуждаются только в одной существенной поправке, когда мы из области общей психологии переходим к психологии детской» [2, с. 327—328].

Рассматривая в рамках практической деятельности зону ближайшего развития целевой аудитории обучающихся в совокупности с уровнем актуального развития детей, традиционно свойственной возрастной категории 8—13 лет, в контексте освоения программного материала по дисциплине классический танец, мы можем видеть связь зависимости низкой сформированности некоторых умений и отдельных действий во многом с несформированностью когнитивного и мотивационного компонентов:

отсутствием теоретических знаний и соответствующих установок. Что в свою очередь дает определенный сигнал педагогу о содержании и направленности формирования теоретического и практического материала, с учетом планируемой корректировки когнитивной схемы, сформированной у обучающихся. Причем, в процессе создания модели урока, целесообразно ориентироваться на минимальный уровень освоения выявленных когнитивных информационных схем, ранее сформированных у обучающихся.

Список источников

1. Щедровицкий Г. П. Доклады. М.: АПН РСФСР, 1960. № 5.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

Информация об авторе

Е. А. Алферов — аспирант Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

E. A. Alferov — postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography.

Краткое сообщение

УДК 37.02+793.3

ОСНОВЫ ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА: *DÉVELOPPÉ*, *GRAND ROND DE JAMBE*, *PORT DE BRAS В I ARABESQUE*

Валерий Викторович Анисимов¹, Георгий Константинович Гусев², Илья Михайлович Рыжаков³

^{1,2,3} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

^{1,2,3} duet-mgax@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются методические особенности исполнения таких программных элементов первого года обучения дуэтно-классическому танцу, как *développé*, *grand rond de jambe*, *port de bras в I arabesque*.

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, Московская государственная академия хореографии, *développé*, *grand rond de jambe*, *port de bras в I arabesque*

Brief report

BASICS OF DUET-CLASSICAL DANCE: *DÉVELOPPÉ*, *GRAND ROND DE JAMBE*, *PORT DE BRAS IN THE FIRST ARABESQUE*

Valery V. Anisimov¹, Georgy K. Gusev², Ilya M. Ryzhakov³

^{1,2,3} Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,

^{1,2,3} duet-mgax@yandex.ru

Abstract. The article discusses the methodological features of the performance of such program elements of the first year of training in duet-classical dance as *développé*, *grand rond de jambe*, *port de bras I arabesque*.

Keywords: duet-classical dance, Moscow State Academy of Choreography, *développé*, *grand rond de jambe*, *port de bras I arabesque*

Процесс освоения навыков дуэтно-классического танца начинается в системе профессионального хореографического образования на шестом году обучения и длится три года. Крайне важным является первый год обучения, когда на первом курсе изучаются

основы дуэтного танца, поэтому считаем важным рассмотреть основные программные элементы дуэтно-классического танца, которые студенты должны освоить на начальном этапе обучения, методику их исполнения, а также примеры заданий обучающимся в процессе работы над каждым элементом. Наш опыт работы над такими учебными элементами, как *rélevé, pas échappé u préparation*, мы ранее представили коллегам в статье «Методика преподавания дуэтно-классического танца: обучение основам» [1]. В настоящей статье рассматриваются особенности работы над *développé, grand rond de jambe* и *port de bras в I arabesque*.

Développé на 90° вперед¹

Партнёрша стоит в V позиции с правой ноги *en face*. Партнёр стоит позади неё по II свободной позиции, его руки находятся на её талии, локти не «торчат» в стороны.

Задание. Партнёрша должна открыть правую ногу вперед на 90° с помощью *développé*.

Партнёр сохраняет равновесие партнёрши на носке левой опорной ноги, пока её правая нога скользит по левой ноге вверх, и когда партнёрша открывает ногу вперед, то он отклоняет её корпус немного назад, чтобы сохранить устойчивость позы.

Développé на 90° в сторону

Партнёрша стоит в V позиции с правой ноги *en face*. Партнёр стоит позади неё по II свободной позиции, его руки находятся на её талии, локти не «торчат» в стороны.

Задание. Партнёрша должна открыть правую ногу в сторону в позу *à la seconde* на 90° с помощью *développé*.

Партнёр сохраняет равновесие партнёрши на носке опорной левой ноги, пока её правая нога скользит по ней вверх, и, когда партнёрша открывает ногу в *à la seconde*, то он слегка отклоняет её корпус в противоположную от рабочей ноги сторону, чтобы сохранить устойчивость позы.

Développé на 90° назад

Партнёрша стоит в V позиции с правой ноги *en face*. Партнёр стоит позади неё по II свободной позиции, его руки находятся на её талии, локти не «торчат» в стороны.

Задание. Партнёрша должна поднять и открыть правую ногу назад, чтобы выстроить позу III *arabesque* лицом во 2 точку зала с помощью *développé*.

В начале движения партнёр помогает партнёрше вскочить на пальцы в V позицию *en face*. Далее, партнёр сохраняет равновесие партнёрши на носке левой опорной ноги, пока её правая нога скользит по ней вверх, а когда партнёрша открывает правую ногу назад, то он разворачивает танцовщицу лицом во 2 точку зала и подаёт её корпус вперед-влево, чтобы сохранить устойчивость позы. Сам же он смещается влево от партнёрши, чтобы не мешать ей открыть правую ногу назад и выстроить позу III *arabesque*.

Développé passé

Développé passé — это приём перехода рабочей ноги из одной позы классического танца в другую, во время которого, рабочая нога сгибается в колене, едва касаясь носком внутренней стороны опорной ноги в районе колена, а затем вытягивается в нужном направлении.

Пример. Партнёрша стоит на пальцах левой ноги в большой позе *épaulement croisé* с открытой правой ногой вперед на 90°. Партнёр поддерживает её за талию позади неё. Далее, она переводит правую ногу с помощью *développé passé* во вторую точку зала, выстраивая позу *écartée*; потом, тем же приёмом, она выстраивает позу *attitude effacée* назад, продолжая стоять на левой опорной ноге.

¹ Développé на 45° исполняется по тем же правилам, что и développé на 90°.

Когда партнёрша сгибает ногу на *passé* и выпрямляет корпус, то партнёр поддерживает баланс её тела прямо над опорной ногой; когда же партнёрша вытягивает рабочую ногу в одном из направлений, то он немного смещает её корпус с бёдрами в противоположную сторону от открытой ноги.

Grand rond de jambe

(с переменной поз, стоя на одной и той же опорной ноге)

Пример. Партнёрша стоит на пальцах левой ноги в большой позе *épaulement croisée* открытой правой ногой вперед на 90°. Партнёр поддерживает её за талию позади нее. Далее, с помощью партнёра, оставаясь стоять на левой опорной ноге, она правой вытянутой ногой исполняет *grand rond de jambe en dehors* до позы *attitude croisée* назад.

Во время исполнения партнёршей *grand rond de jambe*, партнёр постоянно следит за тем, чтобы тело партнёрши было на оси. Он сам перемещается по кругу вокруг нее, и если она начинает терять баланс, то он быстро ставит её на опорную ось, пока не увидели зрители её смещение.

Port de bras в I arabesque

Партнёрша стоит в позе I arabesque на правой ноге лицом в 3 точку зала. Её левая нога поднята назад на 90°. Партнёр стоит сбоку от неё у опорной ноги, повторяя позу партнёрши на полу. Положение бедер партнёра примерно соответствует ракурсу бедер партнёрши. Левая рука партнёра находится на талии партнёрши сверху, а правая снизу. Локоть его правой руки опущен вниз, но не лежит на партнёрше.

Партнёрша исполняет *port de bras* в I arabesque вниз, а затем поднимает корпус в исходное положение. Партнёр смещает её бедра вперед во время исполнения *port de bras* вниз и возвращает в начальную позу I arabesque. При подъёме наверх партнёр правой рукой помогает партнёрше поднять корпус и строго следит, чтобы опорная нога оставалась вертикальной, когда он возвращает партнёршу в первоначальную позу.

Список источников

1. Анисимов В. В., Гусев Г. К., Рыжаков И. М. Методика преподавания дуэтно-классического танца: обучение основам // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. № 2 (52). С. 18—22.

Информация об авторах

В. В. Анисимов — заведующий кафедрой классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии, профессор, народный артист Российской Федерации;

Г. К. Гусев — старший преподаватель кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии;

И. М. Рыжаков — преподаватель кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии.

Information about authors

V. V. Anisimov — Head of the Department of Classical and Duet Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Professor, People's Artist of the Russian Federation;

G. K. Gusev — Senior Lecturer of the Department of Classical and Duet Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy);

I. M. Ryzhakov — teacher of the Department of Classical and Duet Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

Обзорная статья

УДК 793.31

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ НА РАЗВИТИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ В КАЗАХСТАНЕ: НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

Айдар Рашитович Ахмадиев

Казахская национальная академия хореографии, г. Астана, Казахстан;
Московская государственная академия хореографии, г. Москва, Россия,
aidarahmadiev_96@mail.ru

Аннотация. В статье на примере обучения народно-сценическому танцу рассматривается влияние русской балетной школы на развитие хореографической педагогики в Казахстане. Дается краткое описание зарождения профессиональной балетной школы в Казахстане, роли русских и отечественных педагогов в развитии методики преподавания народно-сценического танца.

Ключевые слова: педагогика хореографии, народно-сценический танец, методика преподавания народно-сценического танца, Московская государственная академия хореографии, Алматинское хореографическое училище, балетная школа Республики Казахстан, А. Селезнёв, Ш. Жиенкулова, С. Кушербаева, Н. Толстая, С. Иванова, Е. Шерстнёва, В. Медведев

Review article

THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL ON THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC PEDAGOGY IN KAZAKHSTAN: ON THE EXAMPLE OF TEACHING CHARACTER DANCE

Aidar R. Akhmediyev

Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan;
Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, aidarahmadiev_96@mail.ru

Abstract. The article examines the influence of the Russian ballet school on the development of choreographic pedagogy in Kazakhstan: on the example of teaching character dance. A brief description of the origin of the professional ballet school in Kazakhstan, the role of Russian and domestic teachers in the development of methods of teaching character dance is given.

Keywords: pedagogy of choreography, character dance, methods of teaching character dance, Moscow State Academy of Choreography, Almaty Choreographic School, ballet School of the Republic of Kazakhstan, A. Seleznev, Sh. Zhienkulova, S. Kuserbayeva, N. Tolstaya, S. Ivanova, E. Sherstneva, V. Medvedev

30-е годы XX века являются значимой вехой в летописи танцевального искусства КазССР. Постановлением Совета Народных Комиссаров от 2 января 1934 года создаётся музыкальная и хореографическая школа в г. Алма-Ате, впоследствии ставшая профессиональным хореографическим училищем [1, с. 5]. Идея о необходимости создания профессионального обучения хореографии в КазССР была предложена артистом балета, солистом Большого театра, педагогом А. А. Александровым¹. Особая роль в становлении профессиональной хореографии в республике принадлежит А. В. Селезнёву². Параллельно с артистической деятельностью А. В. Селезнёв начинает вести уроки в балетной школе. Феномен казахской школы балета, равно как и других училищ бывшего СССР, заключается в том, что она формировалась и развивалась по пути двух великих русских

¹ Александр Артемьевич Александров (Мартиросьянц) (1891—1955 гг.) — ученик Н. Легата и О. Преображенской, солист Большого театра, создатель первой балетной труппы в Казахской ССР и её художественный руководитель, педагог классического танца Алматинской хореографической школы с 1934 по 1937 гг.

² Александр Владимирович Селезнёв (1906—1961 гг.) — советский артист балета и педагог, художественный руководитель Алма-Атинского хореографического училища (1938—1961), народный артист Казахской ССР (1955).

школ — московской и петербургской с наложением самобытной национальной культуры. То есть в основу существования казахского балета изначально была положена так называемая «система А. Я. Вагановой». В 1965 году усилиями первой профессиональной казахской танцовщицы, педагога и директора Алматинского хореографического училища Ш. Жиенкуловой был внедрён предмет «Казахский танец» [2], приглашены педагоги из Москвы: Л. Рафаилова, Т. Васильева. В 90-е годы прошлого столетия директором училища Б. Джанатевым в программу обучения были включены дисциплины «Современная хореография» и «Восточный танец».

Вкратце рассмотрев истоки зарождения профессиональной хореографии в Казахстане, хочется остановиться на таком гениальном «ноу-хау» русской школы балета, как народно-сценический (характерный) танец, «представляющий собой системный синтез элементов танцев различных народов, этносов на основе классического танца. В результате этого народный элемент в характерном танце обретает формальную абстрактность классического танца, его условность» [3, с. 6].

Хореографические училища республик Советского Союза и городов РСФСР, возникшие в двадцатом столетии, переняли программу обучения, созданную на базе МАХУ (ныне — Московская государственная академия хореографии). Не стала исключением и Алматинская школа балета КазССР. А. В. Селезнев становится инициатором получения казахскими детьми образования в Московском и Ленинградском хореографических училищах. Выпускники русских школ на сегодняшний день — это прославленные имена казахского балета: Ф. Койгельдинова, А. Джалилов (засл. арт. КазССР), Р. Байсеитова (нар. арт. КазССР), Р. Бапов (нар. арт. СССР), Б. Джантаев (засл. деят. РК), Р. Унгарова (засл. арт. КазССР), Д. Накипов.

В 1975 году пост директора Алматинского хореографического училища заняла Нар. арт. КазССР С. Кушербаева. Она вела активную работу по повышению квалификации преподавателей училища, направляла их учиться в МАХУ и ЛАХУ. В целях улучшения качества преподавания и проведения методических консультаций по специальным дисциплинам С. Кушербаева приглашала мастеров классического и характерного танцев СССР, среди которых: засл. арт. РСФСР Е. Жемчужина, засл. деят. РСФСР О. Ильина, засл. арт. РСФСР Т. Косова, нар. арт. Армянской ССР С. Гарибян, нар. арт. Молдавской ССР П. Андрейченко, засл. деят. РСФСР И. Покровский, Н. Тихонова [4, с. 69—70].

Среди соотечественников-выпускников МАХУ второй половины XX века стоит выделить такие имена, как: засл. арт. РК М. Кадырова, засл. деят. РК Г. Алиева, отл. культ. РК Л. Макаргева, засл. деят. РК С. Кокшинова, засл. деят. культ. РК М. Тукеева, которые после окончания сценической карьеры в театре продолжили традиции, заложенные московскими педагогами, в качестве преподавателей в АХУ им. А. Селезнёва и Казахской национальной академии хореографии.

Особое внимание хочется уделить двухгодичным курсам обучения (стажировке) педагогов, проводившимся на базе МАХУ, целью которых было повышение квалификации педагогов из союзных хореографических училищ и обучение у профессорско-преподавательского состава московской школы. Выпускниками упомянутых курсов являются засл. деят. РК А. Алишева, отл. культ. РК Л. Макаргева, Почётные работники образования РК С. Медеубаева и Г. Ашимова. В настоящее время А. Алишева является профессором Казахской национальной академии хореографии, преподаёт народно-сценический танец в колледже и теорию и методику преподавания данной дисциплины в высшем звене академии, является наставником и консультантом для молодого поколения педагогов. Пройдя курсы в МАХУ у Н. М. Толстой, А. Алишева внедрила полученные знания в систему обучения АХУ им. А. Селезнёва, выработав свой

неповторимый преподавательский стиль и почерк. Ею осуществлено 9 выпусков по народно-сценическому танцу.

Одним из приемников традиций русской системы народно-сценического танца, но уже «моисеевской» школы, является педагог АХУ им. А. Селезнёва Н. Джумалиев. Будучи одарённым ребёнком, он попал в состав киргизской национальной группы для обучения в легендарной Школе-студии при ансамбле И. А. Моисеева. Киргизия — единственная из республик, с которой у Школы-студии в советское время было заключено соглашение на приём национальных групп. После окончания студии и завершения сценической карьеры, Н. Джумалиев переехал в Казахстан, начал педагогическую деятельность. В настоящее время Н. Джумалиев ведёт народно-сценический танец, создаёт концертные номера для воспитанников училища, делится знаниями репертуара и исполнительскими тонкостями Школы И. Моисеева.

В 2016 году по инициативе Первого Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева была открыта Казахская национальная академия хореографии в г. Астана. На пост ректора по приглашению президента республики назначена народная артистка РФ А. Асылмуратова. Академия является первым ВУЗом в Центральной Азии с полным циклом многоуровневого профессионального хореографического образования, куда включены ступени дошкольного дополнительного образования, школа-колледж, бакалавриат, магистратура и докторантура.

Педагог характерного танца АРБ им. А. Я. Вагановой, ныне педагог-репетитор театра «Astana Opera» Е. Шерстнёва помогает педагогическому составу академии освоить все тонкости методики народно-сценического танца петербургской школы, консультирует по вопросам особенностей исполнения сценического наследия, проводит мастер-классы. В 2020 году Е. Шерстнёва выпустила класс по народно-сценическому танцу, показав высокий уровень подготовки учащихся. Благодаря Е. Шерстнёвой в академии были поставлены характерная сюита из балета А. Хачатуряна «Гаянэ», «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь».

В ноябре 2021 года состоялась мировая премьера — на сцене театра «Astana Ballet» был показан балет М. Петипа «Роман бутона розы и мотылька» в постановке балетмейстера, заслуженного артиста Эстонии В. Медведева. Одним из ярких номеров балета стал характерный танец «Чардаш». В. Медведев — выпускник ЛАХУ, то есть традиции русской школы характерного танца продолжают культивироваться в Казахстане.

С начала 2000-х годов педагоги народно-сценического танца АХУ им. А. Селезнёва активно проходят курсы повышения квалификации в МГАХ и АРБ им. А. Я. Вагановой. На сегодняшний день в Казахской национальной академии хореографии преподают народно-сценический танец Н. Абдулина, Г. Дон, Г. Сайфуллина, которые мастерски совмещают особенности двух русских школ в единый неповторимый стиль.

Традиция профессионального обучения национальных кадров в среднем и высшем звеньях ведущих балетных школ России сохранилась до сих пор. Автор статьи А. Ахмадиев — аспирант МГАХ, в настоящее время преподаёт народно-сценический танец в Казахской национальной академии хореографии. Отмечу, что в преподавании дисциплины в младших классах я полностью следую рекомендациям и методике заслуженного работника культуры РФ, старейшего педагога московской школы Н. М. Толстой, у которой получил знания не только я, но и мои коллеги. Уроки Н. М. Толстой, по моему мнению, отличаются простотой, однако, каждое движение и жест оправданы, осмыслены, соответствуют характеру изучаемого танца, а самое главное — комбинации и этюды сочетают в себе строгую школу, точное знание методики и направлены на развитие координации. Богатый сценический опыт заслуженного работника культуры РФ, кандидата педагогических наук С. А. Ивановой — преподавателя

народно-сценического танца МГАХ в старших классах, и её умение грамотно режиссерски выстроить урок помогли мне подготовить государственный экзамен со своими студентами в 2021—2022 учебном году. Говоря о преемственности, хочется упомянуть тот факт, что помимо знания методики преподавания, идёт активное изучение репертуара МГАХ, например, в качестве учебного материала мною взят «Венгерский танец с кувшинчиками» в постановке К. Асолоша, особенностями исполнения которого поделилась со мной Н. М. Толстая.

С 15 по 17 ноября 2021 года в МГАХ в онлайн формате прошёл Международный фестиваль «Народно-сценический (характерный) танец в системе профессионального образования в области хореографического искусства в современных условиях». В нём приняли участие кафедра народно-сценического, историко-бытового, современного танца МГАХ, педагоги народно-сценического танца Казахской национальной академии хореографии и Государственной академии хореографии Узбекистана. Участники фестиваля поделились своим опытом в виде творческих мастерских, обсудили вопросы по методике преподавания, освоению хореографического наследия. Фестиваль завершился гала-концертом. Надеюсь, что проведение фестиваля станет доброй традицией и знаком дружной взаимосвязи хореографических школ.

В настоящее время казахстанская балетная школа продолжает своё развитие, следуя системе русской школы классического танца, сохраняя свою национальную самобытную культуру и активно принимая веяния европейского балета. Казахское хореографическое искусство уверенно заявляет о себе в мировом балетном сообществе, с каждым годом укрепляя и приумножая свои традиции. Важно понимать, что педагог-профессионал должен не только учить других, но и учиться сам. «Хорошие педагоги — это достояние любой страны. Профессия педагога-хореографа — это дар божий, который не все могут реализовать» [5, с. 76]. Повышение квалификации у мастеров балетной педагогики, работа с корифеями хореографии, постоянный неустанный поиск новых творческих идей и путей передачи знаний, сохранение богатого опыта мастеров-предшественников — путь к достижению успеха и развитию отечественного хореографического образования.

Список источников

1. Жуйкова Л., Садыкова А., Уразымбетов Д. Наш Александр Селезнёв. СПб.: Лань, Планета музыки, 2017. 120 с.
2. К 50-летию «Народного отделения» Алматинского хореографического училища им. А. Селезнёва // Facebook.com: соц. сеть. 2020. 11 июля. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1181506848877306&set=pb.100010540065106.-2207520000>. (дата обращения: 25.05.2022).
3. Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: Учебное пособие. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 161 с.
4. Накипов Д. Степь, очарованная танцем...: Эссе и очерки. Алматы: СаГа, 2011. 284 с.
5. Алишева А. Т. Время собирать камни // Arts Academy. 2021. № 1 (18—1). С. 75—83.

Информация об авторе

А. Р. Ахмадиев — преподаватель предметно-цикловой комиссии специальных дисциплин Казахской национальной академии хореографии, аспирант кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

A. R. Akhmadiev — teacher of the subject-cycle commission of special disciplines of the Kazakh National Academy of Choreography, postgraduate student at the Department of folk-stage, historical and modern dance, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy).

Краткое сообщение

УДК 377.5+793.3+7.092

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ К КОНКУРСАМ
СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ**

Алексей Анатольевич Борзов

Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель», Москва, Россия, borzov.a.a@mail.ru

Аннотация. В системе среднего профессионального хореографического образования значительную роль играют профессиональные конкурсы, предоставляющие возможность обучающимся активно совершенствовать свои навыки и таланты. Статья посвящена проблеме высоких нагрузок в процессе подготовки к конкурсам студентов хореографических образовательных организаций. На современном уровне обобщаются задачи, стоящие перед хореографами с целью добиться лучших результатов. Научная новизна и практическая значимость статьи заключаются в практических рекомендациях педагогам.

Ключевые слова: хореографическое образование, классический танец, конкурсы, хореографическое училище, опорно-двигательный аппарат

Brief report

**PEDAGOGICAL SPECIFICS OF THE PROCESS OF PREPARATION FOR COMPETITIONS OF
STUDENTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATIONAL ORGANIZATIONS**

Alexey A. Borzov

Moscow Choreographic College at the Moscow State Academic Dance Theatre "Gzhel", Moscow, Russia, borzov.a.a@mail.ru

Abstract. In the system of secondary professional choreographic education, professional competitions play a significant role, providing an opportunity for students to actively improve their skills and talents. The article is devoted to the problem of high loads in the process of preparation for competitions of students of choreographic educational organizations. At the modern level, the tasks facing choreographers in order to achieve the best results are summarized. The scientific novelty and practical significance of the article lies in practical recommendations to teachers.

Keywords: choreographic education, classical dance, competitions, choreographic school, musculoskeletal system

В последние 30 лет студенты хореографических училищ активно участвуют в различных конкурсах артистов балета, где выступления в младших группах вызывают особый интерес у специалистов, балетных критиков, общественности и любителей хореографии. Здесь происходит соревнование определённых школ непосредственно между собой: российской и зарубежной, западной и восточной, европейской и американской, российской и стран бывшего СССР, и т. д. — «конкурсное движение охватывает всё большие территории» [1, с. 48]. В старших группах такого вида конкуренция стирается, так как артисты, представляющие данную группу, как правило, служат в театрах или работают в творческих коллективах, где происходит смешивание разных школ, и однозначно сказать, что,

например, от Большого театра выступают воспитанники Московской государственной академии хореографии, будет затруднительно, хотя в большинстве, конечно, они таковыми являются. А в младших группах этот вопрос отпадает — представитель конкретной школы становится «лицом» учебного заведения.

Как правило, на конкурсы отбираются студенты, показавшие себя с наилучшей стороны в процессе обучения. Они должны на высоком уровне освоить программный материал, быть в достаточной степени оснащены технически, обладать яркой индивидуальностью и, что немаловажно, крепким здоровьем, потому что нагрузка увеличивается в разы, в отличие от обычного режима занятий. У большинства престижных конкурсов условия таковы, что участникам необходимо подготовить 4—5 вариаций классического репертуара или 2 *pas de deux* (для дуэтов) и современный номер, учитывая, что владение основами современной хореографии у большинства обучающихся хореографических училищ и школ недостаточно по уровню, для того, чтобы на равных конкурировать в этом направлении с представителями зарубежных школ, где современный танец изучается с самого начала хореографического образования. С целью добиться наилучших результатов у преподавателей возникают определённые задачи:

1. Грамотно построить процесс подготовки учеников без ущерба освоению основной образовательной программы.

2. Распределить нагрузку между занятиями на уроках и репетициями?

3. Найти специальное время для занятий современной хореографией и постановкой номеров.

4. Взаимодействовать с преподавателями «вторых» профессиональных дисциплин, от которых требуется дифференцировать программный материал для участников конкурса в целях недопущения перегрузки и профилактики травм.

Как отмечено выше, подготовка конкурсантов связана с высокими нагрузками, в частности, на опорно-двигательный аппарат. Для педагогов важнейшим условием является сохранить здоровым формирующийся организм будущего солиста балета, а на конкурсы выдвигаются именно потенциальные солисты. Для этого требуется подобрать обучающимся соответствующий их физическим данным, фактуре, техническому оснащению и темпераменту репертуар, в котором те могли бы показать наилучший результат.

Не секрет, что успешное выступление на конкурсе, прежде всего опирается на техническую сторону исполнительского мастерства. Предполагается, что форма и линии классического танца участников также должны соответствовать заявленному уровню, вкупе с музыкальностью, пластической выразительностью и созданием художественного образа. Но, во многом, соревнование в технике становится определяющим в итоговом протоколе жюри. Поэтому насыщение вариаций и *pas de deux* сложными элементами приобретает основное направление в конкурсных баталиях.

Исходя из выше заявленных задач, педагоги вынуждены форсировать техническую программу обучения классического танца, прежде всего в прыжковой и вращательной части. Как грамотно это сделать? Изучать ли элементы на уроке классического танца со всем классом на «свежие» ноги или брать отдельно на репетициях после уроков, когда организм уже уставший? На первый взгляд лучше пробовать новые движения на уроке, чтобы можно было их отрабатывать без оглядки на мышечно-связочное утомление, но в этом случае ставится под вопрос освоение большинством класса таких «трюков» ввиду опережения программы и, соответственно, недостаточной подготовленности учеников. А если работать только с лидерами класса, забирая это время у остальных, то у них образуется простой, что также недопустимо в образовательном процессе. Либо техникой придётся заниматься отдельно, скорее всего в конце учебного дня, когда пройдут уроки учебной практики, дуэтно-классического, народно-сценического, историко-

бытового и современного танцев, то есть на уставший мышечно-связочный аппарат, что чревато перегрузкой и, следственно, травматизмом.

При таком варианте построения учебного дня необходимо крайне осторожно разучивать и отрабатывать новые технические элементы, опираясь на степень физической усталости и психологического состояния обучающихся. Зачастую ученики с удовольствием разучивают новые сложные движения и готовы многократно их повторять, доводя до необходимого уровня исполнения, невзирая на мышечную усталость и порой даже скрывая болевые ощущения от преподавателя, лишь бы добиться искомого результата. В таком случае потребуются частично снизить нагрузку студентам. Одним из вариантов этого снижения является частичное освобождение от занятий по «вторым» спецпредметам, что, конечно, не приветствуется с точки зрения дисциплины учебного процесса, но становится вынужденной мерой в организации безопасного, с точки зрения нагрузки, подготовительного этапа к ответственному мероприятию.

Также несколько слов необходимо сказать о постановке и репетициях номеров современной хореографии. Прежде чем ставить современные номера, приходится со студентами отдельно заниматься основами современного танца или сразу изучением лексики той хореографии, в стиле которой балетмейстер планирует работать. Так как современный танец имеет исторически скромное развитие в российском профессиональном хореографическом пространстве, то его освоение в хореографических училищах происходит на уровне ознакомления, а не основательного изучения. Поэтому даже способным студентам приходится изрядно «попотеть», чтобы в удобоваримом качестве выучить, отрепетировать и затем исполнить авторскую задумку на конкурсе, попутно избежав травм, потому что в современном танце опорно-двигательный аппарат работает в непривычных для артиста балета с «классической» основой положений, что в известной степени может негативно сказаться на мышцах, связках и суставах обучающихся, особенно на начальном этапе работы.

Опираясь на вышесказанное, необходимо порекомендовать учителям исключить риск по отношению к здоровью своих подопечных в угоду тщеславным ожиданиям от их выступлений, несмотря на ожидания администрации учебных заведений, так как педагоги несут прямую ответственность за перспективы успешной карьеры талантливых воспитанников. Сколько таких примеров мы знаем, когда одарённые дети перегружаются амбициозными наставниками, получают травмы, и, преодолевая дискомфорт и боль, продолжают репетировать и выходить на сцену, опасаясь «подвести» педагога, школу, партнёра (в случае дуэта). Такие «героические» усилия учеников, безусловно, заслуживают уважения с точки зрения ответственности за общее дело и закаляют характер будущих балерин и танцовщиков, но могут превратиться в хронические заболевания, которые не позволят перспективным ученикам в полной мере реализоваться в нашей профессии.

Список источников

1. Уральская В. И. Конкурсы, конкурсы, конкурсы // Балет. 2014. № 3. С. 48.

Информация об авторе

А. А. Борзов — заслуженный артист РФ, лауреат международных конкурсов, преподаватель высшей категории Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель».

Information about the author

A. A. Borzov — Honored Artist of the Russian Federation, laureate of international competitions, teacher of the highest category, Moscow Choreographic School at the Moscow State Academic Dance Theater “Gzhel”.

Научная статья

УДК 793.3

СИСТЕМНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО (ХАРАКТЕРНОГО) ТАНЦА

Ирина Эвальдовна Бриске

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, briske@chgaki.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирования исполнительской техники в народно-сценическом танце. Автор отмечает целесообразность использования системного подхода к исследованию народно-сценического танца как художественно-образовательной системы, которая представляет собой комплекс элементов, обладающих характерными признаками и являющиеся самостоятельными системами в отношении вышестоящей. Автор обосновывает важность анализа и систематизации танцевальных движений в определении роли и содержания эзерсиса в формировании исполнительских умений и навыков, акцентирует внимание на взаимосвязи структурных элементов по принципу развития и взаимовлияния. В результате предложено рабочее понятие исполнительской техники в танце, раскрыта специфика эзерсиса народно-сценического танца, определены принципы взаимодействия всех структурных элементов учебного процесса.

Ключевые слова: система, народно-сценический (характерный) танец, систематизация танцевальных движений, эзерсис, исполнительская техника, принципы взаимодействия

Original article

SYSTEMIC FORMATION OF PERFORMING TECHNOLOGY IN THE LESSONS OF FOLK-STAGE (CHARACTERISTIC) DANCE

Irina Evaldovna Briske

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, briske@chgaki.ru

Abstract. The Article is devoted to the problem of the formation of Performing Technique in Folk Stage Dance. The author notes the expediency of using a systematic approach to the study of folk-stage dance as an artistic and educational system, which is a complex of elements that have characteristic features and are independent systems in relation to the higher one. The author substantiates the importance of the analysis and systematization of dance movements in determining the role and content of exercise in the formation of performing skills, focuses on the relationship of structural elements according to the principle of development and mutual influence. As a result, the working concept of performing technology in the dance was proposed, the specifics of the exercise of folk-stage dance were revealed, the principles of interaction of all structural elements of the educational process were determined.

Keywords: system, folk stage dance, systematization of dance movements, exercise, performing technique, principles of interaction

Современное состояние народно-сценического (характерного) танца в образовательном и творческом пространстве позволяет говорить о том, что на протяжении не одного десятилетия в нем вырабатывалась система выразительных средств, способов и приемов их использования в сценических произведениях. В то же время мы можем говорить об устойчивых традициях его образовательной сферы, которые легли в основу формирования школы, развития научно-исследовательской деятельности, связанной с осмыслением, систематизацией, трансляцией методологических и теоретических результатов.

В 1939 г. было издано А. Лопуховым, А. Ширяевым, А. Бочаровым первое пособие по характерному (народно-сценическому) танцу «Основы характерного танца» [1]. В одном из его разделов авторы предложили методику исполнения движений у станка, как основы упражнений, нацеленных на формирование важных и необходимых качеств,

умений и навыков исполнителя связанного в соответствующий исторический период с репертуаром характерного танца.

На современном этапе, когда мы констатируем успешное формирование школы народно-сценического танца, обширный танцевальный материал, его фиксацию в научно-исследовательских, учебных, методических, репертуарных изданиях и публикациях, у нас есть основание говорить более детально о технической подготовке исполнителей народно-сценической хореографии.

Анализ репертуара профессиональных коллективов, программного материала учебной дисциплины, прогнозируемый результат образовательного процесса позволяет систематизировать разнообразный лексический материал по разным признакам. Во-первых, мы отмечаем 5 групп танцевальных движений: шаги и проходки, варианты бега и движений бегового характера; дроби и движения дробного характера; повороты и вращения; прыжки и движения прыжкового характера; трюки. Во-вторых, народно-сценический танец демонстрирует движения малой, средней и большой амплитуды. В-третьих, по структурной основе движения можно рассматривать как простые и сложные. В-четвертых, нельзя не отметить различные приемы исполнения движений, в том числе мягко, напевно, легатировано или резко, остро, стакатировано. В-пятых, существуют варианты исполнения движений в разнообразном пространственном решении: на месте, с продвижением по «малому» или «большому» кругу. В-шестых, народно-сценический танец имеет большой опыт по комбинированию движений друг с другом (со связующим элементом или без него, симметрично, асимметрично, приемом контраста и пр.). В-седьмых, движения могут исполняться соло, дуэтом, трио, малым и большим ансамблем.

Необходимо подчеркнуть, что все перечисленные выше примеры систематизации танцевальных движений, существуют не сами по себе, а определяются национальной спецификой конкретной танцевальной культуры, которая проявляется в постановке и движениях корпуса, головы, рук, ног и более детально в положениях и движениях плеч, кистей, стоп, особенностях ракурса, ритмометрической и мелодической организации и пр.

Выдающаяся характерная танцовщица и педагог Н. М. Стуколкина в книге «Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца» отмечала, что уровень развития характерного танца требует подготовки высококвалифицированных исполнителей — технически оснащенных, в совершенстве владеющих своим телом, обладающих достаточным запасом актерского мастерства, умеющих в четкой пластической форме передать национальные особенности танцев различных народностей. Решающую роль в воспитании у артиста всех этих качеств играет методически разработанная и глубоко продуманная система тренажа [2].

Заявляя системный подход к процессу формирования исполнительской техники на уроках народно-сценического танца, мы руководствуемся тем, что он позволяет увидеть объект исследования в целостном состоянии и в тоже время рассмотреть его структурную основу, которая позволяет выявить возможности каждого ее элемента, проследить характер их взаимодействия. Неизменным является то, что любой элемент системы можно представить как отдельную систему, и любую систему как отдельный элемент вышестоящей. Исходя из этого, можно сказать, что народно-сценический (характерный) танец как художественно-образовательная система является элементом вышестоящей системы «Хореография» и в тоже время «Народно-сценический танец» как локальная система включает в себя учебный процесс, элементом которого является урок [3]. Системный подход к уроку позволяет утверждать, что у него есть свои элементы, в том числе экзерсис.

Ориентируясь на определение системы Л. фон Берталанфи как комплекса взаимодействующих элементов, мы определяем экзерсис как систему, а движения

входящие в его состав как элементы, обладающие своими свойствами и возможностями, взаимовлияющие друг на друга [4].

Традиционно экзерсис нацелен на формирование профессиональных умений и навыков, необходимых танцовщику для достижения определенного технического уровня. Исследуя примеры определения понятия «исполнительская техника» в музыкальной деятельности, имеющей ряд близких характеристик с хореографической деятельностью, можно предложить рабочий вариант определения исполнительской техники танцора как совокупности сформированных специальных навыков и умений, скоординированных ритмо-пластических действий и образов движений, использующихся в процессе исполнения хореографического текста и достижения его художественной выразительности.

Комплекс движений у станка в народно-сценическом (характерном) танце, созданный подобно экзерсису классического танца к началу 21 века претерпел дополнения, изменения, порожденные результатом работы плеяды ведущих педагогов, исполнителей, постановщиков народно-сценического (характерного) танца, таких как В. Вайнонен, В. Чабукиани, Т. Ткаченко, С. Корень, А. Климов, И. Моисеев, Н. Стуколкина и других. Художественная и педагогическая практика в системе народно-сценической хореографии актуализирует такой объем, разнообразие движений и их вариативность, что исполнение традиционных движений у станка становится недостаточным, и потребность в новом подходе к разработке упражнений очевидна. Каждый элемент экзерсиса уникален по использованию свойственных именно ему движений (действий), положений, ритмической раскладки. Вытянутая и скошенная стопа, выворотные, прямые и закрытые позиции ног, уровни полного, полу приседания и положение опорной ноги с вытянутым коленом, стоя на целой стопе, полупальцах, в прыжке, с подскоком, проскоком, движения работающей ноги на уровне 45, 90 и выше градусов, с прямым, наклоненным корпусом и перегибом — не полный перечень всего арсенала экзерсиса. Условием формирования высокого технического уровня является и особенность многих движений, связанных с функционированием опорной ноги, одновременно исполняющей самостоятельные движения (*battement tendu* с разворотом бедра, *rond de jambe* с подворотом стопы опорной ноги, *battement développé* и др.). Исполнение таких движений требует высокого уровня внимания и сосредоточенности. В то же время они способствуют развитию мелкой техники, исполнению движений с элементами, контрастными по амплитуде или характеру исполнения.

Все движения экзерсиса народно-сценического танца у станка многовариантны. Условием их качественного исполнения и результатом их освоения является умение координировать исполнителем все действия опорно-двигательного аппарата. На уроке народно-сценического танца все упражнения исполняются в характере определенного национального материала, которому присущи особенные интонационно-ритмические нюансы, сочетания и орнаментальность движений, сопровождающиеся специально подобранной музыкой. Наличие музыкальности как профессионального качества танцора безоговорочно. Чувство ритма, темпа, мелодии, восприятие динамических оттенков, специфики звучания народных инструментов, приемов извлечения звуков играет большую роль в развитии исполнительской техники в рамках не только экзерсиса, но и двух других элементов урока народно-сценического танца — работы на середине зала и этюдной деятельности.

Исполнение учебно-танцевальных комбинаций без опоры за станок создают новые преграды в овладении техникой танца. На середине зала исполнитель распределяет танцевальный материал с учетом возможностей пространства танцевального класса, ракурсов, зависит от умений и навыков не только своих, но и партнеров по танцу. Этюдная работа, опираясь на достигнутый уровень техники танца, способствует накоплению опыта по реализации и совершенствованию исполнительского мастерства.

Формирование исполнительской техники представляет собой последовательный, разнообразный по динамике и содержанию процесс, где все части урока как системы организации учебного процесса предопределяют, дополняют и развивают друг друга.

В итоге, осваивая методику исполнения разнообразного комплекса движений у станка, переходя к занятиям на середине зала, исполнитель формирует и развивает техническую основу танца, добивается эмоционально-художественной окраски, что, несомненно, ведет в яркой выразительности сценического произведения в целом.

Список источников

1. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. 2-е изд. СПб.: Лань, 2006. 344 с.
2. Стуколкина Н. М. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. М.: ВТО, 1972. 399 с.
3. Бриске И. Э. Народно-сценический танец и методика его преподавания: учеб. пособие. Челябинск, 2007. 92 с.
4. Беговатова М. А. Система исполнительского процесса музыканта духовика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011 № 5 (43). С. 213—216.

Информация об авторе

И. Э. Бриске — профессор кафедры искусства балетмейстера Челябинского государственного института культуры, профессор.

Information about the author

I. E. Briske — professor of the department of art of the choreographer of the Chelyabinsk State Institute of Culture, professor.

Краткое сообщение

УДК 378.147+793

ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ФОРМАТА ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ (ИЗ ПРАКТИКИ РАБОТЫ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ)

Тамила Владимировна Булгакова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, tamila171@mail.ru

Аннотация. В статье представлен анализ накопленного опыта реализации дистанционного формата обучения актерскому мастерству в системе высшего хореографического образования при подготовке будущих педагогов балета.

Ключевые слова: дистанционное обучение, творчество, теория и практика актерского мастерства, педагогика балета, Московская государственная академия хореографии

Brief report

FEATURES OF THE REMOTE FORMAT OF LEARNING ACTING IN THE SYSTEM OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION (FROM THE PRACTICE OF WORK IN THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY)

Tamila V. Bulgakova

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, tamila171@mail.ru

Abstract. The article presents an analysis of the accumulated experience of implementing a distance format for teaching acting skills in the system of higher choreographic education in the preparation of future ballet teachers.

Keywords: distance learning, creativity, theory and practice of acting, ballet pedagogy, Moscow State Academy of Choreography

Основной задачей анализа практической работы преподавателя актерского мастерства в дистанционном формате становятся поиск и разработка методического материала, способствующего организации процесса обучения такой творческой дисциплине, как «Теория и практика актерского мастерства в балетном театре», дистанционным методом. Для активизации творческого потенциала обучающегося необходимы условия для создания творческой рабочей обстановки, а этого достичь очень сложно, когда коллектив разобщен, условия бытовой жизни не дают полного восприятия заданных воображаемых обстоятельств творческой работы. Конечно, можно сказать, что студенты в системе высшего образования уже профессионалы и должны владеть своим вниманием, не отвлекаясь на посторонние факторы, не связанные с данным конкретным упражнением в момент его выполнения. И это, безусловно, так. Но присутствие посторонних звуков, предметов и людей в их личном пространстве не может не сказываться на степени концентрации всего курса. И здесь необходимы различные педагогические приемы в составлении и способах подачи учебного материала, чтобы удержать внимание студентов, суметь и успеть за время обучения предмету воспитать в них все качества, которые необходимы и профессиональному исполнителю, и педагогу-репетитору.

В Московской государственной академии хореографии всегда приветствуются новые методики обучения, если они способны привести к большей результативности и повышению качества педагогического процесса. В области актерского мастерства мы имеем базу наработок и методик, которая тщательно поддерживается педагогами школы уже более шестидесяти лет, обновляется и обогащается новыми темами и сюжетами, чтобы быть актуальной и более понятной современной аудитории студентов. Но дистанционное обучение не предусматривается данной методикой, так как не способно включить в себя отработку всех навыков, необходимых для формирования квалифицированного специалиста. Ниже будут указаны факторы, препятствующие дистанционному методу получения образования.

Изменение формата освоения дисциплины не должно мешать студентам изучать предмет полноценно, без потери качества. Суть педагогической проблемы заключается в том, каким образом подать необходимый материал, используя условия и пространство, не предназначенные для его освоения, пусть даже и кратковременно.

По завершении курса обучения мы стремимся выпустить профессионалов, способных к вдохновенному существованию на сценической площадке, к созданию убедительного музыкально-пластического образа героя, воплощающегося средствами их же психофизического аппарата, а также специалистов, способных проводить подобную работу с другими исполнителями, реализуя свои навыки в качестве педагога-репетитора. Задачей педагога актерского мастерства становится формирование на базе контингента студентов курса творческого коллектива, в котором будет комфортно работать каждому студенту. В данном контексте работать — значит творить. И, если говорить о творческом процессе, как о чем-то мимолетном, то, следовательно, задачей педагога является создание необходимых условий, которые эту мимолетность смогут обеспечить, т.е. спровоцировать студентов к творческой реализации своего потенциала.

Достичь подобного настроения в рамках дистанционного формата работы практически невозможно. Домашняя или любая другая обстановка, не имеющая функции

хореографического или сценического пространства, снижает темп урока и его энергетику ввиду разобщенности коллектива, что, несомненно, влияет на степень погружения группы в заданный педагогом процесс.

Варианты модели проведения урока в дистанционном режиме могут базироваться на индивидуальной работе с каждым студентом в отдельности, или на работе малыми группами. При таком формате необходимо составить четкое расписание времени занятий для каждого студента, в которое ему нужно подключиться к занятию. Таким образом, в одном уроке педагог сможет задействовать не полный курс студентов, но успеет проработать конкретный материал с несколькими группами или отдельными учащимися.

Достаточно плотный объем материала, вложенный в программу обучения актерскому мастерству, а также короткий период преподавания дисциплины в системе высшего образования, требуют от педагога такой организации учебного процесса, при которой на каждом занятии студенты могли бы получать новую информацию и совершенствовать практические навыки, связанные с решением актерских задач. Следовательно, индивидуальная или мелкогрупповая работа в дистанционном формате может проводиться только кратковременно.

Рассмотрим использование метода работы для всех студентов группы по одной программе. В такой ситуации мы основываемся на опыте индивидуальных занятий, описанном выше, но при работе с конкретными студентами допускаем присутствие в качестве слушателей всего курса. Такая форма может ускорить время освоения материала, так как все присутствующие будут наглядно представлять процесс работы и находиться в контексте темы занятия.

В конце урока можно провести небольшую самостоятельную работу с письменными ответами на ряд вопросов, затрагиваемых в ходе занятия. Это поможет на протяжении всего занятия удерживать внимание студентов к происходящему на уроке.

Отдельно стоит затронуть тему внедрения музыки на занятиях актерским мастерством в дистанционном формате. Для артиста балета музыка — все равно что пьеса для артиста драматического театра, в которой прописаны все детали и интонации реплик героев. Также и артист балетного театра должен научиться считывать подтекст, заложенный композитором в музыкальном произведении. Такая взаимосвязь тренируется многочасовыми репетициями.

Выявлено, что дистанционный формат работы не может обеспечить полноценную работу обучающихся с музыкой. Технические сложности подключения музыкального сопровождения к уроку требуют определенного оснащения балетного зала, откуда педагог непосредственно проводит урок. Но даже решение этой проблемы не снимает вопроса в целом. Музыкальное звучание задерживается при дистанционной передаче. В данной ситуации невозможно требовать от обучающихся даже точного попадания в конкретный музыкальный счет. Соответственно, взаимопроникновение исполнителя и музыкального произведения, интерпретация музыки средствами психофизического аппарата студента невозможны. Это рушит устои многолетней работы над восприятием музыки в профессии артиста балетного театра в самом корне понимания этих условий. Поэтому лучше не вводить в период дистанционного формата обучения музыкальный материал, или минимизировать требования к его внедрению, переводя музыкальное существование артиста на площадке на второй периферийный план заданий. Можно в этот момент сконцентрировать внимание на пластических нюансах и создании конкретного жеста и движения от внутренней природы потенциального желания, побуждающего тело к дальнейшему физическому движению. Ряд тренингов может быть посвящен такой работе, где музыка может стать фоновой окраской движения или жеста.

Итак, мы установили, что в период дистанционного формата занятий меняются трактовки заданий, возможно, форма их реализации, но те основополагающие понятия,

знания и навыки по предмету, которые должен освоить будущий специалист в области педагогики хореографии, неизменны. Для того, чтобы определить степень усвоения студентами учебного материала, пройденного в период дистанционного обучения, педагогу нужно продумать варианты аттестации обучающихся. Возможно, потребуется скорректировать экзаменационные и зачетные задания для того, чтобы подробнее выявить картину понимания студентами пройденной дисциплины нестандартными способами.

Таким образом, учитывая все проблемы реализации дистанционного формата обучения в системе высшего хореографического образования, использование вышеуказанных педагогических приемов позволит в случае необходимости осуществить краткосрочное дистанционное обучение актерскому мастерству без потери качества образования.

Информация об авторе

Т. В. Булгакова — старший преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

T. V. Bulgakova — Senior Lecturer of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

Краткое сообщение

УДК 377+793

ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СЕДЬМОМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Елена Николаевна Ватуля

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

kkt-academy@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются основные педагогические проблемы и задачи, с которыми в своей практике сталкивается преподаватель классического танца на седьмом году обучения.

Ключевые слова: классический танец, педагогика балета, хореографическое образование, Московская государственная академия хореографии

Brief report

PROBLEMS AND TASKS OF A CLASSICAL DANCE TEACHER IN THE SEVENTH YEAR OF STUDY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

Elena N. Vatulya

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,

kkt-academy@yandex.ru

Abstract. The article deals with the main pedagogical problems and tasks that a classical dance teacher faces in his practice in the seventh year of study.

Keywords: classical dance, ballet pedagogy, choreographic education, Moscow State Academy of Choreography

Основой последовательного методического обучения профессии артиста балета является программа. Она включает в себя весь арсенал движений классического танца.

В программе старших классов (первый — третий курс) заложено изучение сложных технических движений, развитие выразительности, постепенный переход к более трудным комбинациям и освоение виртуозной техники.

На седьмом году обучения (второй курс) практически завершается изучение программного материала. На восьмой год обучения (третий курс) неизученным остается небольшое количество самых сложных движений — в основном в разделе *allegro* и на пальцах. От умения педагога создать свой индивидуальный методический план изучения и прохождения учебного материала зависит успешное выполнение программы. Очень многое зависит от построения урока. Педагог должен давать нагрузку для выработки силы ног, при этом надо уметь распределять нагрузку, учитывая строение мышц, чтобы не испортить красоту ноги будущей танцовщицы или танцовщика.

Начиная с самого первого года и, конечно, на седьмом году обучения необходимо вырабатывать у учеников навык сознательной работы. Плохо, когда учащийся автоматически, несознательно исполняет замечания педагога, а выйдя за дверь зала, все забывает, и на следующий день педагог опять будет повторять все правила и замечания. Нужно помнить, что через год ученик или ученица придет в театр и там может остаться один на один со своими проблемами.

На седьмом году обучения увеличиваются темп урока и насыщенность движений в комбинациях. Как правило, при этом выявляются все недостатки учащихся. В первую очередь, это недостаток выворотности и шага, плохая координация, которая при медленном темпе была не так заметна, особенно на материале выученного экзаменационного урока. В *allegro* большое значение имеет *plié*. Если хорошо выработано *plié* и проучены подходы к прыжкам, тогда даже при небольшом прыжке учащиеся будут достойно выглядеть в этом разделе. Несмотря на все трудности, педагог должен следовать программе. Более талантливые ученики будут усваивать программу быстрее, остальные — постепенно подтягиваться, и в итоге весь класс должен овладеть программным материалом.

Как правило, на пятом году обучения (пятый класс) происходит смена педагога. В этот период в классе уже намечаются лидеры и, конечно, мы выстраиваем класс, учитывая их способности и возможности, чтобы показать экзамен в наилучшем виде. Но надо учитывать, что ребенок растет, формируются его тело и сознание. Поэтому нельзя обделять вниманием более слабых учеников. Авторитет педагога должен быть больше амбиций лучших, тогда мы сможем открыть талант и возможности некоторых учениц, которые привыкли к своему скромному положению в классе. Здоровая конкуренция необходима.

В программе второго курса очень много прыжков, и прыжков трудных. Требуется выучить их все, при этом избегая травм. С одной стороны, надо выждать, чтобы учащиеся вошли в форму после каникул. С другой стороны, надо изучать все прыжки в течение года и не откладывать их освоение на последние месяцы перед экзаменом, чтобы довести исполнение до хорошего уровня. В конце года стоит составлять экзаменационные комбинации *allegro* таким образом, чтобы у учениц хватило сил на последующий экзерсис на пальцах.

Раздел пальцев тоже очень сложный. Сюда входят комбинированные вращения по диагонали и по кругу, 32 *fouettés en tournant*, прыжки на пальцах и т.д. При этом наши учащиеся также очень хотят участвовать в концертных программах и конкурсах. Как итог — стертые пальцы и слезы, и мы, педагоги, откладываем занятия на пальцах часто «на потом». Но «потом» лучше не становится, а пропуски сказываются на прохождении программного материала. Как быть в таком случае? Это зависит от вашего опыта и понимания класса. Нужно знать детей и чувствовать, когда необходимо заставить выполнить движения, а когда пропустить, чтобы на следующий день сделать больше.

Экзаменационный урок второго курса является своего рода репетицией перед Государственным экзаменом. Поэтому надо таким образом составлять экзаменационные комбинации, чтобы на следующий год их можно было использовать для Государственного экзамена. В основном это касается экзерсиса у станка и на середине зала. Стоит сделать заготовку большого *adagio* на будущее, использовать некоторые комбинации в *allegro* и на пальцах. Но только некоторые, так как изучение каких-то движений завершается только на восьмом году обучения, да и дети еще добирают в силе и виртуозности даже во втором полугодии последнего курса.

Также хотелось бы обратить внимание на то, как учащиеся воспринимают музыку. Сейчас мы очень часто используем фонограмму. Ученик запоминает интонацию звучания и темп, в исполнении движений и комбинаций появляется автоматизм. Потом, когда приходит концертмейстер или играет оркестр, мы вдруг начинаем понимать, что не все наши воспитанники слышат и чувствуют музыку. Урок классического танца проходит под импровизацию или подбор музыкальных фрагментов концертмейстера. Педагоги вместе с концертмейстером должны научить наших учеников двигаться в стиле и ритме *adagio*, мазурки, польки и т. д. Что и как играют наши концертмейстеры тоже очень важно. Как известно, впервые концертмейстера привел на урок знаменитый танцовщик и педагог В. Д. Тихомиров [1, с. 31–32]. Он очень большое внимание уделял и музыкальному сопровождению урока, и восприятию музыки учениками. В. Д. Тихомиров говорил, что надо «танцевать музыку». Это одна из важнейших сфер воспитания будущего артиста балета.

Вот некоторые проблемы и задачи, о которых, мне кажется, в своей работе должны подумать педагоги и, возможно, предложить свои решения.

Список источников

1. Василий Дмитриевич Тихомиров: Артист, балетмейстер, педагог. М.: Искусство, 1971. 391 с.

Информация об авторе

Е. Н. Ватуля — доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Information about the author

E. N. Vatulya — Associate Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Краткое сообщение

УДК 371.21+793.3

СПОСОБЫ И МЕТОДЫ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ РЕАЛИЗАЦИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО» В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ НА ПРИМЕРЕ «ДШИ ИМ. Л.В. СОБИНОВА» ГОРОДА ЯРОСЛАВЛЯ

Андрей Петрович Глебов¹, Анастасия Андреевна Глебова², Елена Егоровна Глебова³

^{1,2,3} «ДШИ им. Л. В. Собинова» г. Ярославля, Ярославль, Россия,

^{1,3} casi-gap@mail.ru

² anasta-gle07@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются педагогические проблемы, связанные с реализацией дополнительной предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество», и пути их решения, основанные на многолетнем опыте работы. Авторы описывают методику включения пропедевтического этапа в образовательный процесс с целью более качественного освоения содержания основной предпрофессиональной программы.

Ключевые слова: хореографическое творчество, детская школа искусств, дополнительная предпрофессиональная программа

Brief report

**WAYS AND METHODS FOR SOLVING PROBLEMS OF IMPLEMENTATING
OF ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAM “CHOREOGRAPHIC CREATIVITY”
IN CHILDREN’S SCHOOLS OF ARTS ON THE EXAMPLE OF “L. V. SOBINOVA
CHILDREN’S SCHOOL OF ARTS” OF THE CITY YAROSLAVL**

Andrei P. Glebov¹, Anastasia A. Glebova², Elena E. Glebova³

^{1,2,3} L. V. Sobinova Children’s School of Arts, Yaroslavl, Russia,

^{1,3} casi-gap@mail.ru

² anasta-gle07@yandex.ru

Abstract. The article discusses the problems associated with the implementation of the additional pre-professional program “Choreographic creativity” and ways to solve them based on many years of experience. The authors describe the author’s methodology for including the propaedeutic stage in the educational process in order to better master the content of the program.

Keywords: choreographic creativity, children’s art school, additional pre-professional program

Реализация дополнительной предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество» в Детских школах искусств (ДШИ) сталкивается с рядом трудностей и проблем, связанных со спецификой деятельности ДШИ, с проблемой организации самого учебного процесса по программам «Хореографическое творчество» и со спецификой обучения классическому танцу.

Пятилетняя программа «Хореографическое творчество» для детей 10—12 лет хорошо разработана в соответствии с традиционными профессиональными требованиями по развитию навыков классического танца и изучению элементов классического экзерсиса, но она сложно реализуемая в рамках и условиях ДШИ. По нашему опыту, у учащихся не хватает времени для качественного освоения программы и закрепления необходимого навыка за этот период. Особенно если поступающий на нее ребенок не имеет предварительного опыта [1].

Эту проблему могло бы решить наличие подготовительного этапа, начиная с возраста 5—6 лет и до 10 лет, на котором бы уже давались основы классического танца. Реализующиеся в настоящее время программы в рамках цикла «Хореографическое творчество» не дают этой начальной подготовки в плане изучения элементов классического танца. Даже предлагаемая 8-летняя программа на начальном этапе первых трех лет не позволяет качественно подготовить учеников к основному этапу обучения с 10 лет. Решением этой проблемы может быть разработка специальных программ обучения первоначальным основам элементов именно классического танца с возраста 5—6 лет [1].

За 15-летний практический опыт работы в «ДШИ им. Л. В. Собинова» города Ярославля была выработана определенная система и структура занятий, которая эффективно помогает формировать и развивать навыки классического танца в рамках школы искусств.

1 этап — 5—6 лет (2 года обучения) — подготовительные группы. Занятия проводятся 2 раза в неделю от 45 до 60 минут в зависимости от возраста.

2 этап — 7—10 лет (4 года) — младшие классы по общеразвивающим программам. Занятия проводятся 3—4 раза в неделю по 2 астрономических часа.

3 этап — 11—18 лет. Здесь возможны варианты программ. Продолжения общеразвивающей эстетической программы или переход на пятилетнюю предпрофессиональную программу в области хореографии через отбор. Занятия увеличиваются до 4-х раз в неделю по 2,5—3 астрономических часа.

Этапы обучения были введены, чтобы на каждом из них была возможность детям, не имеющим достаточных способностей плодотворно заниматься классической хореографией (природные данные, дисциплина и посещения, не усваивание программы, заболевания), перейти и выбрать другую сферу деятельности [2].

Следующим важным моментом в предлагаемой методике является то, что каждое занятие, не зависимо от ступени, имеет одну и ту же определенную структуру: разогрев (марш, партерная гимнастика и растяжки в соответствие с возрастом), классический станок, гимнастика и силовые упражнения, середина, *allegro*, подготовка концертных номеров — деми-классических, включающих в себя отработку народно-сценических и историко-бытовых элементов и классических, включая пуантовую технику для старших классов. Главное, что структура занятия не меняется от урока к уроку, только совершенствуются элементы внутри разделов, и сохраняется на протяжении всего срока обучения от подготовительных групп и до старших классов. В результате у нас нет отдельных уроков по каждому предмету, но все предметы изучаются в рамках одного занятия и повторяются из урока в урок каждое занятие. Происходит тесная связь предметов друг с другом в рамках одного занятия, обеспечивая тем самым тесную межпредметную связь. Кроме того, при таком построении занятий обеспечивается единство педагогических требований по урокам и по возрастам [2].

Для осуществления такой методики в рамках ДШИ требуются педагоги-универсалы, которые владеют не только классическим танцем, но и основами ритмики, гимнастики, народно-сценического танца и историко-бытового. Такую подготовку прекрасно осуществляет Московская государственная академия хореографии в рамках курсов повышения квалификации или профессиональной переподготовки. На наш взгляд, возможно, такой подход будет интересен в ДШИ малых городов и поселений, где не имеется большого штата профессиональных специалистов.

Для обучения с 5—6 лет создана специальная программа, позволяющая детям этого возраста осваивать начальные элементы классического танца у станка и на середине, а также ряд требуемых для этого музыкальных и ритмических раскладок, применяемых достаточно большой промежуток времени — до 10/11-летнего возраста обучающихся. Подтверждением эффективности такого метода является наблюдение, что дети, впервые пришедшие на обучение в 7 лет, не успевают в течение года компенсировать объем материала, которые освоили дети, прошедшие обучение в подготовительных группах, а детям, пришедшим позже, еще сложнее догнать опытных учеников. Такая подготовка к возрасту 10—12 лет позволяет успешно подготовиться к предпрофессиональной программе и в первый год или два даже опережать ее освоение, а потом происходит этап выравнивания и успешного окончания пятилетней программы [3].

О реализации пятилетней программы «Хореографическое творчество» с 2015 года на базе нашей ДШИ и эффективности предлагаемых методик можно говорить по успешной сдаче трех итоговых аттестаций в виде выпускных экзаменов. За это время освоения программ 2 ученика поступили в две ведущие Академии — МГАХ и АРБ им. А. Вагановой на программы по направлению «Артист балета» и одна ученица в школу «Академического Ансамбля песни и пляски Российской Армии им. А. В. Александрова». После выпуска две ученицы поступили в колледжи культуры — Московский Губернский

колледж искусств и Костромской колледж культуры и еще она выпускница поступила в «Московский институт современного искусства» по специальности «Педагогика балета».

Список источников

1. Глебова А. А., Глебова Е. Е. Дополнительная предпрофессиональная программа «Хореографическое творчество»: проблемы реализации // V Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 25 октября 2021 года, Московская государственная академия хореографии): Сб. материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. М.: МГАХ, 2022. С. 107—110.
2. Глебова Е. Е. Процесс формирования и развития навыков классического танца на примере «Детской школы искусств им. Л. В. Собинова города Ярославля»: Выпускная квалификационная работа. Московская государственная академия хореографии, 2019 [рукопись].
3. Глебова А. А. Специфика комбинирования и систематизации учебного материала в процессе реализации дополнительной предпрофессиональной программы по предмету «Классический танец»: Выпускная квалификационная работа. Московская государственная академия хореографии, 2021 [рукопись].

Информация об авторах

А. П. Глебов — преподаватель муниципального автономного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств имени Л. В. Собинова» города Ярославля;
А. А. Глебова — преподаватель муниципального автономного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств имени Л. В. Собинова» города Ярославля;
Е. Е. Глебова — преподаватель муниципального автономного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств имени Л. В. Собинова» города Ярославля.

Information about the authors

A. P. Glebov — teacher of the municipal autonomous institution of additional education “L. V. Sobinov Children’s Art School” of Yaroslavl;
A. A. Glebova — teacher of the municipal autonomous institution of additional education “L. V. Sobinov Children’s Art School” of Yaroslavl;
E. E. Glebova — teacher of the municipal autonomous institution of additional education “L. V. Sobinov Children’s Art School” of Yaroslavl.

Краткое сообщение

УДК 377+793.3

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ МОСКОВСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

Ольга Эдуардовна Дозорцева

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, dozorik@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается важность изучения и преемственности традиций преподавания на примере педагогического наследия О. А. Ильиной. Автор отмечает вклад О. А. Ильиной в развитие хореографического образования; приводит методические рекомендации и упражнения, разработанные О. А. Ильиной, направленные на развитие силы и эластичности стоп.

Ключевые слова: классический танец, педагогика балета, педагогические традиции, О. А. Ильина, Московская балетная школа, Московская государственная академия хореографии

Short message

CONTINUITY OF PEDAGOGICAL TRADITIONS OF THE MOSCOW BALLET SCHOOL

Olga E. Dozortseva

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, dozorik@mail.ru

Abstract. The article discusses the importance of studying and continuity of teaching traditions on the example of the pedagogical heritage of O. A. Ilyina. The author notes the contribution of O. A. Ilyina to the development of choreographic education; gives guidelines and exercises developed by O. A. Ilyina, aimed at developing the strength and elasticity of the feet.

Keywords: classical dance, ballet pedagogy, pedagogical traditions, O. A. Ilyina, Moscow Ballet School, Moscow State Academy of Choreography

Искусство балета в России имеет почти 300-летнюю историю. Продолжая свое развитие, классический балет приобретает новые формы; усложняется исполнительская техника, совершенствуется пластическая выразительность. В связи с этим большое внимание уделяется физическим возможностям артиста балета.

При этом цели и задачи профессионального обучения классическому танцу, а также трудности, с которыми сталкивается преподаватель, остаются неизменными на протяжении всего времени существования профессионального обучения балету. Современная балетная школа стоит на тех же фундаментальных понятиях, что и 100 лет назад, таких как выворотность, апломб, академизм, чистота и грамотность исполнения. Именно поэтому особенно важно помнить про истоки и традиции преподавания классического танца.

Искусство классического танца на протяжении веков передается из рук в руки и из ног в ноги от учителя к ученику, поэтому профессией преподавателя классического танца невозможно овладеть без практических знаний. Но также большое значение в процессе профессионального становления начинающих преподавателей имеет изучение и осмысление опыта, теоретических и методических разработок выдающихся педагогов балета.

В Историко-архивном отделе Московской государственной академии хореографии хранятся методические пособия по специальным дисциплинам, протоколы экзаменов и методических совещаний преподавателей Московской балетной школы, на которых обсуждались актуальные проблемы, с которыми педагоги сталкивались в течение учебного года. Эти материалы представляют интерес не только с теоретической и исторической, но и с практической стороны.

Большое значение для современной практики преподавания имеет изучение педагогического наследия Ольги Александровны Ильиной. Ольга Александровна работала в Московском хореографическом училище в 1945–1986 годах, также она была заведующей методическим кабинетом Московского академического хореографического училища по 1967 год.

О. А. Ильина внесла большой вклад в развитие хореографического образования в хореографических школах и училищах России и союзных республик, в училищах восточной Европы (Чехословакия, Польша), ГДР, участвовала в становлении хореографического образования в Китае, где проработала три года (1953–1956). В Московском хореографическом училище помимо преподавательской и методической работы О. А. Ильина вела курсы педагогов-стажеров и курировала начинающих преподавателей младших классов.

В своем докладе «Итоги 1977–1978 учебного года», который Ольга Александровна Ильина прочитала на методическом совещании педагогов 28 сентября 1978 года, она осветила проблему недостаточной работы стопы и предложила пути ее решения.

Выступление О. А. Ильиной основано на анализе протоколов экзаменов по классическому танцу в младших классах мальчиков. Весь доклад был недостаточной работе стоп — проблеме, актуальной и по сей день. Наличие хорошего, высокого подъема и эластичной, мягкой стопы — одно из важных условий для поступления ребенка в профессиональное хореографическое учебное заведение. Но далеко не все дети, прошедшие вступительные испытания, обладают всеми необходимыми природными данными. Поэтому в процессе обучения приходится постоянно заниматься развитием физических данных, уделять этому особое внимание, не только на уроках гимнастики, но и на уроках классического танца. Именно с этого начинается Ольга Александровна свое выступление: «Мы знаем, что школа классического танца обладает всем необходимым для развития эластичной сильной стопы. Но бывают очень сложные в работе стопы. Поэтому при обучении приходится искать и находить такие упражнения и приемы, которые помогли и ускорили бы развитие эластичности, гибкости голеностопа, чтобы он стал легким, свободным, достаточно сильным с соблюдением должной выворотности» [1, л. 15].

Ольга Александровна отмечает важность уроков гимнастики в младших классах и необходимость взаимодействия педагогов гимнастики и классического танца с целью решения общих задач. О. А. Ильина отмечает, что одних уроков гимнастики недостаточно, чтобы улучшать и выработать физические данные учащихся, поэтому необходимо организовать учебный процесс таким образом, чтобы дети самостоятельно могли повторять нужные упражнения в течение учебной недели, сначала под контролем педагога, а в дальнейшем самостоятельно.

Используя свой педагогический опыт, Ольга Александровна предложила собственную систему упражнений, доказавших эффективность в практической работе с учащимися и направленную на выработку сильной, эластичной стопы, начиная с 1 класса.

Ниже приводим некоторые упражнения, разработанные и рекомендованные О. А. Ильиной:

I. Ходьба под музыку, в разных темпах.

- 1) С вытянутым носком.
- 2) Поднимая колени высоко, носок вытянут.
- 3) На полупальцах на вытянутых ногах и с подниманием.
- 4) На наружном ребре, внутреннем ребре (укрепляет наружные и внутренние связки голеностопа, свод-связки).

II. Бег.

- 1) Сгибая ноги назад — стопа вытянута.
- 2) Семенящий бег, сгибая ноги вперед резким толчком.
- 3) Высоко сгибая ноги вперед.

Гимнастические упражнения.

I. Лежа на полу на спине:

Две стопы, с сокращенным подъемом (вся стопа поднята вверх), сомкнуты в I прямой позиции. Согнуть пальцы к подошве, вытянуть сильно подъем; сократить стопы, подняв их вверх, пальцы согнуты, выпрямить пальцы. Увеличивает подъем.

II. Сидя на полу:

Сесть на пол, согнуть ноги в коленях, стопы подтянуть к себе по I прямой позиции. Подошвы плотно прижаты к полу. Руки обхватывают обе ноги ниже колен, не только кисти. Корпус прижат к бедрам, голова опущена лицом в колени. Работает стопа. Пятки обеих ног подтягиваются к пальцам по полу, которые остаются на месте, сильно поджимаясь. Затем

пальцы распускаются и уходят вперед, а пятки остаются на месте. Так повторяется несколько раз. Корпус в первоначальном положении. Затем стопы скользят вперед по полу, подъем вытянут, колени вытягиваются. Корпус плотно примыкает к бедрам, голова опущена вниз. Руки продолжают обнимать ноги. Заканчивается упражнение первоначальной группировкой. Отрабатывает эластичность, силу стоп, гибкость вперед.

III. Стоя на полу:

1) Положить на пол карандаш. Стараться пальцами его поднять. Можно использовать маленький мяч настольного тенниса, тоже поднимать стопой и пальцами. Увеличивает свод и силу стопы.

2) Для выработки стопы надо тщательно работать над *battement tendu* с нажимом по II позиции. Кроме того, выполняя с нажимом по второй позиции, можно не опускать пятку. Сохраняя очень сильно и высоко вытянутый подъём, распустить только пальцы, как бы встав на высокие полупальцы. Затем медленно или быстро — резко стопа вытягивается в положение в *battement tendu*.

3) Хорошо вырабатывается стопа при опускании из положения *sur le cou-de-pied* в V позицию с одновременным приседанием обеих ног в V позицию. Можно и без приседания. Как только работающая нога стопой касается пола, она с силой выскользывает по полу в любом направлении и вытягивается в *battement tendu* или *battement tendu jeté*. Если выполняется полуприседание, то опорная нога резко одновременно вытягивает колено.

4) Во 2-х и 3-х классах уже возможно выполнять *temps sauté* по I позиции без *demi-plié*. От пола толкаются только стопы. Сначала упражнение выполняется, стоя лицом к станку, позже — на середине.

В заключение хочется отметить, что использование в педагогической работе опыта мастеров старой Московской школы обогащает практику преподавания классического танца эффективными приемами развития профессиональных данных обучающихся искусству балета.

Список источников

1. Протокол методического совещания педагогов классического танца 28 сентября 1978 г. // РГАЛИ. Ф. 683. Оп. 4. Ед. хр. 653. Л. 15–18.

Информация об авторе

О. Э. Дозорцева — преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

O. E. Dozortseva — Lecturer of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography.

Краткое сообщение

УДК 793.3+377.5

**АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ»
В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ МИРОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ**

Инна Леонидовна Дягилева

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, inna.dyagileva2@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается роль историко-бытового танца в воспитании будущих артистов балета, изучается специфика обучения предмету на современном этапе.

Ключевые слова: историко-бытовой танец, общечеловеческие ценности, гендерное воспитание, гендерные нормы, взаимоотношения партнеров в танце, правила этикета

Brief report

**RELEVANCE AND SIGNIFICANCE OF THE SUBJECT “HISTORICAL DANCE”
IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE CONTEXT
OF MODERN WORLD TRENDS**

Inna L. Dyagileva

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, inna.dyagileva2@yandex.ru

Abstract. The article discusses the role of historical dance in the education of future ballet dancers, studies the specifics of teaching the subject at the present stage.

Keywords: historical dance, human values, culture, gender education, gender norms, dance partner relationships, rules of etiquette

О значении предмета «Историко-бытовой танец» сказано и написано очень много такими известными авторами, как Л. П. Стуколкин в пособии «Преподаватель и распорядитель балльных танцев», Н. П. Ивановский «Бальный танец XVI—XIX веков», А. Н. Шульгина «Бальные танцы с конца XIX века до наших дней», М. В. Васильева-Рождественская «Историко-бытовой танец», И. А. Воронина «Историко-бытовой танец». Конечно, это та самая универсальная дисциплина, где ученики получают огромный объем информации и знаний, развивая свою культуру, кругозор, музыкальность, танцевальность и выразительность, а также чувство ритма, чувство позы, стиля и умение взаимодействовать в парном танце. «В первом классе эта дисциплина приучает будущих артистов к освоению сценической площадки, правдивой манере поведения, приучает двигаться в различных темпах и ритмах. Приучать к осмысленному выполнению движений и поз необходимо с первых лет», – писала М. В. Васильева-Рождественская [1, с. 18]

В историко-бытовом танце партнерские отношения в парном танце подразумевают не просто исполнение движений в заданном хореографическом тексте, но в первую очередь предполагают четкое следование правилам сценического этикета и традиционных норм поведения между мальчиками и девочками в младших классах, и юношами и девушками в старших классах.

Предметом изучения историко-бытового танца являются светские хореографические произведения европейской культуры, начиная с периода средневековья и до первой четверти прошлого столетия. Эти танцы отражают этапы развития европейского общества, сложившиеся на базе многовековой христианской культуры, традиций и норм социального поведения. Основой средневековой культуры и затем эпохи Возрождения в сакральном смысле является культ поклонения Прекрасной даме, символизирующей женское начало. Мужское начало олицетворяет архетип Рыцаря — доблестного защитника Гроба Господня, образ смелого и отважного воина. Итак, в сознании христианского общества надолго укоренилось представление о мужском и женском началах в классическом его понимании, то есть о гендерных нормах, которые «...дают мужчинам и женщинам представления о том, что считается „должным“, „обязательным“, „желаемым“, „одобряемым“, „ожидаемым“, „отклоняемым“» [2, с. 13], какими качествами должны обладать настоящая женщина и настоящий мужчина, каким должно быть их поведение в обществе, а также нормы их взаимоотношений в быту, в семье. Именно взаимоотношения мужчины

и женщины, чувства, возникающие между ними, на протяжении веков вдохновляли многих авторов на создание великих художественных произведений искусства.

В XX веке, с его революционными открытиями в науке, с утверждением модерна в искусстве, христианская идеология вытесняется наступающей индустриализацией и рационализмом. Развитие женской эмансипации и политика толерантности дали толчок к изменению менталитета, социальных традиций и гендерных норм. Новые поколения молодежи вырастают в условиях видоизмененных так называемых европейских моральных ценностей, что влияет на их поведение, внешний вид, восприятие себя и окружающих. Для современных детей уже вошло в норму равенство полов и «унисекс» во внешности, в одежде и поведении, а за пределами РФ стала привычной пропаганда однополых отношений.

Девочки, привыкшие к эмансипированному поведению в жизни и на сцене, приобретают качества более характерные для спортсменов, чем для будущих артистов балета: дух лидерства, уверенность в себе, способность любыми способами добиться результата. С этим меняется и их внешний вид, и телосложение. Все чаще можно встретить девочек с нормостеническим, то есть более коренастым, а не астеническим [3, с. 27] — удлинненным, утонченным типом телосложения. Для таких детей характерны широкий торс, атлетические плечи, узкие бедра и короткая шея, при этом они физически сильны и выносливы. Такую атлетическую фигуру и «железный характер» девочки получают благодаря жесткой конкуренции еще в период подготовки к поступлению в профессиональные балетные заведения. Со временем все это приобретает гипертрофированный характер, постепенно вытесняя в них женственность, нежность, хрупкость, мягкость, эмоциональность, ранимость, романтичность. С другой стороны, в связи с тем, что конкуренция между мальчиками при поступлении практически отсутствует, то возникает некая инфантильность восприятия действительности, утрата ими таких мужских качеств, как ответственность, упорство в достижении цели, настойчивость и галантное отношение к «слабому» полу. А ведь именно эти качества необходимо воспитывать в будущих артистах балета для создания полноценных сценических образов. Тут на помощь во многом приходит историко-бытовой танец с опытом, накопленным предыдущими поколениями.

Именно дисциплина «Историко-бытовой танец» доносит до учеников информацию о традиционных общекультурных ценностях. На этих уроках каждая девочка имеет возможность почувствовать себя в роли принцессы или Прекрасной дамы, и каждый мальчик может проявить себя как галантный кавалер, изысканный вельможа или бравый и мужественный офицер.

И в этом, конечно, проявляется социально-воспитательная функция историко-бытового танца, на уроках которого может происходить настоящее перевоплощение в предлагаемых обстоятельствах, что роднит историко-бытовой танец с актерским мастерством. Вот как об этом говорит Жан Жорж Новерр: «Когда танцовщику удастся соединить блестящее знание ремесла с умом и выразительностью, ему по праву принадлежит звание художника; он одновременно и хороший танцовщик, и превосходный актер. Признаюсь вам, что, к сожалению, такое сочетание встречается очень редко, потому что танцовщики отдают все свое внимание движениям ступней ног, не упражняя ум и душу...» [4, с. 50].

Таким образом, историко-бытовой танец «мягко» возвращает будущих артистов балета к традиционным понятиям о различии полов, напоминая о культурных традициях прошлых времен, о проявлениях типично мужского и женского поведения, прочерчивая заново уже почти стертые границы между «сильным» и «слабым» полом.

Список источников

1. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1963. 392 с.
2. Клещина И. С. Иоффе Е. В. Гендерные нормы как социально-психологический феномен: монография. М.: Проспект, 2022. 144 с.
3. Башкиров П. Н. Учение о физическом развитии человека. М.: Изд. Моск. ун-та, 1962. 340 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце /Пер. с фр. Под ред. А. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. 384 с.

Информация об авторе

И. Л. Дягилева — ассистент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, Москва, Россия.

Information about the author

I. L. Dyagileva — Assistant, Department of Folk, Historical and Contemporary Dance, The Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia.

Научная статья

УДК 7.071.5

**ТЕОРЕТИКИ VS ПРАКТИКИ: КОМУ ДОЛЖНО ПРИНАДЛЕЖАТЬ НАУЧНОЕ
ОБОСНОВАНИЕ ТЕХНИКИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА?**

Виолетта Владимировна Жирова

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия, viozhiva@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена вопросу о том, кто должен заниматься научным обоснованием техники классического танца, теоретики или практики. Проблематика рассмотрена на примерах работ Ж. Ж. Новерра, А. Л. Вольнского, И. И. Соллертинского, Л. Д. Блок, А. Я. Вагановой. Отдельно рассмотрен биомеханический метод фиксации движений. В результате анализа сделаны выводы о необходимости профессиональной подготовки кадров, объединяющих в себе эти компетенции.

Ключевые слова: теория, практика, биомеханика, классический танец, балет, балетоведение

Original article

**THEORISTS VS PRACTITIONERS: WHO SHOULD BE UNDERTAKING THE SCIENTIFIC
SUBSTANTIATION OF THE CLASSICAL DANCE TECHNIQUE?**

Violetta V. Zhirova

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia, viozhiva@gmail.com

Abstract. The author raises the question of who should be undertaking the scientific substantiation of the classical dance technique, whether it is a task for the theorists or for the practitioners. This question is being studied using examples of the works of J. J. Noverre, A. L. Volynsky, I. I. Sollertinsky, L. D. Blok, A. Ya. Vaganova. Special attention is given to the biomechanical method of motion fixation. As a result, it is determined that there is a need for professional training of personnel that combine both competencies.

Keywords: theory, practice, biomechanics, classical dance, ballet, ballet studies

Проблематика системного анализа техники классического танца стоит у истоков балетоведения. Исторически хореографический текст изучался и передавался

эмпирическим путем. В процессе эволюции танцевальной лексики появилась необходимость её фиксации и структуризации, что привело к возникновению теоретизации балетного искусства, а также к постановке вопроса: «*Кому должно принадлежать его научное обоснование: теоретикам или практикам?*»

Один из первых его задал Жан-Жорж Новерр (1727–1810). Тринадцатое письмо из его «*Писем о танце и балетах*» он посвятил Академии танца, которая, по его словам, не издавала «трудов — ни хороших, ни плохих, ни посредственных, ни сносных, ни скучных» [1, с. 260]. Ж.-Ж. Новерр утверждал, что написанием статей о балете должны заниматься не историки-теоретики, а компетентные профессионалы-практики, которые «просветили бы в этой области как публику, так и артистов, и, прославляя свое искусство, сами прославились бы» [1, с. 249].

Аким Львович Вольтинский (1861–1926), не имевший профессионального хореографического образования, посвятил 25 лет изучению балета. В «*Книге ликований. Азбуке классического танца*» [2], впервые изданной в 1925 году, он рассмотрел технику классического танца с точки зрения её «моторной эстетики». Значение этого термина подробно раскрыто в статье О. В. Шалыгиной «*Время и пространство в моторной эстетике А. Вольтинского*» [3]. В поисках подходящих тропов для описания движений А. Л. Вольтинский неоднократно обращался к идеалам античности, работам Леонардо да Винчи, а также к явлениям природы. Он подробно занимался этимологией французских терминов в попытках выкристаллизовать глубинный смысл движений. В некоторых случаях, как в филологическом анализе *pas chassé*, его интерпретация представляет интерес для профессионалов. «Пластическая транскрипция этого понятия предполагает движение не только скользящее и мягкое, но как бы шелестящее и свистящее по полу, в поступательном стремлении все вперед и вперед» [2, с. 81]. В других же случаях автор погружается в философию, находя «закон купэ в мире психологических отражений» [2, с. 76]. Несмотря на изобилие литературных эпитетов и метафор А. Л. Вольтинский профессионально систематизировал движения по категориям и глубоко проанализировал технику их исполнения.

Литературный консультант А. Я. Вагановой Любовь Дмитриевна Блок (1881–1939) не была профессиональной балериной, но в разные годы занималась различными телесными практиками (пластической гимнастикой, свободным танцем Айседоры Дункан, ритмической гимнастикой Жака Далькроза, основами биомеханики Всеволода Мейерхольда) [7, с. 109]. В её книге «*Возникновение и развитие техники классического танца*» [8], изданной в сборнике «*Классический танец: История и современность*» [9], она описала технику классического танца «искусствоведчески широко» и «исторически конкретно» [10, с. 10]. Вадим Моисеевич Гаевский (1828–1921), рассматривая биографию Л. Д. Блок в книге «*Историк балета Л. Д. Блок (1881–1939)*» [10], подчеркивал высокий уровень её образованности и историчность мышления. С точки зрения В. М. Гаевского, Л. Д. Блок «не была обычным искусствоведом. Она была искусствоведом, фанатически преданным своему ремеслу» [10, с. 4].

А. Я. Ваганова, понимая ответственность, которую взяла на себя в написании своего учебно-методического пособия «*Основы классического танца*» [4], осознавала, что ей нужны научно-осведомленные советчики, которыми стали И. И. Соллертинский, К. Н. Державин, Л. Д. Блок [5, с. 104]. В статье И. И. Соллертинского «*Классический танец и его теория*» [6] освещен вопрос научного осмысления и теоретической фиксации классического танца. Автор поддерживал позицию Ж.-Ж. Новерра и утверждал, что А. Я. Ваганова успешно справилась с задачей по структуризации и расшифровке элементов азбуки классического танца именно будучи профессионалом-практиком.

Существует третий аспект научного обоснования техники классического танца: биомеханический. Он раскрыт в таких трудах, как «*Биомеханика хореографических*

упражнений» [11] Елены Григорьевны Котельниковой (1909–1998) и диссертации Михаила Михайловича Габовича (род. 1948) «*Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца*» [12]. Е. Г. Котельникова занималась исследованием физической культуры, а свой труд она написала в результате двухлетнего посещения уроков классического танца Ленинградского хореографического училища, в то время как М. М. Габович был профессиональным артистом балета.

Исторически педагоги-практики стремились к углубленному пониманию своего тела. Эту диахронию можно проследить через учебно-методическую деятельность Ж.-Ж. Новерра [1], В. И. Степанова [13] и А. Я. Вагановой [4]. Ж.-Ж. Новерр в пятом письме его «*Писем о танце и балетах*» [1] подчеркивал важность изучения педагогом-балетмейстером анатомии с целью «без труда обнаружить изъяны телосложения и глубоко укоренившиеся дурные привычки, столь часто препятствующие успехам учеников» [1, с. 88]. Владимир Иванович Степанов (1866–1896), известный как автор «нотно-линейной» танцевальной нотации [13], проходил стажировку у П. Ф. Лесгафта в Санкт-Петербургском университете и у Жан-Мартена Шарко в клинике Сальпетриер в Париже. А. Я. Ваганова тесно работала с Е. А. Котиковой, автором труда «*Биомеханика физических упражнений*» [14]. Несмотря на это, биомеханический метод анализа вызывает много нареканий у профессионалов-практиков, так как движения теряют своё танцевальное начало, приближая балет к спорту.

Подводя итог, стоит отметить, что исторически не существует единого мнения, кто может создавать исследования в области балетного искусства. Ж.-Ж. Новерр и И. И. Соллертинский были убеждены, что только педагогики-практики, имеющие за своими плечами исполнительскую карьеру, обладают достаточной компетенцией для написания подобных трудов. Хотя теоретический опыт А. Л. Волынского и Л. Д. Блок доказывают, что без профессионального хореографического образования возможно писать теоретические работы. А. Я. Ваганова при написании «*Основ классического танца*» [4] консультировалась со специалистами из разных областей, что способствовало максимально точной фиксации техники классического танца. Таким образом, применение междисциплинарного подхода, синтезирующего в себе опыт теоретиков и практиков, является наиболее результативным. На базе этих выводов возникает задача подготовки кадров, объединяющих в себе эти компетенции, для дальнейшего развития техники классического танца.

Список источников

1. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. М.; Л.: Искусство, 1965. 375 с.
2. Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.
3. Шалыгина О. В. Время и пространство в моторной эстетике А. Волынского // Соловьёвские исследования. 2019. № 4 (64). С. 100–113.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.
5. Кремшевская Г. Д. Агриппина Ваганова. Л.: Искусство, 1981. 162 с.
6. Соллертинский И. И. Классический танец и его теория // Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. С. 5–14.
7. Кузнецова О. А. Любовь Дмитриевна Блок в поисках призвания // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2021. № 3 (105). С. 105–116.
8. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца // Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 15–281.
9. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.

10. Гаевский В. М. Историк балета Л. Д. Блок (1881–1939) // Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 4–15.
11. Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений. Л.: ЛГИК, 1980. 80 с.
12. Габович М. М. Принципы биомеханики в методике преподавания классического танца: Дис. ... канд. иск. М., 1986. 187 с.
13. Stepanov V. Alphabet des Mouvements du Corps Humain; Essai d'Enregistrement des Mouvements du Corps Humain au Moyen des Signes Musicaux. Paris, 1892. 66 p.
14. Котикова Е. Г. Биомеханика физических упражнений. М.; Л.: Физкультура и спорт, 1939. 328 с.

Информация об авторе

В. В. Жирова — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (научный руководитель — д-р искусствоведения Л. А. Меншиков).

Information about the author

V. V. Zhirova — postgraduate student at Vaganova Ballet Academy (academic advisor — doctor habil. in arts L. A. Menshikov).

Научная статья

УДК 377.5+793.3

ВОСПИТАНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ КАЧЕСТВ В БАЛЕТЕ КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС

Гульнара Жумагалиевна Капанова

Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева, Алматы, Казахстан, kapgul@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена всестороннему воспитанию двигательных качеств артистов балета на основе их общефизической, специальной и целевой хореографической подготовленности. Особое внимание уделяется совершенствованию двигательных исполнительских качеств танцовщика в единстве с развитием его психических управленческих способностей. Такое направленное воздействие на психомоторные возможности танцовщика позволяет решать самые сложные творческие задачи на сцене и в репетиционном зале.

Ключевые слова: двигательные качества, педагогический процесс, психомоторика, целевая хореографическая подготовленность

Original article

TRAINING MOTOR QUALITIES IN BALLET AS A SINGLE PROCESS

Gulnara Zh. Kapanova

Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, Almaty, Kazakhstan, kapgul@mail.ru

Abstract. The article describes the comprehensive education of the motor qualities of ballet dancers based on their general physical, special and target choreographic performance levels. Additionally, it focuses on the improvement of the dancer's motor performance qualities in conjunction with the development of their mental management competence. Directed influence on the psychomotor abilities of the dancer allows solving the most complex creative tasks on stage and in the rehearsal room.

Keywords: motor qualities, pedagogical process, psychomotor system, target choreographic performance level

Профессиональная сценическая и репетиционная деятельность изменяет морфологические и функциональные показатели артиста балета. Направленное

воздействие на одно из двигательных качеств влияет и на остальные, поскольку наивысшие показатели одного из физических качеств могут быть достигнуты лишь при определенном уровне развития всех прочих. Если спортивная метрология позволяет оценить эффективность специальных тренировок и их влияние на организм, то для репетиционного процесса такой подход — дело ближайшего будущего. Для педагога-репетитора и исполнителя важно понимать, каким образом специфичные для балета физические нагрузки влияют на гипертрофию отдельных рабочих мышечных групп, вызывая морфологическую диспропорцию или функциональную асимметрию. Например, силовая подготовка учащихся не должна отражаться на внешнем облике артистов балета, нарушая удлиненные линии тела и видимую изящность сложения. По мнению М. В. Левина, «мышцы должны иметь минимальный объем при максимальной силе» [1, с. 182]. Достигается это слаженной осознанной работой, когда двигательные качества танцовщика воспитываются комплексно, влияя и дополняя друг друга.

В этом контексте существует различие в обозначении двух близких понятий: развития и воспитания. Развитие тех или иных свойств — это в большей степени изменение, обусловленное природой или обстоятельствами, а воспитание — педагогический процесс, направленный на развитие определенных нужных качеств. То есть развитием обозначаются изменения, происходящие в организме, а воспитанием — действия, необходимые, чтобы эти изменения соответствовали заданным потребностям.

По внешним проявлениям и физиологическим характеристикам двигательные качества неоднородны. Поэтому и подходы к целенаправленному воздействию на них существенно отличаются. На развитие двигательных качеств влияют прежде всего особенности центральной нервной системы и изменения, возникающие в ходе постоянного физического тренинга и балетных репетиций. Кроме того, в классической хореографии существует прямая связь между двигательными, волевыми и артистическими качествами исполнителя, поскольку без высокой мотивации и понимания драматургической задачи невозможно рационально использовать свои энергетические ресурсы для решения творческих задач.

Двигательные качества артиста балета не только индивидуальны, но и обладают пределом своих возможностей. Предельная (в том числе предельно точная) моторика может служить характеристикой двигательных возможностей танцовщиков: одна балерина в состоянии сделать 5 туров, другая — не больше 3. В теории развития физических качеств, помимо предельной также различают градуальную моторику как вид двигательной активности, в которой силовые и энергетические возможности человека используются дозированно, по мере необходимости [2]. По сути, градуальная моторика составляет большую часть хореографического движения, она же — главное условие формирования двигательных навыков в балете.

Именно такой вид моторики позволяет согласованно чередовать статические и динамические мышечные усилия при выполнении любых хореографических элементов и комбинаций. К статическим движениям относят все мышечные действия, направленные на фиксацию определенной позы, удержание позиций рук и ног или сохранение равновесия в заданном положении. При этом позу можно считать совокупностью движений с нулевой скоростью.

Динамические движения, в отличие от статических, связаны не с опорными, а с двигательными функциями. Сюда относятся подавляющее большинство хореографических элементов: от шагов до вращений и прыжков. Причем следует отличать телодвижение, когда части тела двигаются относительно друг друга, от движения, когда само тело перемещается в пространстве за некоторое время.

Простое или сложное хореографическое движение представляет собой сочетание возбуждения и торможения (напряжения и расслабления) одной группы мышц с одновременным торможением и возбуждением мышц-антагонистов. При невысоком темпе это чередование происходит довольно четко и безошибочно. При повышении темпа движений, из-за того, что процесс торможения отстает от возбуждения, наступает так называемая скоростная напряженность мышц, не дающая поддерживать или увеличивать слишком высокий темп. Скорость перехода мышцы от состояния возбуждения к состоянию торможения и обратно — индивидуальное врожденное качество, мало поддающееся тренингу.

Помимо этого, свойства мышечной ткани определяются природным соотношением в ней быстрых и медленных волокон, что приходится учитывать в работе с артистами балета. В связи с этим, темповые, энергичные, прыжковые вариации в большей степени подвластны танцовщикам с преобладанием коротких, взрывных белых мышечных волокон, а романтические адажио подойдут артистам с длинными красными волокнами. В самом упрощенном виде, именно преобладание тех или иных видов волокон в мышцах делит людей на спринтеров и стайеров, а артистов балета по принадлежности к тому или иному амплу (лирический герой, инженер, гротескный персонаж) [3, с. 184].

Но для того, чтобы направленно воспитывать двигательные качества танцовщика сначала нужно определить его физическую и техническую подготовленность. В методике физического воспитания различают общефизическую, специальную и конкретно-целевую подготовленность, которые мы рассмотрим применительно к балетной специфике.

Общефизическая подготовленность говорит о готовности к разнообразной физической активности. Причем независимо от вида спорта или танцевального жанра, поскольку уровень такой подготовленности определяется взаимодействием пяти основных качеств (сила, быстрота, гибкость, выносливость, ловкость), объединенных опорно-двигательной координированностью.

Специальная хореографическая подготовленность включает в себя двигательные характеристики, которые важны для целой группы относительно родственных видов деятельности: художественная гимнастика, фигурное катание, балльные и народные танцы, современная хореография и классический балет. В данном случае, к опорно-двигательной, еще добавляется музыкально-ритмическая координированность.

Целевая хореографическая подготовленность показывает способность танцовщика выполнять заданные балетные движения и сложные технические элементы в соответствии с поставленной музыкальной и литературно-драматической задачей. Такая подготовленность предполагает, наряду с опорно-двигательной и музыкально-ритмической, наличие образно-пластической координированности. По-другому целевая хореографическая подготовленность может быть названа исполнительской базой. Поэтому воспитание двигательных качеств артиста балета представляет последовательный процесс, направленный на достижение высокого уровня именно целевой хореографической подготовки.

Специфическое воздействие на одно из физических качеств не должно отражаться на развитии других, не менее важных свойств. Более того, избыточное внимание к некоторым качествам может негативно влиять на другие. Самым наглядным примером такого рода может служить определенный антагонизм между развитием силы и проявлением гибкости. Суть его в том, что прирост силы может ограничивать уровень гибкости, а значительное увеличение гибкости может отрицательно влиять на прирост силы [4]. Например, в балете чрезмерная пластичность мышц, как правило, обратно пропорциональна их мощности, что сказывается на силе и высоте прыжка.

По нашему мнению, развитие и воспитание хореографической моторности идет по трем основным направлениям: развитие физических качеств, воспитание психических качеств и координация первых со вторыми (психомоторика). При этом, под психомоторикой подразумевается целый ряд качеств, таких как смелость, ситуативная адекватность, таймерность (чувство времени, ритма, темпа), стрессоустойчивость, двигательная память и многие другие. Таким образом, психомоторика — это сбалансированность исполнительских возможностей (физические качества) с управленческими способностями (психические качества), к чему и следует стремиться в педагогическом процессе. Именно последовательное и непрерывное воспитание двигательных исполнительских качеств в единстве с развитием психических управленческих способностей позволит решать самые сложные творческие задачи на сцене и в репетиционном зале.

Список источников

1. Нетужилова Н. А. Методические основы гимнастической подготовки будущих артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2007. № 2 (18). С. 180—190.
2. Коренберг В. Б. Лекции по спортивной биомеханике: учебное пособие. М.: Советский спорт, 2011. 206 с.
3. Соковикова Н. В. Виды управления движениями классического танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2009. № 1 (21). С. 174—185.
4. Алтер М. Дж. Наука о гибкости. Киев: Олимпийская литература, 2001. 424 с.

Информация об авторе

Г. Ж. Капанова — преподаватель классического танца Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева, магистр искусствоведческих наук.

Information about the author

G. Zh. Kapanova — teacher of classical dance of Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, Master of Arts.

Краткое сообщение

УДК 377.5+793.3

УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА НА ТРЕТЬЕМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ:

В. А. МОЦАРТ «МАЛЕНЬКИЙ МЕНУЭТ», ХОРЕОГРАФИЯ А. МЕЛОВАТСКОЙ

Людмила Васильевна Коваленко

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

kovalenko.ballet@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается учебная практика на третьем году обучения искусству балета на примере подготовки номера «Маленький менуэт» В. А. Моцарта, хореография А. Меловатской. Автор отмечает характерные особенности хореографического произведения, использующего лексику классического и историко-бытового танцев; выделяет умения и навыки, приобретенные учащимися в процессе работы над номером.

Ключевые слова: педагогика балета, учебная практика, «Маленький менуэт» В. А. Моцарта, Московская государственная академия хореографии

Brief report

**EDUCATIONAL PRACTICE IN THE THIRD YEAR OF STUDY: W. A. MOZART «LITTLE MINUET»,
CHOREOGRAPHY BY A. MELOVATSKAYA**

Lyudmila V. Kovalenko

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, kovalenko.ballet@gmail.com

Abstract. The article discusses the training practice in the third year of studying the art of ballet on the example of preparing the number «Little Minuet» by W. A. Mozart, choreography by A. Melovatskaya. The author notes the characteristic features of the choreographic work, which uses the vocabulary of classical and historical dances; highlights the skills and abilities acquired by students in the process of working on the number.

Keywords: ballet pedagogy, educational practice, «Little Minuet» by W. A. Mozart, Moscow State Academy of Choreography

Неотъемлемой частью процесса обучения искусству балета является учебная практика, способствующая развитию танцевальности, выразительности исполнения, выявлению творческой индивидуальности и способности ученика к танцу, а также формирующая у учащихся мотивацию к преодолению трудностей на уроках классического танца. В процессе прохождения учебной практики обучающиеся осознают, что все трудности обучения нацелены на выход на сцену, на выступление, что является мечтой каждого ученика. При этом от учащихся требуются определенные умения: отрабатывать движения, слушать педагога, улавливать хореографический текст и стиль исполняемого номера.

Для профессионального роста учащихся номера должны быть поставлены на классической основе, в них необходимо наличие художественно-эстетического решения, то есть соединения классической формы и образного содержания. Насущная педагогическая проблема заключается в нехватке классических номеров для младших и средних классов, в которых можно задействовать весь класс либо бóльшую его часть.

Одним из таких номеров, недавно включенным в репертуар учебной практики Московской государственной академии хореографии, является «Маленький менуэт» на музыку В. А. Моцарта. Номер поставлен профессиональным балетмейстером, педагогом актерского мастерства Московской государственной академии хореографии Анной Меловатской.

Любая пьеса В. А. Моцарта — волшебна, ярка, танцевальна и несет в себе художественно-эстетическое своеобразие. Рассматриваемый номер представляет собой трехчастное музыкальное произведение с контрастной средней частью, стройностью формы, чистотой стиля, красотой мелодии. Фактура произведения — разнообразная, светлая, прозрачная.

Балетмейстером А. Меловатской номер был задуман как стилизация классического и историко-бытового танца. В миниатюре есть мелкая пальцевая техника по программе младших классов, и есть движения, которые немного опережают программный материал: такие, как *pas gargoillade*.

В период подготовки номера была необходима тщательная проработка как технических элементов, так и стилевых особенностей историко-бытового танца. Велась работа над музыкальностью, образностью и пластической выразительностью исполнения.

За период подготовки номера учащиеся приобрели такие важные для профессиональной деятельности навыки и умения, как:

- 1) навык участия в репетиционной работе, взаимодействие с хореографом, освоение стиля и хореографического текста номера;
- 2) умение чувствовать ансамбль, сохранять рисунок танца (соблюдение линий, интервалов, поз);
- 3) навык исполнения хореографического произведения на сцене перед зрителем.

Таким образом, работа по подготовке номера «Маленький менуэт» В. А. Моцарта в процессе прохождения обучающимися третьего класса Московской государственной академии хореографии учебной практики способствовала развитию значимых профессиональных компетенций будущих артистов балета.

Информация об авторе

Л. В. Коваленко — доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Information about the author

L. V. Kovalenko — Associate Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Научная статья

УДК 37

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Жанна Валерьевна Кудрявцева¹, Катерина Георгиевна Кудрявцева², Михаил Александрович Минеев³

^{1,2,3} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

¹ 11449541@mail.ru

² katerinakud00@mail.ru

³ balletacademynis@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается вопрос целесообразности обращения к национальной хореографии Средней Азии, конкретно — таджикскому танцу, для развития пластики рук в процессе подготовки будущих артистов балета.

Ключевые слова: пластика рук, народно-сценический танец, таджикский танец

Original article

TO THE QUESTION OF THE USE OF EXPRESSIVE MEANS OF FOLK CHOREOGRAPHY IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF BALLET DANCERS AT THE PRESENT STAGE

Zhanna Valerievna Kudryavtseva¹, Katerina Georgievna Kudryavtseva², Michail Aleksandrovich Mineev³

^{1,2,3} Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

¹ 11449541@mail.ru

² katerinakud00@mail.ru

³ balletacademynis@mail.ru

Abstract. The article discusses the question of the advisability of turning to the national choreography of Central Asia, specifically the Tajik dance, for the development of plasticity of hands in the process of training future ballet dancers.

Keywords: hand plastic surgery, folk scenic dance, Tajik dance

Особая выразительность движений корпуса и рук всегда была отличительной чертой русской балетной школы, которая стремилась не просто к техничности исполнения танца под музыку, а к тому, чтобы танцевать именно музыку, передавая через пластику тела всё

её содержание, весь её драматизм. В настоящее время существующие упреки со стороны как профессиональной, так и не профессиональной, зрительской, аудитории в снижении уровня художественной составляющей балетных спектаклей и в определенной мере усилении акцента на техничности исполнения делают актуальным вопрос о сохранении художественных традиций в балетном искусстве и насыщении образной выразительности исполнителей.

Переводы рук, и вообще движения «верха» танцовщика, *port de bras*, в которых вместе с кистями, запястьями и предплечьями задействованы голова, корпус и взгляд, во многом определяют экспрессию и неразрывное единство музыки и танца, являясь главным выразительным средством классической хореографии. Движения рук и головы украшают и насыщают танец, усиливая возможность передачи душевного состояния и позволяя донести до зрителя его стиль и основную идею. Нюансы пластики «верха» способны передать разнообразные оттенки музыки, а вместе с этим — нюансы сценического настроения и танцевального образа.

Легкость движений рук, как и свобода поворотов шеи и плеч вырабатывается у артиста балета на протяжении обучения, и развивает эту пластику весь комплекс специальных дисциплин — прежде всего, классический и дуэтно-классический танец, а также народно-сценический, историко-бытовой танец и современная хореография.

Народно-сценический и историко-бытовой танец — учебные предметы, не имеющие аналогов в мире, изучаемые только в отечественной балетной школе. Овладение уникальным и многообразным запасом народно-сценической и историко-бытовой хореографической лексики даёт дополнительный потенциал для развития координации, музыкальности, выразительности исполнения, обогащая манеру и характер сценических движений и расширяя тем самым возможности танцевальной пластики [3].

Работа над руками очень важна на предмете «Народно-сценический танец». И большое значение в этой работе имеет пластика движений танцев Средней Азии и Кавказа. Эта мягкая, чувственная, изысканная пластика помогает по-особому почувствовать потом классический танец. Есть мнение, что среднеазиатская пластика и работы К. Голейзовского в этом направлении, прежде всего балет «Лейли и Меджнун», а также вообще восточная хореография и основанная на персидских движениях «Легенда о любви» Ю. Григоровича в какой-то мере оказали влияние на многих выдающихся классических танцовщиков. Есть мнение, что именно на пластике рук Средней Азии и Востока во многом была основана удивительно гибкая и выразительная пластика движений М. Плисецкой в её знаменитом исполнении партии Одетты в «Лебедином озере».

Разработанность и нюансировка «верха», имеющая место, например, в женской среднеазиатской хореографии, во многом связана с культурными традициями этого региона — ноги здесь участвуют меньше, наклоны корпуса не столь яркие, а всю «песню» танца надо суметь спеть именно руками, без акцента на работе ног — без сложных прыжков, подскоков, махов.

В данной статье сосредоточимся на пластике рук одного из танцев народов Средней Азии — таджикском.

Руки исполнителя в таджикском танце редко задерживаются в одном положении, они все время в действии, «плетут» узор движений, сообразно с развитием танца. По большей части эти движения бывают плавные, мягкие: волнообразные, змееобразные. Движения кисти и пальцев обычно заканчивают и дополняют движение руки в целом, придавая ему особую выразительность и своеобразие. Но встречаются и жесткие, резкие движения, когда вся рука, прямая в локте, с отогнутой кистью, движется от плеча как одно целое.

В таджикском танце часто применяются вращательные движения кистей рук, «к себе», «от себя», в разных темпах и ритмах. Иногда вращается кисть одной руки, поднятой вверх, вперед или в сторону; другая рука при этом опущена вниз или лежит сбоку на талии. Иногда вращаются одновременно обе кисти (чаще «от себя»), причем руки могут быть в одинаковом положении или в разных положениях: например, левая рука поднята вперед, правая — вверх.

Меняя положение, исполнители могут плавно сгибать и разгибать руки в локтях, отводить локти от корпуса или сопровождать переход вращательным движением кисти.

Движения рук в таджикском танце иногда сопровождаются мелкой «дрожью» — колебанием или одних кистей, или всей руки от плеча. Такое движение называется «ларзон», что в переводе значит «трепет».

Своеобразны движения рук в танцах, отображающих труд и быт народа. Есть движения, воспроизводящие сбор хлопка, раскатывание теста, резку лапши, просеивание муки, приготовление лепешек. Часто исполнители движениями рук показывают, как девушка наряжается, умывается, расчесывает волосы, подводит брови; исполнительница, сидя на коленях у воображаемого ручья, как бы черпает воду кистью, встряхивает кисть, ладонью проводит по косам, словно смачивая волосы.

В народном танце движения рук носят импровизационный характер, они создаются в процессе танца. Поэтому один и тот же ход — в зависимости от замысла исполнителя — может сопровождаться различными движениями рук. В сценическом танце движения рук фиксируются, и каждый ход сопровождается наиболее характерным движением рук [2, с. 443].

Развитию музыкальности при овладении таджикской пластикой во многом способствует дойра — древний персидский ударный музыкальный инструмент, разновидность бубна. Мелодия таджикского танца очень сложна, она имеет многообразный, сбивчивый ритм. И чтобы услышать его, нужно очень хорошо понять, почувствовать звучание, как бы «пропустив» через тело. Любую музыку танцовщику нужно понять и пропустить через себя, но необходимость этого досконального понимания в таджикской мелодии ощущается очень явно.

Многообразие выразительных средств таджикской пластики даёт возможность чувствовать чёткую разницу между женской и мужской манерой исполнения — разницу абсолютно естественную, но иногда скрадывающуюся и теряющуюся в нашем мире, в котором многие явления имеют тенденцию к унификации и обезличиванию. Женский таджикский танец, как вообще все среднеазиатские и восточные танцы подчеркивает красоту женственности, а мужской — даёт возможность танцовщикам почувствовать себя на сцене по-настоящему мужественными: мужской танец воинственен и темпераментен, построен на широких и сильных движениях, на резкой их смене.

Таджикская пластика учит понимать и воспроизводить очень тонкую манеру исполнения. Эта манера своими истоками уходит вглубь социально-культурных традиций и проявляется где-то в опущенных взглядах, где-то в не навязчивой и почти не открытой, но очень темпераментной привлекательности, горделивой осанке и многом другом. Но если немного перешагнуть эмоциональную грань, то сценическое настроение может быть передано не верно, примитивно, грубо и даже пошло.

Использование в методике обучения балетного танцовщика разнообразного, богатого и уникального народно-сценического наследия может расширить возможности творческого совершенствования и помочь приблизиться к тому, что выдающийся педагог классического танца Николай Тарасов называл «подлинной художественной свободой» [1, с. 69].

Список источников

1. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Искусство, 1971. 493 с.
2. Ткаченко Т. Народный танец. М.: Искусство, 1967. 655 с.
3. Кудрявцева К. Время «нархара». Интервью с Фарманянц Е.К. (13.12.2014) // Belcanto.ru: Классическая музыка, опера и балет: сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/14121301.html> (дата обращения 25.09.2022).

Информация об авторах

Ж. В. Кудрявцева — доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук;

К. Г. Кудрявцева — кандидат культурологии, выпускница Московской государственной академии хореографии;

М. А. Минеев — доцент кафедры народно-сценического, историко-бытового и современного танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the authors

Z. V. Kudryavtseva — associate Professor of the Department of Folk Stage, Historical and Contemporary Dance of the Moscow State Academy of Choreography, candidate of pedagogical sciences;

K. G. Kudryavtseva — candidate of Cultural Studies, graduate of the Moscow State Academy of Choreography;

M. A. Mineev — associate Professor of the Department of Folk Stage, Historical and Contemporary Dance of the Moscow State Academy of Choreography.

Краткое сообщение

УДК 377+793.3

УРОК КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА. ПОЛОЖЕНИЕ, ДВИЖЕНИЕ, УПРАЖНЕНИЕ

Вера Николаевна Куликова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, koveda51@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности начального этапа обучения классическому танцу в первом классе в системе среднего профессионального образования, приводятся рекомендации по постановке ног и корпуса в базовых элементах классического танца.

Ключевые слова: хореографическое образование, педагогика балета, классический танец, Московская государственная академия хореографии

Brief report

CLASSICAL DANCE LESSON. POSITION, MOVEMENT, EXERCISE

Vera N. Kulikova

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, koveda51@mail.ru

Abstract. The article discusses the features of the initial stage of teaching classical dance in the first grade in the system of secondary vocational education, provides recommendations for setting the legs and body in the basic elements of classical dance.

Keywords: choreographic education, ballet pedagogy, classical dance, Moscow State Academy of Choreography

Младшие классы являются фундаментом, на котором строится техническое мастерство будущего артиста балета. Педагоги, работающие с начинающими учениками, хорошо это знают и всячески пытаются добиваться в обучении детей наилучших результатов.

Первый год обучения классическому танцу в системе среднего профессионального образования представляет собой наиболее сложный этап в работе с детьми. Несмотря на то, что дети успешно выдержали вступительные экзамены и были зачислены в школу, очень скоро выясняется, что некоторые из них имеют крайне низкую мотивацию к обучению, связанному с ежедневными физическими нагрузками на уроках классического танца. Вся предыдущая работа на любительском уровне была связана с представлением о балете, как о красивой сказке, в которой хочется поучаствовать.

В классе всегда есть дети, ранее занимавшиеся художественной или спортивной гимнастикой. Их двигательные навыки нередко бывают уже сформированы под предыдущие дисциплины, и нужно время, чтобы «настроить» необходимую для классического танца координацию тела.

Стоит выделить учащихся, которые были «звездами» в любительских коллективах и привыкли к особому вниманию. Им, как правило, трудно привыкать к занятиям в общем классе, где помимо них могут быть и другие «звезды», и нужно научиться работать в коллективе, уметь слушать общие замечания и не ждать к себе особого отношения.

Учитывая вышесказанное, от педагога требуются большие усилия по «включению» всех детей в общую работу в классе, умению «держат» внимание учащихся в течение всего урока, одновременно заставляя их усваивать необходимую информацию. И здесь уместны слова знаменитого педагога классического танца Н. И. Тарасова: «Учитель должен проявлять строгость, взыскательность, но не резкость и тем более грубость, не травмировать психику учащихся».

Разумеется, проявлять требовательность вовсе не означает, что учитель должен все время силой „тащить“ ученика к знаниям. Надо добиться того, чтобы учитель и ученик взаимно помогали друг другу достигнуть хороших учебных результатов» [1, с. 96].

Программа первого года обучения включает в себя все разделы урока классического танца: упражнения у станка, упражнения на середине зала, прыжки и упражнения на пальцах в классах девочек. К концу учебного года вся программа должна быть усвоена учащимися с учетом их профессиональных данных. В середине года в первом классе есть контрольный урок, где комиссия оценивает профессиональные возможности новых учащихся на начальном этапе обучения. Успеваемость учащихся за этот период зависит от задач, поставленных перед собой педагогом, опираясь на свой индивидуальный план работы с учащимися на данном этапе.

Урок классического танца на протяжении всех лет обучения строится по принципу от простого к сложному. Экзерсис у станка в первом классе — это изучение элементарных движений, это азбука будущего сложного танца. Слишком поспешное изучение упражнений у станка приводит в дальнейшем к «приблизительно правильной» технике исполнения **движений** и не способствует росту технического мастерства учащихся.

На этом этапе обучения хотелось бы обратить внимание на **положение** ног и корпуса учащихся при изучении позиций и двух базовых движений классического танца.

1. Обучение классическому танцу начинается с изучения позиций ног и постановки в этих позициях балетной осанки. Ноги и корпус должны представлять собой «вертикаль», постепенно формируемую правильной работой мышц ног и корпуса. Необходимо учитывать форму ног и стоп обучающихся, она бывает весьма различной и в некоторых случаях затрудняет формирование осанки в отведенные для этого сроки. Наиболее частой ошибкой, встречающейся при постановке стопы в позициях, является завал стопы на мизинец. Боясь завала на большой палец, учащиеся поднимают стопу в направлении

мизинца и лишают ноги устойчивого положения на полу. Связь стопы с полом нарушается, а эта связь есть отправная точка «вертикали», и ее ни на мгновение нельзя терять. Мышцы подошвы должны держать стопу плотно прижатой к полу фалангами и пяткой. Ребенку необходимо ежедневно учиться прижимать пятку своей стопы к полу во всех позициях в выворотном положении ног. В первой и второй позиции это легче, т.к. ноги стоят на одной линии, и это **положение** легче почувствовать. Пятая позиция и, позднее, четвертая — сложнее, т.к. ноги скрещиваются и требуют большего физического напряжения и внимания для удержания **правильного положения** развернутых, вытянутых в коленях ног и стоп, плотно стоящих на полу. **Положение** ног в позиции — это обучение учащихся мышечному ощущению статичного положения на двух ногах. Корпус всегда удерживается ровно; в пятой позиции, и, позднее, в четвертой, его нельзя поворачивать в сторону ноги, стоящей сзади. Необходимо сильно подтянуть мышцы живота, что способствует более прямому положению позвоночника. Ягодичные мышцы сокращены, но не зажаты.

2. *Plié* — это первое **движение**, при котором обе ноги сначала сгибаются, затем вытягиваются. Исполняется во всех позициях. *Demi-plié* — это полуприседание, *grand plié* — глубокое приседание. Классический танец не существует без *plié*, и его исполнение необходимо совершенствовать ежедневно. Общеизвестно, что колени в *demi-plié*, сгибаясь, раскрываются по направлению к большому пальцу стопы. Как уже отмечалось выше, учащиеся обладают разными физическими возможностями, формой ног и строением суставов. Встречаются учащиеся, у которых в нижнем **положении** *demi-plié* угол раскрывания ног довольно мал. При этом в *grand plié* в нижнем **положении** колени раскрываются по линии плеч. «Лягушка» на полу при поступлении в школу отличная, а в *demi-plié*, стоя в первой позиции, ноги открываются плохо. Это, как правило, результат кривых ног. Чтобы добиться плавного, эластичного *demi-plié* при небольшом природном раскрывании ног есть смысл на первых порах проверять **положение** ног в нижней точке *demi-plié* с целью добиться грамотного ощущения согнутых ног во всех позициях у детей с разными физическими возможностями. Нужно учить чувствовать, как пятки активно нажимают на пол и, одновременно с этим, ноги отводятся в бедрах назад, т.е. ребенок сгибает и раскрывает ноги только до тех пор, пока чувствует пятками пол. Дальнейшее раскрывание — это уже дорога к полному сгибанию, к *grand plié*. Если раньше времени начать изучение *grand plié*, то такие учащиеся, поднимаясь снизу, как правило, теряют выворотность в бедрах, и всегда есть опасность травмы коленных суставов из-за неокрепших связок и мышц.

3. *Battement tendu* — это первое **движение**, при изучении которого вводится понятия опорной и работающей ноги. Это более сложная координация **движения**, закладывающая основу устойчивости на одной развернутой ноге при одновременном движении другой. Сначала *battement tendu* изучается из первой, позже из пятой позиции. Отрывать ногу от пола, скользя из позиции, нельзя — не будут развиваться должным образом мышцы стопы. **Положение** полностью вытянутой ноги в заданном направлении необходимо тщательно проверять и выправлять, особенно ощущение натянутого колена и стопы в голеностопе, т.к. дети часто «косят» стопу, пытаясь как можно сильнее вытянуть подъем. В каком бы направлении не исполнялось **движение**, корпус всегда удерживается ровным, стоящим над опорной ногой. Опорная нога занимает вертикальное положение и ее мышечный тонус должен быть активен, стопа плотно стоит на полу, пятка активно прижимается к полу, и вся нога развернута в бедре. Первоначально **движение** изучается в сторону, затем вперед и назад. И все эти **положения** необходимо фиксировать, добиваясь ощущения натяжения всей ноги в единую линию со стопой. Возвращаясь в исходную позицию, прежде всего, необходимо следить за удержанием ног в развернутом положении и плотном прилегании стопы к полу при окончании движения. Частая ошибка — дети

стучат по опорной ноге при возвращении в исходное положение. Таким образом, теряется смысл движения и мышцы стопы и колена не развиваются в полной мере.

В начале обучения все позиции, *pliés* и *battements tendus* изучаются лицом к станку, затем за одну руку. На полугодовом контрольном уроке могут исполняться на середине зала. Музыкальные раскладки можно посмотреть в специальных учебниках по методике преподавания классического танца.

Следование указанным рекомендациям при изучении базовых элементов классического танца на начальном этапе обучения детей в первом классе способствует прочности и правильности усвоения материала и, как следствие, повышению эффективности учебного процесса.

Список источников

1. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 10-е изд., стер. СПб: Лань, Планета музыки, 2021. 496 с.

Информация об авторе

В. Н. Куликова — доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Information about the author

V. N. Kulikova — Associate Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography, Honored Artist of the Russian Federation.

Научная статья

УДК 37+793

ВНЕДРЕНИЕ ДИСТАНЦИОННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ЭЛЕКТРОННЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Татьяна Сергеевна Минеева

Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель», Москва, Россия, mineevat2020@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена проблемам реализации учебного процесса в сфере профессионального хореографического образования в условиях применения дистанционных образовательных технологий. Автор демонстрирует дидактические различия в процессе преподавания общетеоретических и профессиональных хореографических дисциплин. Научная новизна данной статьи заключается в формулировании ряда организационных решений, позволяющих компенсировать несоответствие дистанционных образовательных технологий специфике образовательного процесса в сфере профессионального хореографического образования.

Ключевые слова: дистанционные образовательные технологии, хореографическое образование, частные дидактики, профессиональные дисциплины

Research article

INTRODUCTION OF DISTANCE LEARNING TECHNOLOGIES AND ELECTRONIC LEARNING TOOLS IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Tatiana S. Mineeva

Moscow Choreographic College at the Moscow State Academic Dance Theatre "Gzhel", Moscow, Russia, mineevat2020@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the problems of the implementation of the educational process in the field of professional choreographic education in the context of the use of distance learning technologies. The author demonstrates didactic differences in the process of teaching general theoretical and professional choreographic disciplines. The scientific novelty of this article lies in the formulation of a number of organizational solutions that make it possible to compensate for the discrepancy between distance educational technologies and the specifics of the educational process in the field of professional choreographic education.

Keywords: distance learning technologies, choreographic education, private didactics, professional disciplines

Современный этап развития отечественного хореографического образования несет на себе отпечаток общих тенденций трансформации образовательных систем, которые вынуждены не только отвечать на глобальные вызовы (такие, как пандемия COVID-19 и пр.), но и соответствовать общим трендам в образовании, которые далеко не всегда адекватны специфики такого уникального направления в художественном образовании, как образование профессиональное хореографическое. Каждый специалист, работающий в системе профессионального хореографического образования, знает, насколько важна непосредственная контактная аудиторная работа с обучающимися, но современные реалии образовательных систем вносят свой вклад в развитие хореографического образования, добавляя в него элементы, считавшиеся ранее недопустимыми. Даже исключительно традиционное хореографическое образование, длительное время считающееся эталонно сложившимся, как отмечает, например, и.о. ректора Московской государственной академии хореографии М. К. Леонова [1], начинает вбирать в себя новые технологические элементы.

В нашей стране и за рубежом, с целью обеспечения современных требований к образовательному процессу, в системе профессионального хореографического образования планомерно вводится технологически новые решения [2], способные обеспечить дистанционную образовательную деятельность, а соответственно, и сохранить контингент, особенно — зарубежных обучающихся.

Внедрение дистанционных технологий в образовательную среду уже имеет достаточно глубокую историю. Еще в 1840 году, И. Питман, учитель стенографии, обосновал как лучший метод обучения, дистанционно отправку методических писем ученикам. В 1850 году, Г. Лангеншайд создал систему дистанционных методических рекомендаций по изучению иностранных языков. К 1858 году дистанционный образовательный процесс в некоторых странах Европы (особенно — Великобритании и Германии) стал настолько широко использоваться, что иностранным студентам разрешали сдавать экзамены дистанционно. Позже дистанционное обучение переняли университеты Чикаго, Новой Зеландии, Канады, Франции. Заметим: все данные инициативы касались только теоретической части учебного процесса [3].

Но в условиях периодического наступления противоэпидемических ограничений, санкций или политических сложностей с международным обменом обучающимися и педагогами, встает необходимость распространения дистанционных образовательных технологий на те сегменты образовательных программ, которые всегда считались только, и исключительно, аудиторными и контактными. К ним можно отнести такие хореографические дисциплины, как «Классический танец», «Народно-сценический (характерный) танец», и многие другие дисциплины из профессионального модуля специальности СПО 52.02.01 Искусство балета, которая является основой и сердцем профессиональной подготовки в области классического балета. Это же относится и к другим специальностям и направлениям в области хореографии, а также — и в иных сферах искусств, в который контакт ученика с педагогом-мастером должен быть максимально облегчен.

Практически во всех странах мира, не только в России, введение противоэпидемических ограничений стало триггером обновления частных дидактик, в которых дистанционные образовательные технологии ранее не только не доминировали, но и считались неприемлемыми. Наиболее легко восприняла эту трансформацию система теоретических дисциплин всех уровней обучения, в которых не требуется непосредственное физическое влияние педагога на ученика (как в обучении классическому танцу, когда педагог обязан подойти к ученику, и физически исправить ему недолжное исполнение того или иного движения или позиции).

Появились многочисленные электронные платформы для обучения общеобразовательным дисциплинам. Так, появление МЭШ, московской электронной школы, открывает для обучения новые технологии для общеобразовательных дисциплин. Используя интерактивную доску, преподаватели могут предложить своим ученикам интерактивные задания, тесты, видеофрагменты с проблемными вопросами, виртуальные лаборатории, электронные учебники и тетради. В контенте библиотеки МЭШ доступны материалы по различным предметам, издательством просвещение: уроки, разработанные педагогами, тесты, художественная литература [4; 5]. Однако, для профессионального раздела образовательных программ в области хореографического искусства это не подходит. Естественная аудиторность хореографического образования его несводимость к системе простейших алгоритмических приемов и невозможность использования в нем количественных критериев оценки качества обучения, делает дистанционный фронт педагогической деятельности более сложным, а самое главное — не гарантирующим высокое качество освоения материала [6].

Система профессионального хореографического образования была вынуждена воспользоваться информационными технологиями дистанционного обучения, обеспечивающими максимальное присутствие обучающихся и педагогов на виртуальном занятии, такими, как Zoom и его аналоги. С развитием образовательного процесса получают развитие дистанционные платформы, которые дают возможность людям неотрывно от соблюдения необходимого режима, оставаться в рабочей технической и образовательной активности. Это дает толчок для корректировки уроков профессионального модуля специальностей хореографического искусства. На базе таких дистанционных платформ, как Zoom, формируются уроки, продолжительность которых не превышает 45 минут. Преподаватель организует для класса конференцию, в назначенное время обучающиеся используя техническое обеспечение (ноутбуки и компьютеры) подключаются к конференции, предварительно подготовив пространство и оборудование для занятий. Становятся более востребованными для домашнего обучения балетный линолеум и небольшие станки.

В работе в дистанционном режиме появились такие проблемы технического несовершенства как разная скорость доступа к Интернет. Звук аккомпанемента может запаздывать или производиться у каждого по-разному. Соответственно, исполнение движения достигается не синхронно, что затрудняет порядок исполнения, таким образом, что требуется разработка системы организационных правил коррекции подобных технических проблем.

В подобном контексте применяются следующие приемы:

— педагог сочиняет комбинацию, раскладывает ее вместе с концертмейстером, концертмейстер подбирает музыкальный материал, музыка записывается на отдельный носитель, и во время урока используется на техническом оборудовании едино для всех;

— ведение одного конкретного урока под счет педагога: запись передается концертмейстеру, и тот, опираясь на основные обозначенные акценты, убирает звук счета, выбирая мелодию для комбинации, записывая звук аккомпанемента и пересылая преподавателю;

— запись каждого ученика в отдельности: помимо общего урока для зачетной или экзаменационной оценки, каждый обучающийся самостоятельно записывает свое исполнение и в индивидуальном порядке отправляет преподавателю. Таким образом, расхождение с музыкой при исполнении практически исключается.

Безусловно, подобные и другие, разработанные организационные приемы, не смогут заменить полноценного учебного процесса в хореографическом зале. Но развитие технологического прогресса в области искусства очевидно, и явилось оно именно следствием общих социальных, культурных, экономических и политических трендов в стране и в мире.

Список источников

1. Леонова М. К. Об основах отечественного образования в области искусств // Современное художественное образование: духовная связь времен: Сб. материалов Международ. научно-практ. конф. М.: Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, 2021. С. 101—106.
2. Алферов А. А. Использование современных информационных технологий в хореографическом образовании // Обучение, развитие и воспитание личности сегодня: тенденции, проблемы, пути решения: Сб. ст. Международ. научно-практ. конф. Петрозаводск, 2021. С. 199—208.
3. Ибрагимов И. М. Информационные технологии и средства дистанционного обучения: Учебн. пособие для студентов высших учебных заведений / И. М. Ибрагимов; под редакцией А. Н. Ковшова. М.: ИЦ «Академия», 2008. 336 с.
4. Болтаев Ч. Б. Инновационный урок — как современная форма организации урока // Вопросы педагогики. 2020. № 1—2. С. 27—29.
5. Голубева Е. А., Смагина М. В. Использование потенциала электронных библиотечных систем в образовательной деятельности вуза // Вестник КемГУКИ. 2020. № 50. С. 211—218.
6. Ионова М. Е. Оценка качества художественного образования как актуальная проблема современной педагогики // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2021. № 1 (51). С. 63—67.

Информация об авторе

Т. С. Минеева — методист Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель».

Information about the author

T. S. Mineeva — methodist Moscow choreographic college at the Moscow State Academic Dance Theatre “Gzhel”.

Дискуссионная статья

УДК 378.095+793.3

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ НАСЛЕДИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Елена Владимировна Перлина

Московский государственный институт культуры, Москва, Россия, lenaperlina@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются прикладные аспекты значимости наследия классической хореографии в профессиональной подготовке педагогов-хореографов и будущих артистов балета.

Доказывается тезис о том, что классическое наследие и репертуар в профессиональном хореографическом образовании представляют собой основу существования художественно-педагогических традиций отечественного балета. Научная новизна статьи заключается в выявлении источников художественно-педагогических традиций балетного театра, связанных с классическим наследием и репертуаром. Вводится в научный оборот комплекс обоснований, определяющих значимость наследия классического балета для сохранения и распространения традиций отечественного балетного искусства.

Ключевые слова: хореографическое образование, классическое наследие, репертуар, художественно-педагогические традиции, педагог-хореограф

Discussion article

**THE PRACTICAL SIGNIFICANCE OF THE LEGACY OF CLASSICAL CHOREOGRAPHY
IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS**

Elena V. Perlina

Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia, lenaperlina@yandex.ru

Abstract. The article examines the applied aspects of the significance of the heritage of classical choreography in the professional training of choreographers and future ballet dancers. The thesis is proved that the classical heritage and repertoire in professional choreographic education are the basis for the existence of artistic and pedagogical traditions of Russian ballet. The scientific novelty of the article is to identify the sources of artistic and pedagogical traditions of the ballet theater associated with the classical heritage and repertoire. A set of justifications determining the significance of the heritage of classical ballet for the preservation and dissemination of the traditions of Russian ballet art is introduced into scientific circulation.

Keywords: choreographic education, classical heritage, repertoire, artistic and pedagogical traditions, teacher-choreographer

Современная отечественная система профессионального хореографического образования основывается на традиционной и устоявшейся педагогической системе классического балета, являющейся эталонной во всем мире. Классическое балетное искусство, появившись в России вместе с танцовщиками и хореографами из Франции и Италии, достаточно быстро приобрело аутентичные черты, и продолжило свое развитие как уникальный национальный род искусств, не только вобравший в себя исходные основания, но и создавший собственную традицию, признанную во всех странах. Обучение балетному искусству неотъемлемо от самого балетного искусства, и практически не существует педагогов-хореографов, которые бы сами не прошли путь артиста, а иногда — и балетмейстера-постановщика. Поэтому классическое хореографическое образование не сталкивается с проблемой, широко распространенной в образовании гуманитарном, заключающейся в отрыве содержания обучения от практической деятельности, при котором работодатель бывает вынужден переучивать выпускника учебного заведения или же отказывать в трудоустройстве молодым специалистам без опыта практической деятельности.

Существование образовательной инфраструктуры профессионального хореографического образования также непосредственно связано с функционированием инфраструктуры театральной. Исторически сложились стойкие взаимоотношения балетных театров с образовательными организациями, систематически поставляющими им талантливых выпускников. Подобные связи объективно необходимы, так как в сфере балетного искусства достаточно высокая степень ротации кадров, и постоянное обновление балетных трупп неизбежно. В подобном контексте многие учебные заведения приобретают неформальный, а иногда — и официальный статус организаций, обеспечивающих деятельность наиболее именитых театров: так, официальное

наименование Московской государственной академии хореографии на английском языке — BOLSHOI Ballet Academy [1, с. 2], а Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой называют академией Мариинского театра. Это демонстрирует существование действенной художественно-педагогической традиции, связующей содержание образования с непосредственным осуществлением художественно-творческой деятельности.

Таким образом, можно утверждать, что классическое хореографическое образование — это образование практико-ориентированное, узко целенаправленное на обеспечение прикладных задач бытования искусства балета. Выпускник среднего звена — уровня образования, обеспечивающего подавляющее большинство нужд балетных сцен в артистах, — непосредственно по окончании обучения полностью готов к работе в балетной труппе, и эта готовность состоит не только из технических и артистических навыков: выпускник обязан знать классическое наследие и репертуар балетного театра, значительная часть которого непосредственно включена в его будущую работу.

Педагоги-хореографы, связанные с профессиональной подготовкой будущих артистов к самостоятельной художественно-творческой деятельности, сами представляют определенные школы, будучи учениками известных мастеров, а также театральные коллективы, в которых им довелось работать. Это формирует два важнейших источника художественно-педагогических традиций классического балета, типичных для отечественного балетного искусства и образования. Первый источник — методические и репертуарные особенности школы (как идейного ядра и определенного учебного заведения), заложенные в индивидуальном творчески-педагогическом почерке мастеров, определяет существование целостных последовательностей преемственных мастеров, о которых говорят, например: «Он — из учеников Петра Антоновича Пестова», даже если П. А. Пестов был не его непосредственным педагогом, а работал с его учителем. Второй источник формирует определенный социальный заказ на учебно-творческую репертуарную политику образовательного процесса, ориентируя педагога-хореографа на работу с определенным хореографическим материалом, важным для конкретных театров.

Таким образом, классическое наследие и репертуар в профессиональной подготовке педагога-хореографа определяют актуальность его практической педагогической деятельности относительно его учеников — будущих артистов балета. Отечественное хореографическое образование отличается выраженным конструктивным консерватизмом, обеспечивающим сохранение его традиций и не позволяющим сиюминутным веяниям нарушать строгую методическую и репертуарную основу школы. Это отражается и в содержании соответствующих дисциплин.

Так, в рабочей программы дисциплины «Классическое наследие и репертуар балетного театра», преподаваемой в ходе освоения образовательной программы по направлению подготовки бакалавриата 52.03.01 Хореографическое искусство, профиль «Педагогика балета» в Московской государственной академии хореографии, указано, что «...цель освоения дисциплины — сохранение и передача новым поколениям образцов творчества выдающихся балетмейстеров прошлого и настоящего времени.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

- знать принципы интерпретации хореографического текста и принципы драматургического построения произведений хореографии;

- уметь работать с хореографическим материалом, самостоятельно пользоваться основной литературой, музыкальным материалом и другими источниками с целью анализа музыкально-хореографической драматургии спектаклей;

- владеть практическим знанием наследия классического танца...» [2].

Как можно убедиться, практическая значимость наследия классической хореографии в профессиональной подготовке педагогов-хореографов исключительно высока и представляет собой основу существования художественно-педагогических традиций балетных школ, характерных для искусства и образования нашей культуры. Именно классическое наследие определяет стойкость содержания и высокий художественный уровень русского балетного искусства, в связи с чем особенно важно обеспечивать максимальное знание классического наследия и репертуара балетного театра у новых и новых поколений педагогов-хореографов.

Список источников

1. Устав федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московская государственная академия хореографии» [Москва, 2011] // Московская государственная академия хореографии : сайт. URL: <https://balletacademy.ru/upload/main/parse/%D0%A3%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2.pdf> (дата обращения: 10.09.2022).
2. Классическое наследие и репертуар балетного театра. Рабочая программа дисциплины / М.: МГАХ, 2021.

Информация об авторе

Е. В. Перлина — профессор кафедры классического танца ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук. Доцент ВАК. Заслуженный работник культуры РФ

Information about the author

E. V. Perlina — Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Institute of Culture, Candidate of Pedagogical Sciences.

Краткое сообщение

УДК 377+792.8+793.3

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ ФИЛИАЛОВ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ НА БАЗЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ЦЕНТРА «СИРИУС»

Наталья Игоревна Ревич

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, nrevich@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются особенности педагогической работы с обучающимися филиалов Московской государственной академии хореографии в г. Владивосток, Калининград и Кемерово на базе Образовательного центра «Сириус». Автор отмечает важность образовательных мероприятий, направленных на интеграцию филиалов и головной организации МГАХ, обмен педагогическим опытом. В качестве актуального направления совместной деятельности рассматривается процесс освоения обучающимися филиалов МГАХ номеров сценического репертуара Московской балетной школы. Отмечено значение центра «Сириус» как эффективной платформы для выявления и поддержки одаренных детей в области хореографического искусства.

Ключевые слова: хореографическое образование, педагогика балета, Московская государственная академия хореографии, филиалы Московской государственной академии хореографии, Образовательный центр «Сириус»

*Brief report***FEATURES OF WORK WITH STUDENTS OF BRANCHES OF THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY ON THE BASIS OF THE SIRIUS EDUCATIONAL CENTER****Natalia I. Revich**

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, nrevich@gmail.com

Abstract. The article discusses the features of pedagogical work with students of the branches of the Moscow State Academy of Choreography in Vladivostok, Kaliningrad and Kemerovo on the basis of the Sirius Educational Center. The author notes the importance of educational activities aimed at the integration of branches and the parent organization of the Moscow State Academy of Arts, the exchange of pedagogical experience. As an actual direction of joint activity, the process of mastering the numbers of the stage repertoire of the Moscow Ballet School by students of the Moscow State Academy of Arts is considered. The importance of the Sirius Center as an effective platform for identifying and supporting gifted children in the field of choreographic art is noted.

Keywords: choreographic education, ballet pedagogy, Moscow State Academy of Choreography, branches of the Moscow State Academy of Choreography, Sirius Educational Center

В 2019 г. в рамках поставленной Президентом Российской Федерации В. В. Путиным задачи о создании культурно-образовательных и музейных комплексов во Владивостоке, Калининграде и Кемерове в указанных городах были открыты филиалы Московской государственной академии хореографии (МГАХ).

Обучение хореографическим дисциплинам во всех филиалах Академии осуществляется по единой методике, преподаватели МГАХ регулярно посещают филиалы и обмениваются педагогическим опытом с коллегами. Среди педагогических работников и концертмейстеров филиалов — выпускники МГАХ. Таким образом, обеспечивается преемственность педагогических традиций Московской балетной школы.

В рамках реализации образовательной деятельности на платформе Образовательного центра «Сириус» (г. Сочи) по инициативе и при деятельном участии и. о. ректора Московской государственной академии хореографии, народной артистки Российской Федерации, профессора М. К. Леоновой проходит плодотворная работа по интеграции филиалов и головной организации Академии, направленная на обмен педагогическим опытом и повышение профессиональной подготовки работников филиалов. Также необходимо отметить высокую значимость взаимодействия на базе центра «Сириус» с представителями иных образовательных организаций — таких, как Академия танца Бориса Эйфмана, и передачи им традиций Московской балетной школы.

В 2023 г. Московской государственной академии хореографии исполняется 250 лет. В преддверии юбилея Академия посетит все филиалы с Гала-концертом, в котором наряду с московскими учениками примут участие обучающиеся филиалов. Подготовкой к данному мероприятию послужил проект, реализованный в период с 1 по 24 сентября 2022 г. в Образовательном центре «Сириус» в рамках программы «Хореография: классический танец (балет)», в котором одновременно приняли участие представители трех филиалов Академии в количестве 50 обучающихся с преподавателями.

В рамках проекта учащиеся проходили обучение по дисциплинам: классический танец и практика (педагог Н. И. Ревич), грим, актерское мастерство (педагог А. Е. Меловатская), историко-бытовой танец (педагог М. А. Исплатовская).

Преподаватели филиалов присутствовали на всех занятиях, перенимали опыт и проявляли огромный интерес к работе педагогов из Москвы. В целом совместная деятельность на базе «Сириуса» может быть охарактеризована как актуальная, современная и практически значимая коллективная работа. «Сириус» показал себя эффективной

образовательной платформой, позволяющей добиваться результативного взаимодействия между субъектами образовательного процесса. Этому способствовало как наличие соответствующей материально-технической базы, полностью удовлетворяющей потребностям обучения искусству балета, так и вся организация образовательного процесса.

Участие представителей филиалов Академии в рамках одной образовательной программы дало возможность сформулировать, поставить и выполнить единые задачи и цели. Итогом этой деятельности стал Гала-концерт на сцене Парка науки и искусства «Сириус», на котором учащиеся филиалов исполнили следующие номера:

— Детский танец из балета «Шурале» Ф. Яруллина, хореография Л. Якобсона в редакции А. Савина (Кемерово);

— «Вариация» на музыку А. Цибулко, хореография В. Куликовой (Калининград);

— «Китайский танец» на китайскую народную музыку, хореография Н. Ревич (Калининград);

— «Тарантелла» на музыку О. Готшалка, хореография Е. Лырчиковой (Владивосток);

— фрагмент из балета «Красный мак» Р. Глиэра, хореография Е. Лырчиковой (Владивосток);

— «Вариация» на музыку Ц. Пуни, хореография Н. Ревич (Владивосток);

— Сарацинский танец из балета «Раймонда» А. Глазунова, хореография М. Петипа в редакции Ю. Григоровича (Владивосток; соло — учащиеся старших классов, кордебалет — учащиеся младших классов).

Помимо указанных номеров, учащиеся филиалов ознакомились с репертуаром Московской государственной академии хореографии и Государственного академического Большого театра России: *Pas de trois* из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, хореография В. Вайнонена; «Куклы» на музыку А. Лядова, хореография В. Вайнонена; Амуры из картины «Сон» из балета «Дон Кихот» Л. Минкуса, хореография М. Петипа, А. Горского в редакции А. Фадеечева.

Сложность заключалась в том, что дети ранее не были знакомы с указанным репертуаром, и необходимо было выделить дополнительное время на разучивание хореографического текста указанных номеров — движений и танцевальных комбинаций. Но благодаря единой методике обучения, применяемой в филиалах МГАХ, репетиционный процесс шел достаточно быстро, работа проходила интересно и плодотворно, а учащиеся продемонстрировали высокие результаты освоения новых для них хореографических номеров. В результате проведенной работы указанные номера войдут в репертуар учебной и производственной практики филиалов Московской государственной академии хореографии.

В заключение хочется отметить значение Образовательного центра «Сириус» как платформы для выявления и поддержки одаренных детей в области хореографического искусства. Сотрудничество между филиалами Московской государственной академии хореографии на базе «Сириуса» не только повышает уровень профессиональной подготовки обучающихся, но и позволяет обмениваться педагогическим опытом. Соответствующие условия «Сириуса» позволяют проводить большую творческую работу, в которой взаимодействие академических традиций хореографического образования и педагогического мастерства развивает и совершенствует систему эффективного обучения искусству балета.

Информация об авторе

Н. И. Ревич — доцент кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Information about the author

N. I. Revich — Associate Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Краткое сообщение

УДК 377+793

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Екатерина Борисовна Роникова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, ronnekaterina@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики педагогических задач в процессе обучения иностранных студентов и анализу основных принципов построения педагогического общения в интернациональной группе студентов в Московской государственной академии хореографии.

Ключевые слова: Московская государственная академия хореографии, классическая хореография, педагогический процесс, иностранные студенты

Brief report

FEATURES OF TEACHING FOREIGN STUDENTS AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

Ekaterina B. Ronikova

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, ronnekaterina@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of the specifics of pedagogical tasks in the process of teaching foreign students. The basic principles of building pedagogical communication in an international group of students at the Moscow State Academy of Choreography are considered.

Keywords: Moscow State Academy of Choreography, classical choreography, pedagogical process, foreign students

Московская государственная академия хореографии — старейшее образовательное учреждение Москвы, была и остается одной из самых престижных балетных школ мира, и даже в непростой современной политической ситуации в российскую столицу на обучение русскому классическому балету приезжают студенты из самых разных стран.

Процесс обучения иностранных студентов имеет свои особенности. Преподавателю необходимо планомерно и тщательно выстраивать педагогическое общение, которое неразрывно связано с успешным освоением будущей профессии. В ходе работы с группой студентов-иностранцев процесс обучения, в отличие от работы с русскими учащимися, усложняется наличием ряда факторов: языковой барьер, недостаточная физическая и профессиональная подготовка, недостаток музыкальности. Процесс усложняется и тем, что педагог работает с группой студентов разной национальной принадлежности, при этом стоит задача добиться правильного исполнения движений на уроке классического танца одинаково от всего класса, повысить и «выровнять» уровень их знания.

Особое место в построении педагогического общения в иностранной группе учащихся отводится начальному этапу обучения, который является сложным периодом адаптации. К его особенностям можно отнести новую культурную среду, значительную физическую, эмоциональную и психологическую нагрузку, интенсивный характер обучения специальным дисциплинам, интенсивный график учебной занятости.

Студенты испытывают нагрузку, связанную с преодолением языкового барьера, освоением поведенческих норм в межнациональном коллективе, и при этом педагогу нельзя забывать о мотивационных задачах, в частности — о необходимости формирования у иностранных обучающихся ответственного отношения к своей будущей профессии.

Проблемы иностранных студентов на этапе адаптации связаны с высокими профессиональными требованиями. Помимо классического танца и сценического репертуара, процесс обучения в русской балетной школе включает такие специальные дисциплины, как народно-сценический танец, историко-бытовой танец — эти предметы для приезжающих из-за рубежа являются новыми, так как не преподаются больше нигде в мире.

Взаимодействие между преподавателем и иностранными студентами как представителями разных культур может происходить в различных ситуациях. Успех коммуникации зависит от многообразия факторов — от правильного выстраивания учебного процесса, скорости учебной, социальной и психологической адаптации, личного контакта учащихся с преподавателем, другими студентами группы.

По мнению современных исследователей, формирование межкультурной коммуникации предполагает учет трех основных составляющих:

- этнопсихологической (обусловленной ментальными особенностями национальных культур);

- поведенческой (обусловленной национально — культурной спецификой коммуникативного поведения);

- обусловленной собственно национально-культурным языковым содержанием.

Поэтому преподавателям, ведущим у иностранных студентов специальные дисциплины, и, прежде всего, «классический танец», необходимо касаться вопросов языковой подготовки иностранных учащихся, без которой очень трудно достичь высоких результатов в освоении программы.

В течение первого года обучения иностранные студенты-стажеры адаптируются к требованиям обучения в Академии, а затем процесс адаптации продолжается на курсах СПО МГАХ. Задача преподавателя на первом году обучения — приблизить, на сколько возможно, уровень профессионального образовательного, межкультурного развития иностранных студентов к уровню российских учащихся.

Важно отметить, что основная часть иностранных студентов, приезжающих на обучение в МГАХ, плохо осведомлена о культуре общения, поэтому важный элемент педагогической деятельности — научить их межкультурному и межличностному общению в новых условиях. Взаимодействие педагога с иностранными студентами происходит в зале во время занятий.

Конечно, в процессе обучения педагог использует наглядные методы обучения, практический показ движений и французскую терминологию, что упрощает процесс педагогического взаимодействия. В то же время, в дополнение к общеобразовательным занятиям русским языком, на которые отводится большое количество часов, педагогу-хореографу следует излагать свои пожелания студентам на русском языке, что помогает иностранным студентам скорее овладеть им, причем непосредственно в ракурсе балетной профессии.

На начальном этапе обучения преподавателю для лучшего и эффективного усвоения материала иностранными учащимися необходимо использовать в уроках диалоги на русском языке, включать упражнения на запоминание названий движений и элементов классического танца на русском языке. Например, можно попросить студентов сформировать круг или диагональ, произнести название данного рисунка вслух, четко и ясно. Повторить несколько раз. Данные приемы учат студентов — иностранцев лучшему

запоминанию важных деталей в уроке классического танца, а также помогают межкультурному общению, преодолению барьеров общения в группе.

Педагогическое взаимодействие в среде иностранных студентов на уроках классического танца — это сложная система взаимоотношений между представителями различных культур, поэтому важным фактором является повышение педагогического мастерства, знание педагогом не только своего предмета, но и наличие у него, коммуникативных навыков.

Важно уметь организовать творческую деятельность студентов, не допустить конфликтов на межнациональной почве, создать благоприятную атмосферу в классе.

Особые сложности в процессе обучения могут быть в большой многонациональной группе, так как у граждан каждой страны свое воспитание, обычаи, мировоззрение. Так, даже тембр голоса педагога, интонации речи в процессе подачи материала могут оказаться неприемлемыми для некоторых студентов-иностранцев. Например, студенты из азиатских стран негативно воспринимают громкую речь, принимая его за крик, для латиноамериканских жителей наоборот, не привычен тихий голос.

Мимика и жесты преподавателя должны быть понятны и приняты студентами, что не всегда является легкой задачей, так как в разных культурах мимика и жесты имеют различное, а подчас и противоположное значение. Например, «в США не принято поправлять учащихся руками» [1, с. 54].

Таким образом, педагог должен владеть технологией и техникой педагогического общения, эффективно использовать вербальные и невербальные средства и приемы воздействия на учащихся.

Кроме трудностей, с которыми сталкиваются иностранные студенты в чужой стране, и нередко болезненной адаптации, они испытывают трудности от столкновения с чужой культурной средой и менталитетом своих однокурсников. Им трудно дается общение с другими студентами, по той причине, что они плохо понимают друг друга, у них разное поведение, разный темперамент в зависимости от региона, из которого они приехали.

Таким образом, педагогическое общение преподавателя и иностранных студентов на занятиях по классическому танцу — не только обмен учебной информацией, но и взаимодействие педагога с учащимися, направленное в целом на образование, и воспитание.

В процессе обучения преподаватель дает иностранным студентам, в первую очередь, профессиональные знания по своему предмету, организует учебную деятельность иностранных учащихся, выстраивает творческую и благоприятную эмоциональную атмосферу в аудитории, что не только создает благоприятные условия для их мотивации, но и способствует их профессиональному росту.

Список источников

1. Иванова С. А. Мастер-классы в Нью-Йорке // Сборник статей Московской государственной академии хореографии о театре, балете, музыке (Альманах). 2007. Выпуск 10. С. 51–60.

Информация об авторе

Е. Б. Роникова — преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

E. B. Ronikova — Teacher of the Department of Classical dance the Moscow state academy of choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

Краткое сообщение

УДК 377+793.3

ПОСТРОЕНИЕ УЧЕБНЫХ ПРИМЕРОВ РАЗДЕЛА *ALLEGRO* ПО ПРОГРАММЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПЕРВОГО КУРСА (НА ПРИМЕРЕ КОМБИНАЦИИ *PAS CABRIOLE* НА 45° В ЖЕНСКОМ КЛАССЕ)

Татьяна Анатольевна Рыжова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, paporotno@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена вопросам построения учебных примеров в разделе *allegro* для уроков классического танца по программе первого курса в профессиональных хореографических учебных заведениях. В качестве примера предложены комбинации *pas cabriole* на 45° (в женском классе). Цель исследования — проследить и обосновать логику построения учебных примеров, составленных автором в соответствии с задачами шестого года обучения. Статья может иметь практическое значение для преподавателей старших классов хореографических учебных заведений.

Ключевые слова: хореографическое образование, *allegro*, классический танец, учебные примеры, *pas cabriole*, связующие движения

Brief report

CONSTRUCTION OF EDUCATIONAL EXAMPLES OF THE ALLEGRO SECTION ACCORDING TO THE FIRST-YEAR CLASSICAL DANCE PROGRAM (USING THE EXAMPLE OF THE PAS CABRIOLE 45° COMBINATION IN THE WOMEN'S CLASS)

Tatiana A. Ryzhova

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, paporotno@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the construction of educational examples in the allegro section for classical dance lessons according to the first-year program in professional choreographic educational institutions. As an example, combinations of *pas cabriole* for 45° (in the female class) are proposed. The purpose of the study is to trace and substantiate the logic of constructing educational examples compiled by the author in accordance with the objectives of the sixth year of study. The article may be of practical importance for teachers of senior classes of choreographic educational institutions.

Keywords: choreographic education, *allegro*, classical dance, educational examples, *pas cabriole*, connecting movements

Pas cabriole на 45° — один из важных прыжков в программе классического танца первого курса профессиональных хореографических учебных заведений. Он исполняется с различных приемов (*coupé*-шаг, *pas glissade*, *sissonne tombée*, *pas couru*) в позы. Связующие движения в комбинации служат не только подходами к основному движению, но и придают учебному примеру художественную окраску, развивают танцевальность и артистичность. Таким образом, преодоление трудностей, связанных с освоением программы старших классов, становится интересным для учащихся.

Комбинация 1

3/4	Исходное положение: V позиция, <i>épaulement croisée</i> в т. 8
1—2 т.	<i>pas cabriole</i> в позу <i>effacée</i> вперед с приема <i>sissonne ouverte</i> в т. 2
3—4 т.	3 <i>pas emboîtés sur le cou-de-pied</i> сзади с поворотом на 1/4 круга (руки открываются в малую 2-ю позицию <i>allongé</i>)
5—6 т.	<i>pas cabriole</i> в I <i>arabesque</i> с приема <i>sissonne tombée</i> в т. 8
7—8 т.	<i>pas de bourrée simple</i> (с переменной ног)
1—2 т.	<i>pas cabriole</i> в позу <i>effacée</i> вперед в т. 8 с приема <i>pas glissade</i> и выходом <i>pas chassé</i> вперед на <i>effacé</i>

3—4 т.	<i>pas cabriole</i> в I <i>arabesque</i> с приема <i>pas chassé</i> и <i>coupé-шаг</i> в т. 8
5—6 т.	<i>pas cabriole</i> в IV <i>arabesque</i> с приема <i>pas de bourrée (pas couru)</i>
7—8 т.	<i>pas de bourrée simple en tournant en dehors</i> с окончанием в V позицию <i>croisée</i>

Комментарии к комбинации: Комбинация начинается с *pas cabriole* вперед на *effacé* с приема *sissonne ouverte* на 45° (по программе 6-го года обучения), так как в этом ракурсе прыжок приобретает более сценичный вид, чем на *croisé*. Это силовой прием, в момент удара есть соблазн потерять уровень ноги, открытой на 45°. Три маленьких *pas emboîtés sur le cou-de-pied*, исполненные с небольшим поворотом на 1/4 круга, позволяют поменять ракурс (*épaulement*) и делают более удобным прием *sissonne tombée* и последующий за ним прыжок в позу I *arabesque*. Одно из главных правил *pas cabriole* — активно поднять ногу в прыжке и одновременно «выбросить» работающую ногу на высоту 45°. После совершения удара необходимо чуть повысить ее и успеть зафиксировать позу в окончании прыжка на *demi-plié*. *Pas de bourrée* с переменной ног в продолжении комбинации является связующим движением и требует внимания (плохо, если положения *sur le cou-de-pied* будут смазаны). Но что еще более важно, при исполнении переходов от одного сложного движения к другому воспитывается пластическая выразительность и балетная грация.

Вторая часть комбинации начинается с *pas cabriole* вперед *effacée* с приема *pas glissade* — это наиболее «востребованное» сочетание в вариациях классического наследия. Несмотря на «популярность», здесь кроется одна из самых распространенных ошибок: существует тенденция сделать *pas glissade* «одной ногой», а вторую просто подтянуть к ней сзади с неизбежной потерей выворотности, что сказывается на качестве исполнения основного прыжка. *Pas cabriole* в I *arabesque* с приема *pas chassé* — логичное продолжение комбинации. В этом сочетании иногда наблюдаются попытки прыгнуть *pas cabriole* в длину, что не является правильным решением — продвижение делается только на подходе. Сложным в данном учебном примере является *pas cabriole* в IV *arabesque* с приема *pas de bourrée* (разновидность *pas couru*, исполняющегося над полом), в окончании прыжка выдерживается пауза в позе на *demi-plié* (3/4 — одна доля). В IV *arabesque* следует обращать внимание на положение руки, отведенной в сторону — назад, оно не должно быть завышенным. Завершается комбинация вертким *pas de bourrée simple en tournant*. В данный учебный пример включены несколько видов *pas cabriole*, исполненных с пяти различных приемов.

Комбинация 2.

3/4	Исходное положение: V позиция, <i>épaulement croisée</i> в т. 8
1 т.	<i>pas cabriole</i> вперед <i>croisée</i> в т. 2 (левая рука в III позиции — «под руку») с приема <i>coupé-шаг</i> , который выполняется правой ногой в направлении вперед на <i>effacé</i>
2 т.	<i>pas tombé</i> вперед под ногу на <i>croisé</i> , другая нога <i>sur le cou-de-pied</i> сзади (левая рука открывается на II позицию)
3 т.	<i>pas coupé</i> и <i>pas balancé</i> в сторону впереди стоящей ноги
4 т.	<i>pas balancé</i> в другую сторону
5—6 т.	<i>pas cabriole</i> вперед на <i>croisé</i> и <i>pas tombé</i> вперед под ногу в т. 8
7 т.	<i>pas coupé</i> и шаг вперед на <i>effacé</i> впереди стоящей ногой в т. 2 в позу II <i>arabesque</i> носком в пол
8 т.	левую ногу закрыть в V позицию назад в <i>demi-plié</i> со сменой <i>épaulement croisée</i> в т. 8 (руки через I открываются на II позицию);
1—2 т.	<i>pas cabriole</i> назад в позу I <i>arabesque</i> с приема <i>pas glissade</i> (с продвижением назад) в т. 6 в сторону сзади стоящей ноги (руки через I позицию приемом <i>en dedans</i> открываются в позу I <i>arabesque</i> в т. 2)

3—4 т.	повторить движение (1—2 т.)
5—6 т.	два <i>sissonnes tombées</i> с продвижением вперед в т. 2 поочередно с правой и левой ноги (руки в положении <i>allongé</i> перед собой слегка отводятся в сторону открывающейся вперед ноги)
7 т.	<i>pas cabriole</i> в позу I <i>arabesque</i> (голова повернута к зрителю) с приема <i>sissonne tombée</i> в т. 2
8 т.	сценический бег (<i>pas couru</i> вперед) по линии движения

Комментарии к комбинации: В первой части учебного примера исполняется *pas cabriole* вперед *croisée* с приема *coupé-sag* и с окончанием *pas tombé* вперед под ногу (прыжок повторяется дважды с разных ног). Особого внимания требует тот момент, когда работающая нога в окончании прыжка должна как бы «отскочить» чуть вверх от удара и успеть зафиксировать положение 45°, перед тем как закрыться в *pas tombé* (другая — *sur le cou-de-pied* сзади). Четкая мышечная артикуляция возможна только при предельно вытянутых ногах и подтянутом корпусе. В качестве связующего движения используется *pas balancé* в сторону, потому что оно хорошо сочетается со всеми видами *pas cabrioles*, дает отдых ногам, и в то же время развивает подвижность верхней части корпуса, выразительность рук, придает учебному примеру художественную окраску. В прыжке руки открываются подхватом через I позицию в большую позу (закрытое положение), что требует их активности и хорошей формы в академических позициях и в переводах из одного положения в другое.

Вторая часть комбинации представляет собой наибольшую трудность для исполнения: *pas cabriole* назад с приема *pas glissade* с продвижением в верхний угол (повторяется дважды). Во-первых, *pas glissade* заканчивается не в V позицию. Вторая нога, сгибаясь в колене и сохраняя выворотность, подводится носком к середине стопы ноги, начинающей подход. Отсюда исполняется короткое *coupé*-толчок с одновременным поворотом корпуса на 1/4 круга и одновременным броском работающей ноги на 45° назад в позу I *arabesque*. Следует обратить внимание на предельную вытянутость ног и активную работу мышц спины, чтобы I *arabesque* был выстроен грамотно и красиво. Во-вторых, это необычное движение рук: они собираются в I позицию не подхватом, а *en dedans*, и затем открываются в заданную позу.

Окончание комбинации — 2 *sissonnes tombées* с разных ног, *pas cabriole* в I *arabesque* и сценический бег — при правильном исполнении позволяет поднять бедра и почувствовать их высоко в воздухе, почувствовать вытянутые ноги и инерцию толчка. Это будет трудно сделать, если не хватит физических сил в конце комбинации, но сила и выносливость постепенно вырабатываются ежедневным экзерсисом.

Владение техникой заносок во всех разделах *allegro* это показатель профессионального уровня артистов балета. Прыжки, усложненные ударом *battu*, различные виды *entrechats*, *pas brisés* и *pas cabrioles* в большом объеме присутствуют в хореографии романтических балетов и других спектаклях классического наследия, поэтому изучение раздела *batterie* в рамках школьной программы имеет не только воспитательное, но и практическое значение.

Информация об авторе

Т. А. Рыжова — преподаватель кафедры классического танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

T. A. Ryzhova — Lecturer of the Department of Classical Dance of the Moscow State Academy of Choreography.

Дискуссионная статья

УДК 377.5+793.3

ПРОБЛЕМА ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ НЕДОСТАТОЧНОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДАННЫХ У СТУДЕНТОВ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

Елена Всеволодовна Смелковская

Московский государственный институт культуры, Москва, Россия, helen1965.hs@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена проблеме недостаточности профессиональных данных, необходимых для занятий классическим танцем, у многих студентов вузов культуры. Цель исследования — определить причины возникновения такой проблемы в профессиональном учебном заведении. Автор акцентирует внимание на трудностях, которые возникают у преподавателей и студентов в процессе обучения, приходит к выводу, что развитие физических возможностей студентов, как основы для занятий классическим танцем, необходимо даже в вузах. Научная новизна работы заключается в подходе к изучению данной проблемы и рассмотрении ее с точки зрения высшей школы. Впервые показано, что необходимо создание и применение авторских методик в области развития профессиональных данных студентов-хореографов различных специализаций. В результате обосновано, что необходимо изменение учебных планов и приведение их в соответствие с современными компетенциями.

Ключевые слова: вузы культуры, классический танец, профессиональные данные, партерная гимнастика, учебные планы, современные компетенции

Discussion article

THE PROBLEM OF TEACHING CLASSICAL DANCE UNDER CONDITIONS OF INSUFFICIENCY OF PROFESSIONAL DATA AMONG STUDENTS IN CULTURAL UNIVERSITIES

Elena V. Smelkovskaya

Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia, helen1965.hs@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the problem of insufficiency of professional data necessary for classical dance classes among students at universities of culture. The purpose of the study is to determine the causes of such a problem in a professional educational institution. The author focuses on the difficulties that teachers and students face in the learning process, comes to the conclusion that the development of students' physical abilities as a basis for classical dance classes is necessary even in universities. The scientific novelty of the work lies in the approach to studying this problem and considering it from the point of view of higher education. It is shown for the first time that it is necessary to create and apply author's methods in the field of professional data development of choreographers of various specializations. As a result, it is proved that it is necessary to change the curricula and bring them in line with modern competencies.

Keywords: Universities of culture, classical dance, professional data, orchestra gymnastics, curricula, modern competencies

Хореографическое искусство, объединяющее в себе классический танец, народный танец, современный, и, как бы он ни стремился к спорту, бальный танец, предъявляет особые требования к тем, кто им занимается профессионально. Наличие способностей и профессиональных возможностей является необходимыми условиями проявления и развития таланта исполнителя, балетмейстера, педагога. На каждом этапе обучения хореографическим дисциплинам возникает много проблем как физиологических, так и психологических. Эти проблемы взаимосвязаны, а преподавателям и студентам приходится с ними справляться вместе. Одна из основных проблем, возникающая при изучении практических дисциплин, в частности, классического танца на хореографических факультетах вузов культуры, — это проблема нехватки/недостаточности или отсутствия профессиональных данных у студентов. Как правило, эти проблемы в меньшей степени

относятся к студентам кафедры классического танца, нежели народного танца или современной хореографии. Это закономерно и вполне объяснимо. Еще при довузовской подготовке будущие абитуриенты, занимающиеся классическим танцем с детства, прошли профессиональный отбор, что является необходимым условием для занятий классическим танцем. Основные требования — это *aplombe*, выворотность, танцевальный шаг, стопа, гибкость, *ballone*. Наличие этих физических данных обусловлено эстетическими и функциональными причинами и является обязательным условием, а их отсутствие затрудняет изучение данной дисциплины, в некоторых случаях, делает это невозможным и ведет к травмам. Еще К. Блазис писал о необходимости наличия танцевальных данных: «никогда не преуспеет танцовщик, у которого ноги в верхней части слишком сближены и не обладают достаточной выворотностью; этот недостаток лишает танец главного очарования. Но тот, у кого движения свободны и гибки, у кого подъем хорошо разработан, а носок, сильный и эластичный, опущен вниз — тот поистине являет пленительное зрелище» [1, с. 103]. Наличие таких данных желательно для изучения и других хореографических дисциплин, но не является необходимым условием, если это не профессиональные учебные заведения. И тем не менее, преподаватели, прекрасно понимая и осознавая, что от наличия профессиональных физических данных зависит качество обучения и исполнительское мастерство учеников, стараются развивать возможности детей, даже если изначально эти возможности были ниже средних. В детстве и в юношеском возрасте систематические занятия партерной гимнастикой, растяжкой достаточно быстро дают свои результаты. Сейчас разработано много действенных комплексов для разных возрастных групп и разного уровня сложностей, направленных на развитие различных групп мышц, суставов и связок, а результаты впечатляют.

При приеме в высшие учебные заведения, наличие профессиональных физических данных является одним из необходимых, но не определяющих требований. На это есть несколько причин:

1. *Вузы готовят преподавателей, а не исполнителей.* Но специфика обучения специальным дисциплинам, в том числе классическому танцу, такова, что все программные движения классического танца должны быть пройдены и исполнены студентами в рамках промежуточной и итоговой аттестации на зачетах и экзаменах в практической форме, всем курсом, а не индивидуально.

2. *Наличие различных специализаций,* где основными профилирующими предметами являются народный, современный, бальный танцы, а классический танец является обязательной дисциплиной, иногда просто ознакомительной. И невозможно применять одни и те же критерии к студентам различных специализаций.

3. *Уровень довузовской подготовки.* Надо отметить, что уровень подготовки абитуриентов год на год не приходится, качество подготовки первокурсников различается. Многие до вуза не были знакомы с классическим танцем — например, представители бальной хореографии, абитуриенты, ранее занимавшиеся современной хореографией (хип-хоп и т. п.)

4. *Возрастной ценз.* Возраст студентов очного отделения также сильно разнится. Часть студентов — это вчерашние выпускники школ, часть — выпускники колледжей и училищ, часть — артисты балета, в том числе отслужившие в армии.

В связи с этим физические возможности студентов отличаются, большое значение имеет наличие профессиональных травм.

Недостаточность или отсутствие профессиональных физических данных становятся серьезной проблемой как для преподавателей классического танца, так и для самих студентов. Несоответствие требований, предъявляемых дисциплиной, и возможностями некоторых учащихся создают, в том числе, и психологические трудности в обучении. Соответственно, можно сделать вывод, что развитие данных у студентов — это необходимое условие успешного процесса обучения классическому танцу.

Для каждой специализации разработаны адаптированные программы по классическому танцу с учетом специфики и особенностями. В помощь студентам и преподавателям в учебный план в качестве элективного курса был включен предмет «Физическая культура и спорт. Партерная гимнастика», что позволило больше времени уделять развитию физических профессиональных данных и возможностей студентов, не отнимая времени на основных уроках. Но, к сожалению, увеличение часов на данную дисциплину произошло за счет часов основных дисциплин — «Классический танец» и «Методика преподавания классического танца», в итоге на партерную гимнастику отведено в два раза больше часов. Для высших учебных заведения, на мой взгляд, такое соотношение не приемлемо. Необходимо привести учебные планы в соответствие с требованиями высшей школы, так как мы готовим не исполнителей, а преподавателей и, соответственно, студенты больше часов должны получать по дисциплинам педагогической направленности и больше времени уделять самостоятельной работе, которая и включает в себя подготовку своего тела к практическим занятиям, развитие выворотности, танцевального шага и других профессиональных данных. Необходимо разрабатывать, совершенствовать и адаптировать к каждому курсу авторские программы и комплексы упражнений с учетом специфических особенностей специализации студентов, их подготовки и других моментов, о которых говорилось выше, что в свою очередь позволит в большей степени соответствовать уровню современных компетенций и возрастающим требованиям к уровню подготовки специалистов.

Список источников

1. Блазис К. Искусство танца. Извлечение из книги «Manuel complet de la danse» // Классики хореографии / Ленинградский государственный хореографический техникум. Объединенное государственное издательство «Искусство». Л.; М.: 1937. 359 с.

Информация об авторе

Е. В. Смелковская — профессор кафедры классического танца Московской государственного института культуры, доцент.

Information about the author

E. V. Smelkovskaya — Professor of the Department of Classical Dance of the Moscow State Institute of Culture, Associate Professor.

Персоналии
УДК 372.87

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО (ХАРАКТЕРНОГО) ТАНЦА КСЕНИИ АНДРЕЕВНЫ ЕСАУЛОВОЙ (1911—1989)

Елена Сергеевна Старовойтова

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Россия, polar_lights@list.ru

Аннотация. Статья посвящена выдающемуся педагогу народно-сценического (характерного) танца Пермского хореографического училища Ксении Андреевне Есауловой. Автор анализирует особенности методики народно-сценического танца этого педагога. Новизна работы заключается в том, что впервые подробно рассматривается методика преподавания народно-сценического танца К. А. Есауловой, что имеет огромное значение не только для истории балетной педагогики, но и для современного обучения этой дисциплине.

Подводя итог данной статье, сделан вывод, что К. А. Есаулова внесла огромный вклад в развитие дисциплины «Народно-сценический танец» и поддержание ее авторитета среди учащихся и артистов балета.

Ключевые слова: Ксения Андреевна Есаулова, балет, народно-сценический танец, педагог, обучение, методика преподавания

Personalities

THE FEATURES OF THE METHODOLOGY OF TEACHING OF FOLC (CHARACTER) DANCE BY KSENIYA YESAULOVA (1911—1989)

Elena S. Starovoitova

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia, polar_lighrs@list.ru

Abstract. The article is devoted to the outstanding teachers of the Perm Ballet School Ksenia Andreevna Yesaulova. The author of this article analyzes the features of the methodology of folk dance by K. A. Yesaulova. The novelty of the work lies in the fact that for the first time the methodology of teaching folk (character) dance by this famous teacher is considered in detail, which is of great importance not only for the history of ballet pedagogy, but also for the teaching of this discipline.

Summing up this article, it is concluded that K. A. Yesaulova made a huge contribution to the development of the discipline «The Folk Dance» and maintaining its authority among students and ballet dancers.

Keywords: Kseniya Yesaulova, ballet, folk dance, pedagogue, training, methodology of teaching

Имя Ксении Андреевны Есауловой широко известно в мире балета. Выпускница Ленинградского хореографического техникума (1934 г.) и педагогических курсов при нем (1937 г.), а также балетмейстерского факультета Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1941 г.), Есаулова внесла огромный вклад в становление пермского балета.

Педагогическую славу Ксении Андреевны принес народно-сценический (характерный) танец, который она более тридцати лет преподавала в Пермском хореографическом училище. Ее педагогическая деятельность сыграла важную роль в развитии этой важной учебной дисциплины и поддержании ее авторитета.

Бесценные наблюдения и замечания, касающиеся педагогической деятельности К. А. Есауловой, были зафиксированы в журнале «Советский балет» № 6 за 1986 г. в статье «Пояснения к уроку» [1, с. 63]. Ксения Андреевна Есаулова также много лет работала над учебным пособием, которое было издано благодаря стараниям Игоря Григорьевича Есаулова через много лет после смерти автора в 1998 г. в Ижевске.

Эти два важных источника дают представление об особенностях методики преподавания дисциплины «Народно-сценический танец» этим выдающимся педагогом. К. А. Есаулова подчеркивала, что обучение народно-сценическому танцу должно быть систематическим и подчиняться единым правилам выучки так же, как обучение классическому танцу. Дисциплина «Народно-сценический танец» должна состоять из двух взаимодополняющих частей: экзерсис у палки и танцевальные этюды на середине. Эти две части служат одинаковым целям: выработать стилистические особенности того или иного танца, развить образность и эмоциональность, повысить уровень исполнительского мастерства.

Обучение народно-характерному танцу начинается с изучения, освоения и закрепления элементов и правил экзерсиса. Каждое движение имеет несколько видов и может исполняться в разных характерах. Здесь очень важно обращать внимание на точность позировок и манеру.

Ксения Андреевна подчеркивала, что необходимо изучать все виды элементов и исполнять их во всех возможных стилях и характерах постепенно, в их нарастающей последовательности по форме, технике, координации и ускорению темпа. Это

способствует четкому усвоению программы, выработке навыка исполнения, развития чувства стиля и характера.

На первых уроках необходимо рассказать о новой дисциплине, о ее целях, задачах и особенностях. Затем перейти к сходствам и отличиям народно-сценического и классического танца: положения рук, позиции ног, работа корпуса и головы.

Каждое занятие обязательно должен предварять поклон в характере на усмотрение педагога, который тщательно проучивается.

Экзерсис у палки носит несколько вспомогательную функцию относительно середины. Его цель — изучить и отработать все необходимые элементы и подготовить опорно-двигательный аппарат к исполнению этюдов.

Движения у палки должны исполняться очень четко конкретном характере. Есаулова настоятельно рекомендовала проучивать любое движение, каждый его вид сначала в медленном темпе в «чистом» виде, а затем включать его сначала в простые комбинации, а затем в более сложные.

Некоторые элементы экзерсиса у палки полезно вынести «на середину» для формирования чувства сцены и ощущения себя в пространстве.

Сложные прыжки, например, «*tévoltade*», и другие виртуозные движения — «присядки», шпагатные разножки, «ползунки» и т. д. Ксения Андреевна призывала изучать сначала двумя руками за палку, обращая внимание на физическую готовность и способности юношей.

Опытный педагог подчеркивала необходимость учитывать и варьировать нагрузку на разные группы мышц — чередовать упражнения на отработку движений ног с упражнениями на работу корпуса.

Урок на середине Есаулова рекомендовала начинать с небольших комбинаций с включением упражнений, проученных у палки. К таким упражнениям относятся: *pas tortille*, *flic-flac*, «штопор», различные заключения, «качалки», «веревочка» и т.д. Такие комбинации не представляют сложности для восприятия, но, в то же время, являются отправной точкой для создания танцевального этюда.

Знакомство с новым танцем следует начинать с соответствующего *port de bras*, затем приступать к изучению ходов.

Ксения Андреевна призывала не бояться использовать на уроках движения классического танца, придавая им стиль и окраску того или иного национального танца, путем экспериментов с техническими приемами исполнения, с позициями рук, положениями корпуса и головы.

Необходимо постоянно развивать сообразительность учеников. Есауловой было замечено, что это качество лучше развивается от небольших этюдов, которые не должны сразу включать в себя все программные элементы, их нужно вводить по мере усвоения.

Построение этюдов на середине не должно иметь хаотичный характер. Один из блестящих педагогов характерного танца ЛХУ довоенного времени, Андрей Васильевич Лопухов, писал: «Урок “на середине” строится ... на принципах увеличения масштабности движений, — на увеличении их трудности, на чередовании движений одного с движениями другого характера» [2, с. 74]. Таким образом, этюды на середине должны строиться на определенной последовательности в нарастании технической сложности учебного материала, разнообразия характеров, стилей и темпов исполнения.

Педагог должен особенно заботиться о единстве стиля каждого этюда. Ксения Андреевна писала: «Задача педагогов школы народно-сценического танца ... не только чисто технически выучить детей ..., но и научить умению проникаться духом, стилем, характером национальности данного танцевального материала» [3, с. 12]. Каждое движение должно стилистически и координационно следовать из другого, а не быть оторванным от него. Ни в коем случае нельзя вставлять в единое хореографическое целое даже самое эффектное движение, если оно не отвечает характеру и стилю танца.

Сочиняя этюды, педагог должен четко осознавать поставленные задачи. Если в том или ином этюде педагог хочет продемонстрировать технические навыки и возможности своих подопечных, он должен снабдить данный этюд разумным количеством сложных элементов. Если же педагог видит целью танцевального этюда показать владение своеобразной манерой исполнения, тогда не стоит насыщать этюд сложными элементами, а нужно позаботиться о том, чтобы исполнять хореографию данного номера было удобно и приятно.

В характерном экзерсисе существует множество движений, которые встречаются в разных танцах, поэтому крайне важно следить, чтобы ученики видели разницу в исполнении одного и того же движения в разных характерах. Ведь, как отмечала Ксения Андреевна: «Умение передать национальные особенности различных народностей <...> играет решающую роль в деле воспитания будущих исполнителей» [3, с. 14].

Подводя итог рассмотрению особенностей методики преподавания народно-сценического танца Ксении Андреевны Есауловой, нужно отметить, что своей педагогической деятельностью она не только развила методику преподавания народно-сценического танца, но и сформировала свой уникальный творческий почерк и яркую индивидуальность как педагог. Пермский журналист, писатель Татьяна Чернова так пишет об уроках Есауловой: «Каждое занятие превращалось в необычный спектакль с захватывающим сюжетом, где главным действующим лицом был характерный танец» [4, с. 60].

Список источников

1. Есаулова К. А. Пояснения к уроку // Советский балет. 1986. № 6. С. 63.
2. Васильева А. Л. Принципы построения урока характерного танца «на середине»: педагогическое наследие Андрея Лопухова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 4 (69). С. 72—81.
3. Есаулов И. Г., Есаулова К. А. Народно-сценический танец: учебн. пособие. СПб.: Лань, 2014. 208 с.
4. Чернова Т. П. Рождение лебедя: слово о Пермском хореографическом училище, его педагогах и питомцах. Пермь: Пермское книжное изд-во, 2001. 204 с.

Информация об авторе

Е. С. Старовойтова — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Information about the author

E. S. Starovoitova — post graduate student of Vaganova Ballet Academy.

Научная статья

УДК 792.8+378

К ВОПРОСУ ОБ УВАЖИТЕЛЬНОМ ОТНОШЕНИИ К ПАРТНЁРШЕ В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Дмитрий Валентинович Сушков

Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова, Алматы, Казахстан,
sushkov.1975@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается взаимоотношение партнёров в дуэтно-сценическом танце, отмечается особая роль партнёра, важность его отношения к своей партнёрше. Цель исследования — выявить один из наиболее важных аспектов взаимодействия танцовщиков в дуэтно-классическом

танце — уважительное отношение партнёра к своей партнёрше. Автор акцентирует внимание на взаимоотношении между партнёрами в дуэтом танце и чувстве единства между танцовщиками, их гармоничном сосуществовании на сцене. Научная новизна работы заключается в рассмотрении взаимоотношения партнёров в дуэтом танце как важной составляющей успешного сосуществования партнёров в дуэтно-классическом танце.

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, поддержка, классический балет, гармония, партнёр, партнёрша, взаимодействие, хореография

Research Article

ON THE QUESTION OF THE PARTNER'S VIGOROUS ATTITUDE IN DUO-CLASSICAL DANCE

Dmitry V. Sushkov

Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenova, Almaty, Kazakhstan, sushkov.1975@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of the partners' relationship in the duo-classical dance and the special role of the partners to their partners. The aim of the research is to reveal one of the most important aspects of interaction of dancers in duo-classical dance — respectful attitude of partners to their partners. The author examines and focuses on the relationship between partners in duet dance and the sense of unity between dancers, their unified harmonious coexistence on stage. The scientific novelty of the work lies in the consideration of the partners' relationships in duet dance as one of the components of successful co-existence of partners in the duet-classical dance.

Keywords: duo-classical dance, support, classical ballet, harmony, partner, partner, interaction, choreography

Вопрос взаимоотношения партнёров в дуэтно-классическом танце при подготовке артистов балета в хореографических учебных заведениях и в творческих коллективах имеет очень важное значение. Успешность совместного выступления балерины и партнёра на сцене во многом зависит от того, как партнёры взаимодействуют между собой в дуэте и какое отношение партнёр проявляет к своей партнёрше.

В дуэтно-классическом танце существует негласное правило, что искусство поддержки — это в первую очередь партнёрша и только затем — партнёр.

В некоторых случаях у артистов балета в разных странах мира наблюдается такая тенденция, как «нарциссизм», самолюбование, что для слаженной работы танцовщиков в паре является неприемлемо, становится своеобразной преградой в установлении тесного творческого контакта между исполнителями. Партнёр, забыв о своей партнёрше, или всеми силами старается выдвинуть себя на передний план перед зрителем, пытается доминировать в дуэте, забирая всё внимание на себя, или же, по ряду причин не обладая достаточным уровнем исполнительского мастерства в партнёрской технике дуэтно-классического танца, кое-как поддерживают свою партнёршу, в первую очередь думая о своих успехах в сольном классическом танце. Всё это вредит не только самим танцовщикам и их партнёршам в дуэте, но и имеет негативное влияние на то, как будет восприниматься зрителем само хореографическое произведение и какое потом у них останется впечатление.

Просматривая и анализируя выступления легендарных пар классического балета прошлых лет, мы видим, как и с каким чувством такта и глубокого уважения, предельно корректно и порой трепетно кавалер представляет свою партнёршу зрителю, преподносит её нам, как хрупкий драгоценный сосуд. Примеры такого сосуществования обоих партнёров в дуэтах встречаются во многих воспоминаниях, мемуарах выдающихся деятелей хореографического искусства, запечатлены на киноплёнках и видеозаписях.

Рассуждения относительно вопроса отношений между дамами и кавалерами, танцующими в паре, можно встретить и в трудах европейских теоретиков хореографического искусства в эпоху Возрождения. К одним из первых описаний

и методических рекомендаций о правильном обращении кавалеров со своими дамами на балах, мы можем отнести трактат об искусстве Франции XVI века «Оркезография», автором которого является Туано Арбо [1]. В этом труде автор, в диалоге со своим учеником, говоря о том, что «нынче у танцоров совсем отсутствуют соображения чести в вольте и других подобных танцах» [1, с. 91], даёт рекомендации кавалерам, как правильно себя держать со своими дамами, что следует им предпринять, чтобы получить благостное одобрение своей партнёрши и наблюдающих за ними невольных зрителей. Туано Арбо учит, что кавалерам не следует танцевать слишком грубо и тем самым доставлять своим дамам «много неудобств». Он говорит своему ученику, что в паре с дамой исполнять все свои *na* нужно более сдержанно, и только отойдя от неё, «с лихостью танцуйте пассажи, которые Вам больше нравятся» [1, с. 99].

В дальнейшем в период формирования дуэтно-классического танца искусство партнёрской этики развивалось, претерпевало смену ориентиров и обогащалось новыми приёмами поведения партнёров.

Описания, как балерины танцевали со своими партнёрами в различных композициях дуэтного танца, *adagio* в классических балетах или позднее в отдельных номерах, до XX века встречаются крайне редко. И всё же в дошедших до нас сведениях, приведённых в трудах историков балета Ю. А. Бахрушина, Ю. И. Слонимского, В. М. Красовской можно встретить упоминания о том, что тот или иной танцовщик отличался галантным отношением к своей партнёрше, был к ней предельно учтив и предупредителен.

Одним из первых танцовщиков XIX века, ставшим исполнять сложные для того времени элементы поддержки, был А. Соколов — солист московского Большого театра, отличавшийся новыми для того времени профессиональными навыками для кавалеров. Как отмечают современники, чутким, внимательным и галантным кавалером был Х. Иогансон, танцевавший со многими балеринами. Великолепными партнёрскими качествами в разные годы отличались ведущие танцовщики театров Москвы и Санкт-Петербурга — П. Гердт, С. Легат и Н. Легат, В. Тихомиров, Л. Леонтьев, В. Пономарёв, ставшие по окончании своей артистической карьеры одними из первых педагогов по дуэтно-классическому танцу. Следуя принципам преемственности поколений, они сохраняли, дополняли все лучшие наработки в искусстве поддержки и передавали всё это своим ученикам. Так, к примеру, в балетах, поставленных Мариусом Петипа, сначала Павел Гердт, а позже и его ученик Николай Легат исполняли ведущие партии, были премьерными Императорского театра и оба, помимо своих выступлений в сольном танце как классические танцовщики, снискали себе славу как превосходные и галантные кавалеры, надёжные партнёры, с которыми охотно выступали балерины русского балетного театра и приглашённые знаменитости того времени.

С. Холфина в своих мемуарах «Вспоминая мастеров московского балета...» [2], описывая дуэт ведущих танцовщиков Большого театра Е. Гельцер и В. Тихомирова, говорит читателю, что в этом творческом тандеме партнёр Тихомиров был не только надёжной опорой для своей партнёрши, но был по отношению к ней и внимательным кавалером. Благодаря сохранившимся и отреставрированным киноплёнкам [3], мы можем и сегодня соприкоснуться с искусством пары — Е. Гельцер и В. Тихомиров. В дуэте на музыку Ф. Шуберта зритель видит не только уровень их исполнительского мастерства в технике дуэтного танца, но и то, как они взаимодействовали между собой в паре.

На страницах истории балета навсегда останутся имена выдающихся балерин и артистов балета, искусство которых во время их совместного выступления отличалось гармонично-слаженной работой в паре. В совместном выступлении Галины Улановой и Михаила Габовича, Ольги Лепешинской и Петра Гусева, Майи Плисецкой и Николая Фадеечева, Екатерины Максимовой и Владимира Васильева, Натальи Бессмертной

и Михаила Лавровского, Нины Тимофеевой и Мариса Лиепы и многих других — партнёры выступали, в первую очередь, как надёжная опора для своей партнёрши, в наиболее выигрышном положении представляя её зрителю.

Наивысшее мастерство партнёрской техники заключается в умении партнёра не только вовремя оказать партнёрше необходимую помощь при исполнении различных движений, при необходимости снивелировать какую-либо шероховатость или погрешность в совместном выступлении, но и стать для своей партнёрши надёжным партнёром, кавалером-рыцарем. Преподнося её зрителю с самой наилучшей стороны, давая ей почувствовать, что рядом с ней находится надёжная и крепкая опора, партнёр тем самым наполняет её уверенностью и спокойствием в их совместном танце на сцене. Тем самым танцовщик будет воплощать в жизни слова Майи Михайловны Плисецкой, произнесённые ею в частной беседе, о том, что «артист балета на сцене должен нести в себе мужское начало и всегда оставаться мужиком» [4]. И в этих словах легендарной балерины XX века заключено очень многое.

Для успешного взаимодействия между партнёрами в дуэтом танце важна не только техническая составляющая искусства поддержки, но и очень тонкая внутренняя работа исполнителей над собой и между собой на невидимом энергетическом плане. Основы этого взаимодействия закладываются на уроках по дуэтно-классическому танцу в хореографических школах.

Партнёр должен иметь профессиональный партнёрский навык, выражающийся в том, что в «умелых руках партнёра — партнёрша должна чувствовать себя уверенно» [5, с. 132], он должен уметь так удерживать свою партнёршу, словно она «купается» в его руках.

Очень важно, чтобы в учебном процессе педагоги по дуэтно-классическому танцу уделяли внимание не только изучению и проработке учениками тех или иных приёмов партерной и воздушной поддержки, но и чтобы в процессе обучения в учениках развивалось чувство глубокого уважения к своему партнёру. Педагоги должны мотивировать на приобретение навыков гармоничного общения партнёров между собой, галантного отношения и культуре поведения в паре. На лучших примерах отношений между матерью и сыном, сестрой и братом, девушкой со своим возлюбленным, ненавязчиво прививать партнёрам-юношам уважительное отношение к своим партнёршам. Не стоит об этом забывать и профессиональным исполнителям, постоянно развивая и совершенствуя свои профессиональные компетенции в области не только сольного исполнительского мастерства, но и в искусстве поддержки в дуэтом танце, в его технической составляющей на физическом уровне и в плане ментальном, где партнёры общаются и обмениваются между собой своей энергетикой, внутренней одухотворённостью.

Список источников

1. Арбо Туано. Оркезография. Трактат об искусстве танца во Франции XVI века: Учебн. пособие / Пер. Н. В. Юдалевич. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. 256 с.
2. Холфина С. Вспоминаю мастеров московского балета... М.: Искусство, 1990 г. 378 с.
3. Yekaterina Geltzer and Vasiliy Tikhomirov — ‘Moment Musicale’ (1913) [Дуэт на музыку Ф. Шуберта в исполнении Е. Гельцер и В. Тихомирова] : видеоклип. URL: <https://youtu.be/96XnYmmlnEI> (дата обращения: 01.07.2022). Доступно на: <https://www.youtube.com>.
4. Частная беседа автора с М. М. Плисецкой во время Международного конкурса артистов балета «Майя — 1998» в Санкт-Петербурге, 1998 г. Личный архив Сушкова Д. В.
5. Сушков Д. В. Композиция дуэтно-классического танца: учебн. пособие для студентов высших учебных заведений [Рукопись]. Алматы, 2023. 145 с.

Информация об авторе

Д. В. Сушков — профессор кафедры «Балетмейстерское искусство» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, доцент, Заслуженный деятель Республики Казахстан.

Information about the author

D. V. Sushkov — Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, associate professor of the “Choreographic Art” department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National academy of arts.

Научная статья

УДК 376.3:793.3

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА С ГЛУХИМИ И СЛАБОСЛЫШАЩИМИ ДЕТЬМИ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Анастасия Владимировна Трунцева

Московский государственный институт культуры, Химки, Россия, truntsova_a@mail.ru

Аннотация. В статье раскрываются практические аспекты работы педагога-хореографа с глухими и слабослышащими детьми в системе дополнительного образования и в условиях развития инклюзивного образования в России. Исследуются некоторые проблемы освоения такими детьми программы дополнительного образования, предлагаются пути их решения.

Ключевые слова: инклюзивное образование, обучаемые с ОВЗ, гуманистическая педагогика, методика работы с глухими и слабослышащими детьми, хореография

Original article

SOME ASPECTS OF THE WORK OF A CHOREOGRAPHER TEACHER WITH DEAF AND HARD OF HEARING CHILDREN IN CLASSICAL DANCE LESSONS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Anastasia V. Truntsova

Moscow State Institute of Culture, Khimki, Russia, truntsova_a@mail.ru

Abstract. The article reveals the practical aspects of the work of a choreographer-teacher with deaf and hard of hearing children in the system of additional education and in the context of the development of inclusive education in Russia. Some problems of mastering additional education programs by such children are investigated, and ways of solving them are proposed.

Keywords: inclusive education, students with disabilities, humanistic pedagogy, methods of working with deaf and hard of hearing children, choreography

В современной России всё большее распространение получает инклюзивное образование детей. Как следствие, система дополнительного образование должна быть методически и практически адаптирована к принципам инклюзивного образования, важнейшим из которых является совместное обучение обычных детей и детей с ограниченными возможностями здоровья (далее ОВЗ).

Проблемные вопросы методики работы с детьми с ОВЗ рассматриваются следующими авторами: Елисеева Ю. Н., Лях В. И., Сивохина С. Ю. На основе анализа литературы по теме можно утверждать, что методики работы с детьми с ОВЗ носят в основном коррекционный характер. Практика работы с детьми с ОВЗ исследована недостаточно. Качество устойчивости, стабильность инклюзивное образование получает за счёт

преобразования внешних факторов (действительность) во внутренние факторы (новые идеи, подходы в педагогике). Следует признать, что реальность меняется быстрее, чем это осознаётся педагогическим сообществом. Несмотря на то, что в работах вышеуказанных авторов достаточно подробно рассмотрены некоторые вопросы работы педагога-хореографа с детьми с ОВЗ, не существует единой целостной концепции обучения таких детей.

В данной статье обосновываются приёмы и методы работы с глухими и слабослышащими детьми в рамках инклюзивного образования на примере опыта работы автора статьи в системе дополнительного образования с данной категорией детей.

Как показывает практика работы хореографических отделений школ искусств, отдельные категории детей с ОВЗ успешно справляются с поставленными педагогом задачами. К этим задачам относятся: совершенствование физических данных обучаемых, формирование музыкальности и чувства ритма, освоение базовых элементов классического, историко-бытового и народного танцев, выработка пластической выразительности, развитие эстетического вкуса и творческого начала, приобщение к сценической деятельности. Реализация этих задач накладывает особую ответственность при работе с детьми с ОВЗ. Следует учитывать специфику психического развития таких детей: ранимость, некоторую замкнутость, при этом привязанность к педагогу и членам коллектива, внутреннюю собранность, эмоциональную стабильность, сниженную работоспособность, отсутствие инициативности.

Физическое развитие глухих и слабослышащих детей не отличается от развития сверстников. Среди них попадаются дети с хорошими балетными данными: растяжкой, гибкостью, выворотностью, хорошо развитой стопой и врождённой координацией. При работе с такими детьми особенно важно взаимодействие с родителями, которые переживают за успехи детей и мотивируют их.

Большое значение в работе с детьми с ОВЗ играет личный показ движений педагогом. Например, при изучении базового движения, такого как *demi-plié*, правильное исполнение движения педагогом продемонстрирует и тем самым объяснит верную мышечную работу, характер движения, его силу [1, с. 38].

Не следует пренебрегать и тактильным исправлением ошибок ребёнка. Прикосновения педагога должны быть выверенными. Например, требуя дотянутого колена правильной будет не исправлять ребёнка нажимом на сустав, что в конечном счёте может привести к формированию X, а скользящем восходящем движением вдоль коленного сустава, что будет способствовать подтягиванию колена наверх, а не его вдавливанию.

Важно учитывать расположение глухого или слабослышащего ребёнка в хореографическом зале. Многие дети умеют читать по губам, поэтому их необходимо ставить во вторую линию как можно ближе к центру, чтобы ребёнок без труда мог видеть лицо и губы педагога, считывать его команды, но чтобы в то же время у ребёнка была возможность координировать свои движения с движениями остальных детей, смотря на первую линию.

Кроме того, педагогу необходимо обращать внимание на выражение своего лица, так как дети с ОВЗ особенно концентрируются на лице педагога, выражении его глаз и губ. Мимика педагога-хореографа складывается из спонтанных и произвольных мимических реакций. Для усиления воспитательного эффекта, мимику следует делать более точной и выразительной, в соответствии с содержанием педагогического процесса, характером общения, ситуацией на уроке. Педагогу следует продумать устойчивое мимическое сопровождение к каждому движению. Например, движению *battement fondu* может соответствовать медленно расплывающаяся улыбка, задающая характер движению, а *grand battement* — решительное выражение лица.

Особенно значительную роль в работе с глухими и слабослышащими детьми играют ритмические упражнения — эти упражнения особенно хорошо удаются таким детям. Глухие и слабослышащие дети отлично улавливают вибрации, а если они ритмически организованы, то дети их легко считают. Они даже способны запоминать трудные ритмические конструкции и демонстрировать их самостоятельно. При изучении ритмических упражнений начинать стоит с прохлопывания простейшего ритма в ладоши [2, с. 235]. Дети должны отличать сильную и слабую долю такта, чувствовать ровное биение, сбивки, пунктирный ритм. После успешного освоения ритмического рисунка прохлопыванием, его нужно протопать, а затем на изученный ритмический рисунок наложить движения.

Особый смысл в работе с глухими и слабослышащими детьми имеет личность концертмейстера и его профессиональная подготовка. Живая музыка обладает несравнимо большим количеством эмоционально наполненных вибраций, чем записанный и воспроизводимый через колонку музыкальный материал. Опытный концертмейстер всегда может акцентировать необходимую долю такта, динамически подвести ребёнка к движению, подобрать нужный ритмический материал, добавить образную окраску звуку, что способствует и верной работе мышц, и задаёт характер движению, и помогает развитию музыкально-пластической выразительности.

Благотворную функцию в работе с глухими и слабослышащими детьми несёт импровизация. Она служит идее высвобождения творческого начала, развивает образное мышление, приучает ребёнка к самостоятельному принятию решений и развивает инициативность — то, чего особенно не хватает детям с ОВЗ. Но импровизация для глухих и слабослышащих детей представляет особую трудность, так как импровизация обычных детей, как правило, базируется на иллюстрировании впервые услышанной музыки, а глухие и слабослышащие дети теряются, ощущая незнакомые вибрации, что мешает почувствовать свободу творчества. Нередко такие дети не хотят выполнять это упражнение. Для преодоления такого барьера стоит попробовать импровизацию на заданную тему. Например: танцуем, как снежинки — сначала они спокойно кружатся в воздухе, затем начинается метель, снежная буря и вновь умиротворение. Если такое задание ещё будет подкреплено динамическим развитием музыкального материала, ребёнок выполнит его успешно.

Глухие и слабослышащие дети нередко отличаются большой концентрацией внимания на себе и поставленной педагогом задаче, что служит фундаментом для эмоциональной стабильности ребёнка. Такие дети лучше контролируют эмоциональный фон и меньше подвержены волнению, поэтому демонстрируют большую стабильность во время сценических выступлений. А сценический успех дети спроецируют на обычную жизнь, что поможет им стать увереннее и счастливее [3, с. 960].

Подводя итоги, можно утверждать, что занятия хореографией дают положительные результаты в социализации глухих и слабослышащих детей, их эстетическом и творческом развитии, морально-психологической уверенности в себе. Необходимо подчеркнуть, что присутствие таких детей в учебном коллективе благотворно влияет на воспитание гуманизма, толерантности и эмпатии. Целенаправленная работа с такими детьми для педагога-хореографа является хорошей школой его профессионального совершенствования.

Список источников

1. Сивохина С. Ю. Роль хореографии во всестороннем развитии детей с ограниченными возможностями здоровья // Наука, техника и образование. 2017. № 8 (38). С. 36—39.

2. Лях В. И. Координационные способности: Диагностика и развитие. М.: Дивизион, 2006. С. 290.
3. Елисеева Ю. Н. Особенности социализации детей школьного возраста с ОВЗ // Молодой учёный. 2016. № 3. С. 959—964.

Информация об авторе

А. В. Трунцева — преподаватель хореографического отделения Сходненской детской школы искусств, студентка магистратуры Московского государственного института культуры.

Information about the author

A. V. Truntsova — teacher of the choreographic department of the Skhodnenskaya Children's Art School, a graduate student of the Moscow State Institute of Culture.

Краткое сообщение

УДК 7.091.4+377.5

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕСТИВАЛЬ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Надежда Николаевна Юркова

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Центр спорта и образования «Самбо-70», Москва, Россия, fortunafest@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена анализу значения участия обучающихся в фестивальных проектах. Автор рассматривает фестивальные проекты как педагогическое средство развития личности. Научная новизна работы заключается в рассмотрении фестивальных проектов как средства помощи развитию индивидуальных творческих способностей, возможности самовыражения и самореализации для стимулирования учебной и трудовой деятельности, накопления творческого и социального опыта в общении с людьми и искусством. Определено, что образовательный процесс, процесс участия в фестивалях создают благоприятную почву для получения профессиональных навыков будущих артистов балета.

Ключевые слова: творческий процесс, хореографическое искусство, фестивальные проекты, талант, творческие способности, самовыражение, воспитание

Brief report

ART FESTIVAL AS A PEDAGOGICAL MEANS OF CREATIVE DEVELOPMENT OF PERSONALITY

Nadezhda N. Yurkova

State budgetary educational institution of the city of Moscow "Center of Sports and Education "Sambo-70" of the Department of Sports of the City of Moscow, Moscow, Russia, fortunafest@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the analysis of the significance of students' participation in festival projects. The author considers festival projects as a pedagogical means of personal development. The scientific novelty of the work consists in considering festival projects as a means of helping to develop individual creative abilities, opportunities for self-expression and self-realization to stimulate academic and work activities, accumulation of creative and social experience in communicating with people and art. It is determined that the educational process and the process of participation in festivals create a favorable ground for obtaining professional skills of future ballet dancers.

Keywords: creative process, choreographic art, festival projects, talent, creativity, self-expression, education

Фестивальный процесс, как и творческие конкурсы — это целостная система творческого развития личности, объединяющая разнообразные аспекты личностного

становления и потребности в демонстрации накопленных практических навыков и теоретических знаний [1; 2]. Фестиваль необходим учащимся как возможность реализовать свои стремления творческой и коммуникативной направленности. Смысл его — помочь обучающимся найти себя, свое место в профессии. Воспитательная идея фестиваля определяется единением развивающего и образовательного процессов с художественно-практическим.

Фестивали представляют собой сложную систему педагогического и воспитательного характера. Центральное место отведено коммуникативной и регулятивной функциям, поскольку именно они заключают в себе основополагающие единицы воспитательно-образовательного процесса. Широкое функционирование фестивалей и специфика их проведения (массовость, всеохватность) позволяют приобщаться к самостоятельному налаживанию общения и связей, которые являются необходимыми элементами процесса социализации. Использование зрелищности в организации фестивальной деятельности определяет характер становления личности, поскольку влияет на проявление чувств и эмоций. Фестивальные проекты создают условия, в которых каждый участник имеет возможность продемонстрировать свои уникальные художественные и творческие способности.

Эстетическая функция фестивалей отражает сущность одной из основных целей их проведения — воздействие на эмоциональную и чувственную составляющие участников. Представляя собой площадку для развития коллективов и отдельных личностей, фестиваль активизирует творческие профессиональные эстетические искания, тем самым расширяя границы реализуемых способностей.

Развивающая функция занимает фундаментальное место в фестивальном процессе. На основе новой творческой познавательной информации участник составляет алгоритм будущего движения к цели с учетом более глубокого анализа собственной деятельности. Данные творческие внутриличностные изменения значительно сказываются на образовательном процессе, позволяя преподавателю увеличить диапазон практического и теоретического материала ввиду повышенной целеустремленности обучающегося. Развитие творческих потребностей — важнейшая функция фестивалей. Принимая участие в фестивальных проектах в период обучения в учреждениях системы хореографического образования, студент приобретает важные жизненные ориентиры, лидерские способности, а также решается задача формирования интеллектуального и творческого потенциала личности.

Фестиваль — это особая форма творческого самовыражения и духовного развития личности. В его основные цели входит формирование мировоззрения и мировосприятия путем приобщения к моральным и эстетическим ценностям. Участие в фестивалях обеспечивает прочную основу для получения лидерских навыков, утверждает глубокие осознанные принципы нравственности.

В число особенностей фестивалей входят: общественное и социальное значение; зрелищность и массовость; гармоничное соотношение развлекательных процессов с процессом учения; сочетание познавательного и эмоционального; добровольное объединение участников с целью дополнительного развития и профессиональной практики.

Фестивальная деятельность содействует приобретению индивидуального мировоззрения и усвоению знаний эстетического характера, благоприятствует образованию и укреплению межличностных творческих и профессиональных связей, формирует чувство патриотизма, призывает к уважительному отношению к обучению, труду, материальным и духовным ценностям.

Участие в фестивалях оказывает влияние на определение индивидуальной позиции отдельно взятой личности внутри коллектива, позволяет воспитать критическое

отношение к себе, утвердить примирение с нормами морали и поведения в разных общественных объединениях. Подготавливая обучающихся к участию в фестивальном мероприятии, преподаватели уделяют особое внимание нравственному виду воспитания участников. Обычно положение о любом фестивале содержит требования, которые предъявлены обществом к воспитанию нынешнего поколения. Закономерным результатом фестивального действия является обогащение всего многообразия творческой деятельности коллективов и отдельных участников. Опираясь на взаимосвязь чувств и образности, фестиваль олицетворяет идею связи и преемственности поколений, почитания традиций и обычаев народов и культур. Основной целью фестивальных проектов является не только демонстрация своего мастерства, но и его совершенствование за счет применения различных технологий, которые преподаватель разрабатывает в своей педагогической деятельности, с учетом личностного подхода к обучающимся.

Подготовительный этап фестиваля активизирует чувство сплоченности между преподавателем и обучающимися и позволяет осознанно формулировать цели и перспективы творческой деятельности. Действия в рамках второго этапа (демонстрация творческих возможностей) формируют и утверждают в личности чувства ответственности, уверенности, связанные с желанием получить удовлетворительный результат. Третий этап носит аналитический характер и взаимосвязан с анализом полученных результатов. Все этапы фестиваля прочно связаны между собой.

Главной частью фестиваля-конкурса является выступление на сцене перед зрителями и членами жюри. Каждому участвующему хочется показать максимальный результат, следовательно, необходимо бороться с возникающим волнением, страхом, неуверенностью. Участники учатся побеждать не только других, но и себя, а это значит каждый из них развивает в себе уверенность и вдохновляется на новые свершения и победы. Талант, заложенный в каждом человеке, необходимо выявлять, помочь раскрыть и поддерживать его дальнейшее развитие.

Коллективная творческая деятельность наиболее плодотворно применяется в фестивальных выступлениях. Совместные хлопоты, переживания, ожидание предстоящего события создают атмосферу взаимопонимания, доверия, взаимовыручки в коллективе, способствуют формированию творческой личности, реализации в практической деятельности общих интересов и ценностей.

Художественные фестивали помогают повысить самооценку, активизируют эмоции участников. Фестиваль — это эстетически выверенная форма общения и приобретения практического опыта и профессиональных навыков. Хочется особенно отметить, что одним из продуктивных направлений в фестивальных проектах является объединение основного (базового) и дополнительного образования.

Фестивальные проекты обычно рассматриваются как активный инновационный поиск творческих талантов, открытие новых имен, расширение региональных границ. Многообразие номинаций в жанре «Хореография» соответствующих фестивалей предполагает многообразие творческих достижений, динамику развития каждого обучающегося, самореализацию личных возможностей.

Результаты фестиваля оглашаются на торжественном закрытии, которого по традиции ждут и участники, и зрители. По завершению награждения проводится Гала-концерт лучших участников — самая приятная и долгожданная часть фестиваля-конкурса: волнения позади, подведены итоги, определены перспективы.

Образовательный аспект фестивальных мероприятий организован так, чтобы помочь участникам самореализоваться, развить индивидуальные творческие способности, найти возможность самовыражения.

Участие в фестивале способствует развитию социальных навыков: общение с большим количеством участников, совершенствование своих позиций, развитие дружеских отношений и взаимодействия. Участие в масштабных фестивальных мероприятиях внутренне организует и дисциплинирует. Некоторые участники видят свое «лучшее» в дальнейшем развитии своих талантов. Многие лауреаты, дипломанты, избирают искусство основным жизненным ориентиром.

Художественные фестивали — это дорога личных достижений, ведущая к большому профессиональному будущему.

Список источников

1. Карнова Л. И., Карнова Т. И. Празднику душа радуется: концерты, поздравления, вечера, фестивали. Волгоград: Учитель, 2008. 173 с.
2. Левкоева Н. Конкурс — это шанс // Линия. Журнал «Балет» в газетном формате. 2001. Сентябрь. С. 16.

Информация об авторе

Н. Н. Юркова — тренер-хореограф художественной гимнастики, Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Центр спорта и образования „Самбо-70“» Департамента спорта города Москвы.

Information about the author

N. N. Yurkova — coach-choreographer of rhythmic gymnastics, State budgetary educational institution of the city of Moscow “Center of Sports and Education “Sambo-70” of the Department of Sports of the City of Moscow.

Дискуссионная статья

УДК 377.5+793.3

К ВОПРОСУ О ПОСТАНОВКЕ РУК И ВОСПИТАНИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Наталья Андреевна Ященкова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, natalyayaschenkova@gmail.com

Аннотация. В статье говорится о подходе к работе над постановкой рук на начальном этапе обучения классическому танцу; о наиболее часто встречающихся замечаниях в младших и средних классах мальчиков; о воспитании выразительности исполнения; о единстве выразительности и музыкальности; о роли музыкального сопровождения уроков классического танца; о современной технике классического танца и традициях русской балетной школы; о творческом методе выдающегося педагога Московской балетной школы В. Д. Тихомирова.

Ключевые слова: постановка рук, нюансы координации, выразительность, музыкальность, техника классического танца, традиции русской балетной школы, творческий метод В. Д. Тихомирова

Discussion article

ON THE QUESTION OF SETTING HANDS AND EDUCATING THE EXPRESSIVENESS OF CLASSICAL DANCE PERFORMANCE

Natalia A. Yaschenkova

The Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,
natalyayaschenkova@gmail.com

Abstract. The article talks about the approach to working on the setting of hands at the initial stage of classical dance training; about the most common remarks in junior and middle grades of boys; about the education of expressiveness; about the unity of expressiveness and musicality; about the role of musical accompaniment of classical dance lessons; about modern classical dance technique and traditions of the Russian ballet school; about the creative method of the outstanding teacher of the Moscow Ballet School V. D. Tikhomirov.

Keywords: hand placement, nuances of coordination, expressiveness, musicality, classical dance technique, traditions of the Russian ballet school, V. D. Tikhomirov's creative method

Нам всем хорошо известно, какое важное значение имеет постановка рук в классическом танце. Готовясь к предстоящему учебному году, анализируя итоги обсуждений экзаменов по классическому танцу в младших и средних классах мальчиков, представляется полезным обратить внимание на общие, наиболее часто встречающиеся замечания и пожелания относительно постановки рук. Прежде всего, речь пойдет о постановке кисти, о форме и высоте рук в позициях (наблюдается тенденция завышать руки в первой позиции, во второй позиции — держать руки почти вытянутыми в локтях), об обучении навыкам поднимать руки из подготовительного положения в первую позицию и из первой позиции — в третью «низом рук», открывать руки из первой позиции во вторую, начиная от пальцев, а не от локтя.

Буквально с первых уроков первого класса необходимо следить за тем, чтобы дети не зажимали шею и кисти, не допускали такой серьёзной и трудно искоренимой в последствии ошибки. Дело опытных преподавателей ещё и ещё раз привлекать внимание коллег и наших студентов — будущих педагогов к конкретным задачам каждого этапа. На первом году обучения — это постановка корпуса, ног, рук, головы, и при планировании работы надо учитывать, что поспешность в прохождении учебного материала, особенно в классах мальчиков, может плохо сказаться на качестве его освоения. Но, вместе с тем, не следует специально тормозить прохождение программы.

Работа над постановкой рук требует тщательности, достаточно большой затраты времени на уроке, подробного объяснения и многократных показов. Приступая к постановке рук, мы начинаем воспитывать выразительность исполнения. Выразительность и музыкальность неразделимы. Мы учим детей слушать и слышать музыку, отображать вызванное музыкой эмоциональное состояния, исполняя пока ещё элементарные *port de bras*.

Огромная роль принадлежит музыкальному сопровождению урока, выбору репертуара, исполнительской культуре концертмейстера. В классическом танце имеют значения малейшие детали. Вкус, академичность манеры прививаются в том числе и через нюансы координации поворотов и наклонов головы с направленностью взгляда, сопровождающего движение руки. Приобретённые на начальном этапе обучения верные навыки послужат в дальнейшем развитию пластической выразительности исполнения сложных форм классического танца.

Современная техника демонстрирует филигранность, отточенность движений, совершенство физических данных артистов — увеличенную амплитуду шага, гибкость, выворотность. Но мы должны помнить, что сущность искусства классического балета заключается в художественности, выразительности исполнения его хореографической лексики, что именно образность, внутренняя наполненность, стремление к одухотворенности танца, были и остаются отличительными чертами русской балетной школы.

Традиция живёт в поколениях, имея свои исторические вехи и значимые для своего развития имена. А. С. Пушкин — наш великий поэт говорил: «Мы ленивы

и не любопытны...» [1, с. 389] в отношении нашей истории, наших предшественников. Мы, «балетные люди», чтим наших педагогов, то есть поколение наших родителей, а вот предыдущие поколения, так сказать наших «дедов» по профессии, мы знаем меньше, или реже упоминаем.

Василий Дмитриевич Тихомиров — крупнейший деятель русского балета. Блистательный артист, выдающийся педагог, балетмейстер, репетитор, руководитель, отдавший всю свою жизнь Московскому балету. В. Д. Тихомиров родился в Москве в 1876 году, умер в 1956 году. В 10 лет поступил в Московское театральное училище (балетную школу). По окончании учёбы был переведён в поощрение своих успехов и для усовершенствования в Петербургское театральное училище по классу П. А. Гердта. Возвратившись в Москву, где стал артистом балета Большого театра, почти одновременно начал преподавать классический танец в Московском театральном училище (нашей нынешней Академии). В. Д. Тихомиров проработал в Московской балетной школе более 40 лет. Именно ему мы обязаны её существованием, так как после революции 1917 года новая власть хотела закрыть балетную школу вместе с театром. В. Д. Тихомиров обратился через Горького и Луначарского в ЦИК — к Ленину, с просьбой не делать этого. Тихомиров в самое трудное, голодное, холодное время гражданской войны вёл занятия абсолютно безвозмездно, вёл уроки в нетопленном помещении, стараясь сохранить школу и оставшихся учеников. Ему это удалось. Со временем В. Д. Тихомиров стал одним из выдающихся педагогов в истории преподавания классического танца. Он выработал свой метод. Это был педагог-мыслитель. Тихомиров утверждал, что широкая общая культура помогает актёру творчески мыслить. Выразительность, осмысленность танца он ставил превыше всего. Строгая простота, глубокая содержательность, благородство формы — черты русской балетной школы, вырабатываемые Тихомировым.

Среди учеников В. Д. Тихомирова — Мордкин, Волинин, Новиков, Жуков, Смольцов, Мессерер и многие другие. Их танец говорил о силе человеческого духа, интонации его были мужественными и энергичными. Заслуга возрождения мужского танца не только в московском, но и в русском балете принадлежит Тихомирову.

А. М. Мессерер — ученик и продолжатель традиций В. Д. Тихомирова в преподавании классического танца — писал о нем: «На страницы истории русского и советского балета имя Василия Дмитриевича Тихомирова может быть вписано золотыми буквами. Его разносторонняя деятельность в Большом театре и в балетной школе — ценный вклад в балетное искусство, в хореографическое образование» [2, с. 264].

Рассматривая творческий метод работы В. Д. Тихомирова, приведём ещё ряд цитат из сборника «Василий Дмитриевич Тихомиров — артист, балетмейстер, педагог» [3].

«Преподаватели классического танца в Московском театральном училище вряд ли были в состоянии понять в ту пору, что с приходом Тихомирова в школу свершилась, по существу, реформа хореографического образования. Одним из важнейших элементов этой реформы было новое музыкальное сопровождение. А главное, что и сама методика преподавания, принесённая Тихомировым, оказалась другой. Целью её была не муштра, а воспитание танцевальности и артистизма» [4, с. 32].

Напомним, что именно В. Д. Тихомиров ввёл фортепиано в систему музыкального сопровождения уроков классического танца. «Русская школа учила и учит танцевать, а не делать движения, танцевать музыку, а не под музыку... Но если это качество раньше проявлялось в искусстве лучших, то в руках такого педагога, каким был Тихомиров, оно стало основой исполнительского мастерства» [4, с. 65].

«К ведению классов артистов Василий Дмитриевич всегда подходил очень творчески, как настоящий художник. Никогда не ограничивал он значение классов только узким понятием механического тренажа. Считая их важной, неотъемлемой частью художественного воспитания артистов, он прививал молодым артистам такое убеждение. Его разнообразные замечания о выразительности рук, корпуса, всего тела в статуарных позах, в движениях адажио и аллегро, указания на необходимость слитности танца с музыкой, чтобы каждое движение „дышало“ вместе с музыкальной фразой, сплеталось с мелодическим рисунком, — заостряли ... внимание на художественной стороне исполнения классического экзерсиса, пробуждали и развивали артистическое сознание» [2, с. 268].

«Огромный личный вклад Василия Дмитриевича в отечественный балет — создание особого „московского“, мужественного, героического стиля мужского танца. Классический танец приобрёл новое значение в методике и эстетике Тихомирова. Выразить средствами танца активный, героический характер — это было более чем ново. По сравнению со своими предшественниками в русской педагогике Тихомиров сделал значительный шаг вперёд в её развитии. Но не только в его системе было дело, как бы значительна она ни была. Дело заключалось ещё и в личности педагога и руководителя, в его чистом и пламенном отношении к искусству, которое передавалось всем, кто с ним соприкасался, — от педагогов до детей» [4, с. 69].

Приведём высказывания самого Василия Дмитриевича Тихомирова: «Танец есть искусство, любимое человечеством. Танец имеет и свою природу, и свою правду в искусстве. Не все движения человеческого тела можно назвать танцем, даже если их последовательность и имела ритм, так же как всевозможные гимнастические упражнения не есть танец. Танец имеет обширное душевное содержание. Он откликается на внутренний и внешний мир» [5, с. 131]. «Балет есть мысль, выраженная в танце» [5, с. 129], — таковы заветы профессии, оставленные нам в наследство.

Список источников

1. Пушкин А. С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // Сочинения в 3 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1986.
2. Мессерер А. Истинный сын русской Терпсихоры // Василий Дмитриевич Тихомиров — артист, балетмейстер, педагог. М.: Искусство, 1971. С. 264—269.
3. Василий Дмитриевич Тихомиров — артист, балетмейстер, педагог: сб. ст. [под ред. П. Ф. Аболимова]. М.: Искусство, 1971. 392 с.
4. Рославлева Н. Его жизнь, его дело // Василий Дмитриевич Тихомиров — артист, балетмейстер, педагог. М.: Искусство, 1971. С. 14—108.
5. Тихомиров В. Д. «Балет есть мысль, выраженная в танце» // Василий Дмитриевич Тихомиров — артист, балетмейстер, педагог. М.: Искусство, 1971. С. 129—135.

Информация об авторе

Н. А. Яценкова — профессор кафедры классического и дуэтного танца Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

N. A. Yashchenkova — Professor of the Department of Classical and Duet Dance, The Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

3.2. ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСЦИПЛИНЫ. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ

Обзорная статья

УДК 37.042+376

ПЕРСПЕКТИВЫ ИНКЛЮЗИВНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ

Мирмухсин Камолдинович Гапуров¹, Шахзода Турсуновна Худойназарова²

^{1,2} Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

¹gofurov_1967@mail.ru

²shaxzoda@mail.com

Аннотация. Данная статья посвящена организации образовательной системы для детей, имеющих потребность в специальном обучении, гарантии и обеспечению их права на получение образования.

Ключевые слова: инклюзивное образование, система, дошкольное образование, общее образование, среднее специальное образование, высшее образование, цель, задачи, инвалидность

Review article

PROSPECTS FOR INCLUSIVE EDUCATION IN UZBEKISTAN

Mirmukhsin Kamoldinovich Gapurov¹, Shakhzoda Tursunovna Khudoynazarova²

^{1,2} State Academy of Choreography of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

¹gofurov_1967@mail.ru

²shaxzoda@mail.com

Abstract. This article is devoted to the organization of the educational system for children with a need for special education, guarantees and ensuring their right to education.

Keywords: inclusive education, system, preschool education, general education, secondary specialized education, higher education, goal, objectives, disability

Общие черты развития системы образования в Узбекистане характеризуются процессами, связанными с созданием равных условий для всех категорий обучающихся. В этом отношении необходимо обратить внимание не только на жизненные условия учащихся, но и на их физические и духовные возможности. Особенно необходимые условия в организации учебного процесса в этом направлении требуется создать для лиц с ограниченными возможностями

Защита прав и интересов лиц, имеющих инвалидность, связана со многими факторами. В данной статье мы рассматриваем одно направление — инклюзивное образование.

В Законе Республики Узбекистан «Об образовании» определено: «Инклюзивное образование направлено на обеспечение равного доступа к образованию в образовательных организациях для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей» [1, ст. 20]. Следует отметить, что в Республике Узбекистан организация инклюзивного образования осуществляется на основе принципов гуманизма, общечеловеческих ценностей, чистосердечности, гласности.

В «Концепция развития инклюзивного образования в системе народного образования в 2020—2025 годах» указано, что целью развития системы инклюзивного образования является обеспечение равных возможностей для получения образования и создание условий, необходимых для достижения успехов в образовании для всех детей, независимо от их индивидуальных особенностей, предыдущих образовательных достижений, языка, культуры, а также социального и экономического положения родителей [2, гл. 3].

Задачи инклюзивного образования следующие:

- создание единой социальной среды, обеспечивающей равноправное отношение ко всем детям, исключаяющей всякое принижение учеников, имеющих различные возможности для развития;

- формирование позитивного отношения общественности и всех участников образовательного процесса к проблемам учеников, имеющих потребность в специальном образовании;

- в образовательном процессе развивать умственные и социальные способности детей, имеющих потребность в специальном образовании наряду со здоровыми детьми;

- создание для всех учеников равных условий для усвоения общеобразовательных программ на основе государственных образовательных стандартов;

- создание равных условий для всестороннего развития учеников, активизации эмоционально-волевой, формирование социальных навыков и развитие научного потенциала;

В настоящее время ведется активная работа над реализацией проекта государственного практического гранта на тему «Создание мультимедийной продукции, направленной на повышение социальной активности детей с ограниченными возможностями с помощью хореографического искусства», которая рассчитана на 2021—2023 годы. Этот практический грант важен тем, что он направлен на совершенствование инклюзивного образования в Узбекистане. Однако в развитии этого направления необходимо особое внимание обратить на процессы социализации личности средствами инклюзивного образования. Необходимо отметить, что при организации инклюзивного образования на основе зарубежного опыта важное место занимают педагогические особенности этого явления.

Как показывает зарубежный опыт [3; 4], в европейских странах, США, а также в развивающихся странах развитие этой отрасли приобретает социальный характер. Например, в Германии в условиях инклюзивного образования определенная часть студентов обучаются в общей аудитории. Однако у них сохранен порядок, связанный с индивидуальным учебным процессом, то есть они во время учебного процесса имеют возможность получать медицинскую помощь и восстановить свое здоровье.

В системе высшего образования в среднем 4—8 процентов студентов имеют инвалидность. На основе законодательства Германии инвалиды-студенты обеспечиваются специальными техническими и вспомогательными средствами, необходимыми для повседневной жизни. Государство постоянно оказывает социальную и медицинскую помощь через государственные социальные службы. Если родители студентов-инвалидов зарабатывают больше средней заработной платы, они должны компенсировать определенную часть затрат. В каждом университете имеется сеть консалтинговой службы или бюро, которые оказывают студенту необходимую учебную и организационную помощь. В процессе учебы студенты-инвалиды могут пользоваться услугами вспомогательной службы. Студенты имеют право продлить срок сдачи семестровых работ, менять устный экзамен на письменный или наоборот, а также сдавать экзамены по индивидуальному графику.

Во многих европейских странах инклюзивное образование имеет адекватные черты системного инклюзивного образования. Процесс образования студентов-инвалидов оказывает позитивное влияние на приобщение их в будущем к трудовой деятельности, сохранение свободных социальных отношений с обществом.

В США инклюзивное образование входит в обычную систему образования. В этой стране нормативно-правовые документы образования охватывают все категории обучающихся, нуждающихся в специальных условиях обучения, без исключения, поэтому

были созданы аудитории для умственно отсталых и глухонемых студентов. Интересно, что основную часть специальной педагогики составляют передовые психологические и педагогические концепции американских ученых, которые считаются основой инклюзивного образования в США. В 1973 году Конгресс США, исходя из опыта округа Колумбия, принял закон об образовании инвалидов (затем этот закон был назван законом образования по инвалидности). Данный закон предусматривает выделения необходимых средств для получения специального образования в системе местных школ. В Соединенных Штатах 30% учащихся, у которых определены симптомы умственной отсталости, обучаются отдельно от других ребят. Однако частично для учащихся с симптомом умственной отсталости сформирован инклюзивный формат в общеобразовательной школе. В университетах США организованы отделы по работе со студентами-инвалидами, образующие инклюзивную образовательную систему высшего образования.

Высшее образование Румынии основывается на принципах равноправия, социальной справедливости и защиты человеческих прав. Созданы равноправные условия всем студентам, имеющим инвалидность и потребность в специальном образовании. В настоящее время в Румынии только малая часть студентов/учеников-инвалидов обучаются в образовательных учреждениях совместно с другими учениками, основная часть их обучаются отдельно в специальных учебных заведениях.

В 1994 году в Румынии состоялась Всемирная конференция, после которой начали осуществляться новые проекты по инклюзивному образованию. RENINCO (национальная информационная система сотрудничества интеграции детей со специальными потребностями) внесла свой вклад в создание сетей Агентств информационной помощи для учащихся со специальной потребностью, организованной в 1994 году, что явилось одним из подобных проектов. Эти информационные агентства оказывают помощь семьям учеников с ограниченными возможностями, постоянно дают сведения об инклюзивных образовательных учреждениях, специальных программах и мероприятиях. Еще один проект — «Темпус» поддерживается западными университетами и объединением восточных учителей. Этот проект направлен на разработку программ подготовки учителей, управления инклюзивным образованием и поддержания планов. В этом проекте участвуют четыре крупных университета Румынии в городах Бухарест, Клуж, Яси и Тимис.

Многие страны, находящиеся на различных уровнях экономического и социального развития, основываясь на опыте инклюзивного образования, считают основными направлениями осуществления проекта следующее:

- обращение внимание на индивидуальность и согласованность образовательного процесса;
- диверсификация образовательных служб;
- расширение возможностей обучать детей-инвалидов, не отделяя их от семьи надолго;
- разработка программ повышения квалификации учителей в инклюзивном образовании и другие.

На основе анализа развития системы инклюзивного образования и помощи детям с ограниченными возможностями, определены стратегические задачи и дополнительные меры по их постоянному выполнению, одна из которых — активизация реформы инклюзивного образования как составной части текущих реформ, проводимых в области образования.

Инклюзивное образование отличается от интегрированной учебной системы своей целью, содержанием сути, задачами и программной действия.

По нашему мнению, в будущем в Узбекистане должны осуществляться следующие задачи, связанные с развитием инклюзивного образования в нашей стране:

- давать населению сведения об инклюзивной и интегрированной образовательной системе;
- раскрыть правовые основы инклюзивного образования;
- изучение проблем, стоящие перед этим направлением, и поиск путей их решения;
- изучение основ поддержки данного направления образования;
- анализ принципов применения инклюзивной образовательной системы;
- изучение теоретическое, практическое и правовое состояния применения на практике этой системы;
- определение цели и задач инклюзивных образовательных учреждений;
- ознакомление с деятельностью учителей;
- ознакомление с задачами, стоящими перед сотрудниками инклюзивного образовательного учреждения;
- определение уровня установления сотрудничества специалиста с родителями детей с ограниченными возможностями;
- изучение этапов приобщения к инклюзивному образованию, путей его применения, анализ опыта работы.

Инклюзивное образование не отделяет ученика от общества. Учащиеся имеют возможность обобщать полученные навыки. Система «семья — детский сад — школа — профессиональный колледж — высшее образование — обеспечение работой» в будущем создаст возможность родителям без всякого опасения отдать своих детей отдать в садик, школу, вуз.

Список источников

1. Закон Республики Узбекистан «Об Образовании» (Принят Законодательной палатой 19 мая 2020 года, одобрен Сенатом 7 августа 2020 года).
2. Постановление Президента Республики Узбекистан от 13.10.2020 г. N ПП-4860 «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы образования и воспитания детей с особыми образовательными потребностями» (приложение № 1. Концепция развития инклюзивного образования в системе народного образования в 2020—2025 годах).
3. Исаев С. М., Колесникова И. В., Михальчи Е. В. Международный опыт реализации адаптационных дисциплин для студентов с ОВЗ и инвалидностью // Человек. Общество. Инклюзия. 2018. № 1 (33). С. 112—124.
4. Глузман Я. А. Особенности высшего инклюзивного образования в США, Великобритании и Германии // Проблемы современного педагогического образования. 2019. № 65—1. С. 70—74.

Информация об авторах

М. К. Гапуров — проректор по научной работе и инновациям, и. о. профессора кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана;
Ш. Т. Худойназарова — преподаватель кафедры Хореографии Государственной академии хореографии Узбекистана

Information about the authors

M. K. Gapurov — Vice-Rector for Research and Innovation, Acting Professor of the Department “Theory and History of Arts” of the State Academy of Choreography of Uzbekistan;
Sh. T. Khudoynazarova — teacher of the department “Choreography” of the State Academy of Choreography of Uzbekistan.

Обзорная статья
УДК 7.067+334.02

ИСКУССТВО КАК НОВЫЙ ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОЙ ЭКОНОМИКИ

Любовь Николаевна Гребешева

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,
grebesheva_ln@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена современным тенденциям в сфере искусства и образования. Арт-менеджмент сегодня является значимым направлением в управлении людьми искусства, обогащение мышления современного руководителя через культурное богатство искусства и культуры позволяет находить новые решения и подходы в экономической и общественной жизни.

Ключевые слова: культура, образование, экономика, арт-менеджмент, культурные события, творческое предпринимательство, синергия прагматизма и творчества, нематериальные активы организации

Original article

ART AS A NEW ECONOMIC FACTOR

Lyubov N. Grebesheva

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, grebesheva_ln@mail.ru

Abstract. The article is devoted to modern trends in the field of art and education. Art management today is a significant direction in the management of people of art, enriching the thinking of a modern leader through the cultural wealth of art and culture allows finding new solutions and approaches in economic and social life.

Keywords: culture, education, economics, art management, cultural events, creative entrepreneurship, synergy of pragmatism and creativity, intangible assets of the organization

2023 год в жизни МГАХ юбилейный, 250 лет исполняется старейшему учебному заведению России в области хореографии.

Меняется эпоха, меняются экономические условия. И вот «классы театрального танцевания» преобразовались в ведущее образовательное заведение России.

Как и все отрасли российской экономики, культура и образование развиваются сегодня в быстро меняющихся условиях. Понятия «культура» и «предпринимательство» соединяются, сложный процесс изменения мировоззренческих основ затрагивает всю систему образования. И это хорошо понимают в МГАХ. В стенах современной академии готовят не только высокопрофессиональных артистов, педагогов и хореографов в области балета, академия осуществляет подготовку специалистов по квалификации «Менеджер исполнительских искусств». И это не дань моде, потенциал творческих подходов в самых сугубо материальных отраслях востребован как новый актив повышения конкурентоспособности предприятия или организации. Арт-менеджмент стал не просто новым направлением в управлении людьми искусства, обогащение мышления современного руководителя через культурное богатство искусства и культуры позволяет находить новые решения и подходы в экономической и общественной жизни.

Подтверждением такой важности и заинтересованности на самом высоком государственном уровне является организация и проведение самого нестандартного события в деловой и образовательной жизни страны — молодёжный конкурс «Лидеры России».

Конкурс «Лидеры России» проекта президентской платформы «Россия — страна возможностей» уже в четвертый раз объединил участников со всей России. Конкурс молодых талантливых управленцев является своего рода запросом государства в поиске

активных, креативных руководителей на ключевых направлениях. Среди новых профильных направлений появилось направление «Культура», что ещё раз подчёркивает важность этой отрасли для развивающегося российского общества и экономики. Цель трека — выявить наиболее перспективные и креативные кадры в сфере культуры, искусства и образования. В сфере, где происходит непосредственное воздействие на человека, необходимы профессионалы нового поколения, руководители способные к синергии прагматизма и творчества.

Творческое предпринимательство обусловлено потребностями современных темпов развития российского и мирового сообщества. Экономика передовых стран вплотную подошла к этапу перепроизводства. Вследствие улучшения условий жизни и материального уровня в дуэте «хлеба и зрелищ» первый компонент начинает уступать по важности второму. Через зрелищные культурные события территориальные органы привлекают спонсоров и инвесторов, решая тем самым серьёзные финансовые проблемы своих городов и регионов. Ежегодные музыкальные и театрализованные фестивали способны возродить финансовое благополучие и даже мировую известность небольшим городам, не имеющим в своём бюджете налоговой составляющей от прибыльного бизнеса. Ярким примером могут служить такие культурные события как карнавалы в Венеции, музыкальные фестивали в Зальцбурге или швейцарском Вербье. Финансовые результаты способны существенно обеспечить жизнедеятельность этих небольших городов. Так в 2018 году общий доход от проведения венецианского карнавала составил 60 млн. евро.

Человек, как производитель и потребитель нуждается в качественных социальных и духовных условиях труда и жизни. В свою очередь эффективное существование и развитие экономики всё более опирается на человеческий фактор. Человек-специалист, его мотивы, знания, интеллект становятся ключевым фактором успеха в конкурентной борьбе. Практика ведущих компаний показывает, что экономический успех достигается не только в результате разработки новых продуктов или технологий. Способность использовать любые технологии творчески, как это делают режиссёры при создании нового спектакля по всем известному старому сюжету, когда дирижёр с тем же оркестром и партитурой только своим талантом создаёт шедевр исполнительского искусства.

В мировой теории менеджмента в последнее десятилетие появились термины: креативная экономика, инновационная экономика, экономика впечатлений. Все эти понятия сформировались вокруг нового видения базового понятия в экономике фактора производства — труд. Классическое определение труда как фактора производства — это использование умственных и физических способностей людей, их навыков и опыта в форме услуг, необходимых для производства экономических благ. С усложнением самого производства, необходимостью повышения образования трудящихся, научно-техническим и информационным развитием сам человек перемещается в центр современной экономики.

Сегодня энергией человека создаётся новый вид производственного потенциала организации, позволяющего выживать и успешно существовать в долгосрочной перспективе. В сфере услуг менеджеры успешных компаний всё чаще обращаются к искусству за идеями в вопросах художественного оформления, музыкального сопровождения, в поиске новых сценариев и так далее. Сегодня уже никого не удивляет существование event-индустрии, рождённой на стыке бизнеса и искусства. Это явление стало частью нашей общественной жизни как в деловой, так и в социальной среде. Рекламные ролики новых продуктов или проектов для крупных международных организаций снимаются профессиональными кинокомпаниями, при создании делового имиджа приглашают сценаристов и режиссёров театров, а для проведения презентаций

часто привлекаются артисты различных жанров. Набирает обороты практика приглашения художников, имеющих навыки визуализации для выстраивания экономических тенденций в бизнесе, моделирования развития новых продуктов в сферах высоких технологий. Бизнес активно впитывает и использует возможности созидательного искусства.

Нематериальные активы организации, созданные творческими и интеллектуальными способностями работников, всё чаще составляют значительную экономическую ценность. В деловой области деятельности человека возникают новые статьи корпоративного богатства, в которых интеллектуальная собственность играет роль ценнейшего стратегического актива. Всем известная в России аббревиатура «КВН» имеет конкретную финансовую оценку в 36 млн. долларов и является нематериальным активом фирмы «АМиК».

Интеллектуальная собственность, не имеющая материального воплощения, то есть то, что нельзя увидеть или потрогать, обладает внушительной стоимостью. Подобную оценку имеют товарные знаки, научные открытия и изобретения, компьютерные программы, литературные произведения, права на использование природных ресурсов и так далее.

Нематериальный актив в настоящее время учитывается в бухгалтерской отчётности. Приказом Минфина РФ от 15.11.2019 №181н утверждён Федеральный стандарт бухгалтерского учёта.

Инновации, о которых всё чаще упоминается при анализе эффективности, не что иное как творческий нестандартный подход к решению сложных производственных и экономических задач. Это то, чем и сильна сфера искусства, сфера человеческой деятельности, где прежде всего, осуществляется процесс создания уникального продукта через эксклюзивное видение художника, танцора, композитора, певца, музыканта, продюсера.

Научное осмысление современных потребностей материального и нематериального производства уверенно расширяет границы. Сфера образования уже обязана активно включиться в этот процесс. Новым подходам нужны новые профессионалы с новым видением будущего. Не теряя богатейшего культурного богатства человечества, современные молодые люди должны осваивать компетенции творческого управления и регулирования, учиться работать с помощью передовых технологий, уметь продуктивно соединять прагматические, материальные потребности бизнеса с духовными, эстетическими потребностями личности. Сфера образования сегодня призвана подготовить специалиста в соответствии с современным запросом общества, учитывающим мировые тенденции. Ведущие философы всё чаще говорят о том, что грядёт время профессионалов способных учиться непрерывно. Темпы развития технологий и появления новых областей человеческой деятельности, о которых сейчас трудно предполагать, обусловят скорость освоения новых знаний как ключевой инструмент в конкурентной борьбе.

Подготовка будущих специалистов в сфере арт-менеджмента в Московской государственной академии хореографии является своевременной и актуальной для отечественного исполнительского искусства. Старейшая балетная школа по-прежнему является ведущей и продолжает идти по пути творения уникальных мастеров.

Информация об авторе

Л. Н. Гребешева — кандидат экономических наук, МВА, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

L. N. Grebesheva — Candidate of Economic Sciences, MBA, Lecturer at the Department of Humanities, Social and Economic Disciplines and Performing Arts Management.

Обзорная статья

УДК 37

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Тогжан Жанатовна Карменова

Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнева, Алматы, Казахстан, tkarmenova@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена актуальным проблемам хореографического образования в Казахстане: системе обучения, внедрению кредитно-модульного плана обучения и др. Автор высказывает свое субъективное мнение по вопросам профессиональной подготовки в хореографическом учебном заведении.

Ключевые слова: Алматинское хореографическое училище Александра Селезнева, профессиональное хореографическое образование, перспективы, развитие в современном мире

Review article

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Togzhan Zh. Karmenova

Almaty Choreographic School named after A. Seleznev, Almaty, Kazakhstan, tkarmenova@mail.ru

Abstract. The article is devoted to actual problems of choreographic education in Kazakhstan: the training system, the introduction of credit-module training plan, etc. The author expresses her subjective opinion about the issues of professional training in a choreographic education institution.

Keywords: Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, professional choreographic education, prospects, development in the modern world

Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнева — первое в Республике Казахстан профессиональное учебное заведение и первая казахская балетная профессиональная школа, которая уже 88 лет дает базовое хореографическое образование артистам балета и артистам ансамбля танца. Открытое в 1934 году, училище стало кадровой базой для балетных трупп государственных театров и профессиональных танцевальных коллективов страны, центром учебно-методической работы профессионального хореографического образования Казахстана и основным координатором по разработке и внедрению национальных методик по созданию казахстанской национальной балетной школы [1].

Монопрофильность учебного заведения в подготовке специалистов только по одной специальности — «Хореографическое искусство» со сроком обучения 8 лет продолжается со дня основания. Контингент обучающихся училища — дети и молодёжь возраста от 9 до 18 лет. В училище реализуются два уровня образования: основное среднее образование (1 ступень, 5—9 классы /1—5 годы обучения); техническое и профессиональное образование (2 ступень, 2 года 10 месяцев, 1—3 курсы).

В начале 2000-х годов был разработан и введен первый стандарт по профессиональному хореографическому образованию (по аналогу типовых учебных планов российских хореографических училищ), обновление которого произошло в 2010 году. В 2015 году была введена новая разработка уже образовательной программы по специальности

Хореографическое искусство, которая предусматривала введение обязательного изучения цикла общеобразовательных дисциплин.

Согласно государственной программе развития и модернизации технического и профессионального образования в Казахстане, внедряется качественно новая модель профессионального образования, основными задачами которой являются приведение стандартов и образовательных программ в соответствие с требованиями рынка труда, создание системы обеспечения качества, внедрение кредитной технологии обучения и европейской системы перевода зачетных единиц.

Разработка и введение образовательной программы и рабочего учебного плана кредитно-модульного обучения коснулось и специальности Хореографическое искусство. С 2022—2023 учебного года образовательный процесс начал проходить по новым требованиям [2]. Основной задачей при разработке рабочего учебного плана ставилась сохранение традиционных методов обучения, перечня предметов специального цикла дисциплин и профессиональной программы обучения по хореографическим специальностям.

Одним из требований модели учебного плана кредитно-модульного обучения является прохождение обязательного стандарта общеобразовательных дисциплин (*модуль «Общеобразовательные дисциплины»*), перечень и объем которого определяется с учетом профиля/направления специальности (по специальности Хореографическое искусство — общественно-гуманитарного направления). Определены обязательные к изучению общеобразовательные дисциплины.

В *Базовые* модули включено изучение общегуманитарных, социально-экономических дисциплин /модулей, направленных на формирование здорового образа жизни и совершенствование физических качеств, социализацию и адаптацию в обществе и трудовом коллективе, развитие чувств патриотизма и национального самосознания, приобретение навыков предпринимательской деятельности и финансовой грамотности, применение информационно-коммуникационных и цифровых технологий в профессиональной деятельности.

В *Профессиональные* модули входят специальные и общепрофессиональные дисциплины с полным сохранением перечня учебных дисциплин и объема учебного времени.

Требования к уровню подготовки обучающихся определяются дескрипторами национальной рамки квалификаций, отраслевых рамок квалификаций, профессиональных стандартов и отражают освоенные компетенции, выраженные в достигнутых результатах обучения.

Однако внедрение кредитно-модульного обучения внесло разделение единой линейной формы обучения по квалификации Артист балета, со сроком обучения 7 лет 10 месяцев. Подготовка специалиста по специальности Хореографическое искусство, в соответствии с новыми требованиями государственного стандарта образования технического и профессионального образования, проходит в смешанной форме обучения: *линейное* (уровень школа) и *кредитно-модульное* (уровень курс).

Кроме того, по установленному определению *«кредитная система обучения — образовательная система, направленная на повышение уровня самообразования и творческого освоения знаний на основе индивидуализации, выборности образовательной траектории в рамках регламентации учебного процесса и учета объема знаний в виде кредитов»*[3]. Из общепризнанных достоинств кредитной технологии обучения выделяются «соответствие международным общеобразовательным стандартам и решение проблемы признания документов об образовании, унификация образовательных программ с учетом мировых тенденций, академическая свобода и вариативность учебных программ» [3]. По моему мнению, это основное определение не совсем соответствует

задачам при подготовке специалистов по хореографическим специальностям хотя бы потому, что в дальнейшем зарубежье отсутствует система обучения по аналогу российской государственной балетной школы и балетных школ стран Содружества. Кроме того, основные задачи организации учебного процесса с использованием кредитной технологии обучения — такие, как «а) унификация объема знаний; б) создание условий для максимальной индивидуализации обучения; в) усиление роли и эффективности самостоятельной работы обучающихся; г) выявление реальных учебных достижений обучающихся на основе эффективной процедуры их контроля» [3] — *не применимы в хореографическом образовании!*

Вместе с тем, в целях сохранения всех специальных дисциплин и качества подготовки обучающихся старших курсов, наблюдается не только уменьшение учебных часов по общепрофессиональным дисциплинам (музыкально-теоретические предметы), но и исключение таких предметов, как история театра, история изобразительного искусства, мировая литература в связи с приведением в соответствие единых требований ко всем учебным заведениям технического и профессионального образования в части выполнения стандарта общеобразовательных дисциплин, а также уменьшения общего объема часов образовательной программы по специальности Хореографическое искусство.

Из минусов кредитной системы обучения считаю роль педагога, который определяется как *организатор соответствующей образовательной среды, использующий соответствующую технологию обучения.*

Таким образом, модель кредитно-модульного обучения, в целом, является не подходящей для профессионального хореографического образования.

В настоящее время для сохранения единой формы обучения и качественного состава перечня учебных дисциплин по хореографическим специальностям, наше училище вышло с инициативой в ведомственное министерство (Министерство культуры и спорта Республики Казахстан) о разработке профессионального стандарта по специальности «Хореографическое искусство» совместно с основными работодателями по хореографическому искусству.

В целях выполнения требований «Программы по цифровизации образования», обеспечение документооборота учебного процесса, а также оценивание знаний, умений и навыков обучающихся, полностью переведено в электронный формат. Применение электронных образовательных платформ даёт возможность всем участникам образовательного процесса коммуницировать между собой, это и канал связи, и хранилище данных обучающихся и преподавателей, а также способ проверки полученных знаний. Для оценки знаний обучающихся применяется 100-балльное рейтинговое оценивание, которое очень удобно и понятно, особенно при оценивании результатов специальных дисциплин, где значимы каждые полбалла.

В Казахстане в число рекомендованных Министерством просвещения входит около 10 образовательных платформ, которые предусматривают онлайн-уроки, онлайн-курсы по учебным программам общеобразовательных дисциплин для дополнительного обучения и усвоения программы.

Образовательный процесс в период пандемии в части освоения инновационных методов работы внес свои плюсы не только для ведения учебной и общей документации в электронном формате, но и в каком-то смысле облегчил работу служб по обеспечению учебного процесса (работа учебной части, проведение онлайн совещаний, возможность применения новых форм контроля успеваемости (тестирование, выполнение заданий, проведение онлайн-концертов, лекций в онлайн-формате, онлайн-уроков и др.).

Работа в дистанционном формате способствовала изучению и применению в работе инновационных средств обучения. К примеру, концертмейстеры при проведении урока

в Zoom для качественного музыкального сопровождения применяли следующее оборудование: 1) цифровое пианино с аудиовыходом (или как минимум возможностью подключать к нему наушники); 2) внешняя аудио карта с микшером (можно использовать и более простое оборудование, но на практике важно удобство использования); 3) микрофон; 4) веб-камера (не обязательна, но позволяет облегчить проведение занятий); 5) компьютер; 6) кабели для подключения оборудования (в зависимости от особенностей оборудования).

К сожалению, это не может полноценно компенсировать полный *рабочий* процесс. Многое зависит от подключения к интернету и стабильности работы программ, через которые осуществляется проведение занятий. В случае благоприятных условий, правильной организации учебного процесса и должного подхода может быть удовлетворительный результат и при дистанционном методе обучения. Период пандемии был очень горек последствиями, но для дальнейшей жизни и развития все получили колоссальный опыт в части перехода на электронный формат документооборота и обеспечения учебного процесса.

Современные тенденции в сфере образования Республики Казахстан и задачи, стоящие перед его различными уровнями, вызывают необходимость переосмысления их роли, функций и места в общей системе образования, выработки новых подходов в их дальнейшем развитии, но вместе с тем есть абсолютная необходимость в части требований к разработке единых стандартов образования для профессиональных хореографических учебных заведений, направленных на сохранение установленных традиций при подготовке качественного специалиста в области хореографического искусства.

Список источников

1. Қазақстан хореографиясының Алтын бесігі: училище тарихы¹ [Золотая колыбель казахстанской хореографии: история школы] / Гл. ред. А. Ж. Қалиева. Алматы, 2016.
2. Государственный общеобязательный стандарт технического и профессионального образования : Приложение 5 к приказу Министра просвещения Республики Казахстан от 3 августа 2022 года № 348 // Информационно-правовая система нормативных правовых актов Республики Казахстан : сайт. URL: Об утверждении государственных общеобязательных стандартов дошкольного воспитания и обучения, начального, основного среднего и общего среднего, технического и профессионального, послесреднего образования — ИПС «Әділет» (zan.kz) (дата обращения: 01.10.2022).
3. Шаймуханова С. Д., Кенжебаева З. С. Модернизация образования Республики Казахстан: состояние и перспективы развития// Успехи современного естествознания. 2014. № 5 (часть 1). С. 174—178. Электрон. версия. URL: <https://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=33872> (дата обращения: 01.10.2022).

Информация об авторе

Т. Ж. Карменова — заместитель директора по учебной работе Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнева.

Information about the author

T. Zh. Karmenova — Deputy Director for Academic Affairs of the Alexander Seleznev Almaty Choreographic School.

¹ Перевод названия на русский язык: Золотая колыбель казахстанской хореографии: история школы.

Краткое сообщение

УДК 371.485+37.035

СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ КУЛЬТУРНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Ирина Викторовна Киселева¹, Екатерина Владимировна Плотникова², Лариса Александровна Смирнова³

^{1, 2, 3}Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия

¹iv-kiseleva@mail.ru

²gsed-mgah@yandex.ru

³larisa.a.smirnova@gmail.com

Аннотация. В статье показаны концептуально-ценностные ориентации и приоритетные направления воспитательной работы в Московской государственной академии хореографии. Проведен анализ реализации преподавателями Академии воспитательного потенциала урока / учебного занятия и формирования общекультурных компетенций. Показаны примеры применения на уроке / учебном занятии интерактивных форм работы обучающихся.

Ключевые слова: Воспитательная работа, Московская государственная академия хореографии, проектная деятельность, гражданско-патриотическое воспитание, стратегия развития воспитания, культурно-воспитательная деятельность, аудио-визуальные методы обучения

Brief report

MODERN TASKS OF CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

Irina V. Kiseleva¹, Ekaterina V. Plotnikova², Larisa A. Smirnova³

^{1, 2, 3}Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

¹iv-kiseleva@mail.ru

²gsed-mgah@yandex.ru

³larisa.a.smirnova@gmail.com

Abstract. The article shows the conceptual and value orientations and priority areas of educational work at the Moscow State Academy of Choreography. An analysis was made of the implementation by the teachers of the Academy of the educational potential of a lesson / training session and the formation of general cultural competencies. Examples of the use of interactive forms of work of students in the lesson / training session are shown.

Keywords: Educational work, Moscow State Academy of Choreography, project activities, civic and patriotic education, strategy for the development of education, cultural and educational activities, audio-visual teaching methods

С момента основания деятельность Московской государственной академии хореографии базируется на принципе «воспитания людей служить Отечеству делами рук своих в различных искусствах и ремеслах» [1]. Московская государственная академия хореографии всегда старалась вносить свой вклад в формирование новых поколений, бережно относящихся и ценящих культуру и историю своей страны.

Стратегия развития воспитания в Российской Федерации приоритетной задачей в сфере воспитания детей ставит формирование «высоконравственной личности, разделяющей российские традиционные духовные ценности» [2]. Одна из целей, которую она ставит перед обществом — «формирование у детей высокого уровня духовно-нравственного развития, чувства причастности к историко-культурной общности русского народа и судьбе России» [2].

Воспитательная работа организуется как классными руководителями (кураторами курсов), так и преподавателями специальных и общеобразовательных дисциплин, воспитателями Интерната, а также учебно-методическим управлением, деканатами, отделом социально-воспитательной работы, проректором по учебной и воспитательной работе [3].

Реализация ключевых принципов воспитания в Академии начинается с тем, посвященных *человеку в системе общественных отношений*. Согласно Федеральному закону от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», ст. 2, п. 2, целью воспитания обучающихся в школе является «создание условий для личностного развития, самоопределения и социализации обучающихся на основе социокультурных, духовно-нравственных ценностей и принятых в российском обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства, формирование у обучающихся чувства патриотизма, гражданственности, уважения к памяти защитников Отечества и подвигам Героев Отечества, закону и правопорядку...» [4]. Все эти условия в полной мере отражаются и формируются в Московской государственной академии хореографии *в рамках предмета «Обществознание»*.

Учащиеся начинают ценить честный труд, вырабатывать навыки ответственного потребления и бережного отношения к результатам своего труда и других людей, в том числе прошлых поколений. Этот аспект дополнительно и более глубоко рассматривается в разделе «Экономика».

Далее мы поднимаем темы, связанные с обществом как многоуровневой, многоплановой системой, где подробно изучаем различные аспекты существования и трансформации общества. На этом этапе учащиеся через познавательную, игровую деятельность, работу в группах овладевают навыками этикета, уважительного общения с различными группами общества; поведения в конфликтных ситуациях, в том числе во время столкновений в сетевой переписке. Они узнают о традициях и ценностях своих семей и общества, учатся принимать их и уважать.

В рамках тем, посвященных духовной жизни общества, учащиеся погружаются в мир образования, науки, религии и искусства, начинают лучше понимать сущность и ценность каждого аспекта культуры. Здесь, через познавательную и проектную деятельность они учатся анализировать свои и чужие поступки с позиции их соответствия нравственным нормам, давать нравственную оценку своим поступкам, отвечать за них, понимать необходимость нравственного совершенствования и быть к нему готовыми, проявлять готовность к сознательному самоограничению, если этого требуют обстоятельства. Через анализ различных мировоззренческих позиций вырабатывается светское мировоззрение, которое подразумевает позитивное и уважительное отношение к различным жизненным и духовным позициям, без обесценивания и осуждения. Одновременно с этим учащиеся имеют возможность сформировать свое личное представление о мире и умение его отстаивать. Мы все понимаем, что искусство — это уникальное пространство, наполненное огромным потенциалом объединять людей, успокаивать их сердца и лечить души. Через эти темы ученики начинают глубже чувствовать значимость своей профессии не только для себя, но и для всего мира.

Такие разделы «Обществознания», как «Политика» и «Право», представляют особую ценность в современном мире. Они позволяют сформировать у учащихся активную гражданскую позицию, основанную на глубоком понимании механизмов работы политической системы и правотворчества, сознательном участии в политических делах государства, уважении закона и правопорядка, прав и свобод сограждан, уважения к историческому и культурному наследию России. Основываясь на исторических примерах, учащиеся вырабатывают сознательное неприятие любой дискриминации

в обществе по социальным, национальным, расовым, религиозным признакам, проявлениям экстремизма, терроризма, коррупции, антигосударственной деятельности. В итоге мы воспитываем гражданина с устойчивой социальной позицией, основанной на глубокой и искренней любви к своему народу и уважении к другим народам России и мира, общероссийской культурной идентичности.

Значительным потенциалом для достижения целей *экологического обучения и воспитания* обучающихся через формирование экологического мировоззрения и экологической культуры обладает *предмет «География»*. Преподавание географии отличается от других учебных дисциплин комплексным подходом изучения природы, общества и их взаимодействию. Курс позволяет раскрыть тему на трёх уровнях — глобальном, региональном и локальном. Программа 1—2 классов (5—6 классов общеобразовательной школы) закладывает основы ценностных ориентаций, понимание взаимодействия между отдельными компонентами природы и человеком. Ведётся обсуждение причин важнейших экологических проблем и путей их предотвращения, дети предлагают возможности личного вклада в охрану природных ресурсов, что формирует экологическое сознание и бережное отношение к окружающей среде. Обучающиеся готовят сообщения и буклеты об объектах Всемирного природного и культурного наследия ЮНЕСКО. Программа 4 (8) класса углубляет и расширяет знания обучающихся о влиянии природных условий и ресурсов на жизнь, здоровье и хозяйственную деятельность людей. Программа 5 (9) класса позволяет обобщить и углубить знания по видам хозяйственной деятельности и их влиянию на экологическое состояние территорий, рассмотреть региональные экологические проблемы.

В курсе *Географии* можно проследить линию по формированию *этнокультурной компетентности*, которая проявляется в формировании у обучающихся «взаимного уважения, бережного отношения к культурному наследию и традициям многонационального народа Российской Федерации» [4], Этнокультурная направленность занятий основана на системном, гуманистическом, культурологическом, страноведческом и личностно-деятельностном подходах, что позволяет сформировать у обучающихся толерантность как уважение, признание и принятие другого человека, его мнения, мировоззрения, культуры, языка, веры; уважительное отношение к истории, культуре, религии, традициям, языкам, ценностям народов, проживающих в России и регионах мира, т.е. к созданию условий для становления личности, способной к межкультурному пониманию и диалогу.

В начальном курсе географии — 1—2 (5—6) классы — формируются представления о расах и многообразии народов, их внешних различиях; развивается осознанное, уважительное и доброжелательное отношение к человеку другой расы, его мировоззрению и культуре; понимание равенства всех людей. География материков и океанов — 3 (7) класс — позволяет сформировать у обучающихся знания о многообразии народов, языков и религий; о влиянии природных условий на жизнь, быт, традиции и хозяйственную деятельность людей. В 4 (8) классе обучающиеся знакомятся с народами, проживающими на территории России, их историей, традициями, культурой. В начале изучения этого раздела мы обращаемся к Конституции Российской Федерации, в Преамбуле которой подчеркивается многонациональность нашей страны, а Статья 69 гарантирует права коренных малочисленных народов [5]. При изучении используется кросс-культурный метод, позволяющий познакомиться с культурой многих народов нашей страны. Одной из наиболее эффективных форм работы является проектная деятельность: обучающиеся выбирают один из народов, населяющих Россию, и изучают его историю и язык, особенности быта и народные промыслы, традиционную одежду и украшения, современные обряды и праздники, национальную кухню, музыку, танцы, выдающихся

представителей этого этноса. К своему выступлению на уроке-конференции / семинаре обучающиеся готовятся творчески: демонстрируют национальные костюмы и украшения, музыкальные инструменты, дают возможность послушать национальную музыку, предлагают попробовать блюда национальной кухни. Подчеркивается уникальность каждого народа, что и способствует формированию этнокультурной компетенции.

Одним из приоритетных направлений воспитательной работы в Академии является *гражданско-патриотическое воспитание*. Взаимодействие педагогов и учащихся направлено на формирование патриотических взглядов, убеждений, чувств, уважительного отношения к историческому прошлому Родины и унаследованным от него традициям. На всех торжественных мероприятиях исполняется Гимн России.

Предмет «История» занимает основополагающее место в системе духовного воспитания личности. Для того, чтобы патриотическое воспитание на уроках истории происходило эффективно, нужно использовать определенные методы и приемы, близкие новым поколениям учащихся.

Одним из наиболее действенных методов гражданско-патриотического воспитания становится сократическая беседа. С особым энтузиазмом к такой форме работы подключаются ученики 1—2 (5—6) классов. Дискуссионное обсуждение проблемных вопросов, посвященных гражданскому долгу, ключевым моментам российской истории и морали, вызывает неподдельный интерес у обучающихся и стремление подкрепить ответы качественными аргументами.

В современном мире дети все больше отдают предпочтение аудио- и видеоисточникам информации. И задача преподавателя в современном образовании — содействие в процессе интерпретации источников информации, которые могут заинтересовать обучающихся. На сегодняшний день *воспитание патриотизма с помощью военных фильмов* имеет огромную роль. И в таком случае художественное кино, как и документальное, может оказаться большим дидактическим подспорьем в работе учителя на уроке истории.

Но художественный фильм как источник информации имеет и свои минусы. Главная проблема в субъективизме подачи материала и содержание значимого процента вымысла. И перед учителем встает несколько важных задач: не только правильно подобрать фильм или видеофрагменты, которые будут характеризовать изучаемый период, но и помочь учащимся провести критический анализ. Необходимо помочь учащимся на основе уже изученного материала выделить те фрагменты, которые подтверждаются знаниями, полученными на занятиях, и те, которые скорее всего являются художественным вымыслом режиссёра. При правильной подборке материала обучающиеся получают возможность разнообразить привычные формы работы.

Важным звеном патриотической работы являются проекты и мероприятия, *посвященные Великой Отечественной войне*, например уроки-презентации ко Дню снятия Блокады Ленинграда (с оформлением информационных стендов). 27 февраля 2020 года в Учебном театре Академии прошел целевой благотворительный торжественный концерт, посвящённый Году памяти и славы в ознаменование 75-летия Великой Победы. Дети приняли участие в проекте «Победа в искусстве», посвященном Году памяти и славы. В апреле 2021 г. были проведены уроки ко «Дню единых действий», с целью сохранения исторической правды о преступлениях нацистов и их пособников в отношении мирных советских граждан в годы Великой Отечественной войны на оккупированных территориях.

Большое внимание в Академии уделяется *духовно-нравственному и эстетическому воспитанию* в соответствии со спецификой образовательного учреждения. Традиционно большая роль отводится экскурсиям в музеи, посещению театров и памятных мест города.

Внедрение цифровых технологий в обучение позволило усовершенствовать структуру воспитательной и просветительской деятельности. В период самоизоляции и ограничения

общения в социальных группах, в родительских чатах классов и курсов, на официальном сайте Академии были размещены ссылки на интересные мероприятия, кинофильмы, выставки, экскурсии. Классные руководители по видеоконференцсвязи проводили беседы нравственного характера, совершали виртуальные туры по крупнейшим музеям, художественным галереям и архитектурным ансамблям страны. В рамках празднования Международного Дня защиты детей (1 июня) проводились онлайн-мероприятия: конкурс рисунков «Танец в моей жизни», выставка фотографий «Улыбка моей семьи», викторина для родителей «Права моего ребенка».

В обычное время дети с удовольствием принимают участие в профессионально-ориентированных творческих мероприятиях: концерты практики к Международному женскому дню, подготовка видеопоздравления к юбилею народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, Государственных премий СССР И РСФСР Владимира Викторовича Васильева, посещение выставок «К юбилею В. В. Васильева», «К 95-летию со Дня рождения М. М. Плисецкой», «К 105-летию со Дня рождения С. Н. Головкиной», «Выдающиеся выпускники московской балетной школы: А. В. Чичинадзе». В Академии кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования в декабре 2020 года был проведен тематический концерт классической музыки. Внеклассная деятельность позволяет обогатить учащихся в эмоциональном плане, а также развивает их эстетические чувства.

В формировании духовно-нравственных качеств большую роль играют проводимые в Академии *социально значимые и благотворительные проекты*. Академия сотрудничает с благотворительным сообществом «Живи Сейчас» по программе «Не одинокая старость». Уже традицией стало поздравлять пожилых людей Тульского и Епифаньского домов престарелых и инвалидов.

Был реализован проект по поддержке школьников из малообеспеченных семей, созданию условий для обеспечения доступа к культурно-историческим ценностям: в рамках проекта 25 школьников, посещающих ГБУ г. Москвы «Центр социальной помощи семье и детям „Берегиня“ (филиал «Нагатинский»)), получили возможность познакомиться с историей Московской балетной школы в годы Великой Отечественной войны, а также современными творческими достижениями Академии.

Академия постоянно ведет работу по привлечению детей и молодежи к участию в творческих и культурно-просветительских мероприятиях, взаимодействует с образовательными учреждениями и детскими школами искусств города Москвы.

Итак, анализ воспитательной и просветительской деятельности показывает, что Академия выполняет ряд современных задач культурно-воспитательной деятельности, соответствующих современным требованиям, предъявляемым к формированию и развитию воспитательной системы профессиональных образовательных организаций; имеет развивающий потенциал, способствующий формированию социокультурной среды, профессионально значимых личностных качеств будущих специалистов, их социальной активности, мобильности.

Список источников

1. Манифест, с приложением Высочайше утвержденного Проекта Генерал-Поручика Бецкого от 1 сентября 1763 — Об утверждении в Москве Воспитательного Дома, с особливим гошпиталем для неимущих родильниц // Полное собрание законов Российской империи. Собрание (1649—1825): Том 16. 1763 г. Закон 11.908. URL: https://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (дата обращения: 10.09.2022).

2. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29.05.2015 № 996-р «Об утверждении Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года» — URL: <http://static.government.ru/media/files/f5Z8H9tgUK5Y9qtJ0tEFnyHlBitwN4gB.pdf> (дата обращения: 10.09.2022).
3. Рабочая программа воспитания для обучающихся по программе среднего профессионального образования в области искусств, интегрированной с образовательными программами основного общего и среднего общего образования по специальности 52.02.01 Искусство балета углубленной подготовки / Московская государственная академия хореографии. М., 2021.
4. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201212300007> (дата обращения: 10.09.2022).
5. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020 года). URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102027595&ysclid=lc7h7r3xlj791963390> (дата обращения: 10.09.2022).

Информация об авторах

- И. В. Киселева — преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств МГАХ;
Е. В. Плотникова — преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств МГАХ;
Л. А. Смирнова — преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств МГАХ.

Information about the authors

- I. V. Kiseleva — Lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts.
E. V. Plotnikova — Lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts;
L. A. Smirnova — Lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts.

Аналитическая статья

УДК 377.2+793.3

РЕАЛИЗАЦИЯ УРОВНЯ ОСНОВНОГО ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ИНТЕГРИРОВАННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТА» В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Елена Анатольевна Мартыненко

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия uch-otdel@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу качества образования уровня основного общего образования интегрированной образовательной программы в области искусств 52.02.01 Искусство балета углубленной подготовки в Московской государственной академии хореографии. Автор обобщает результаты обучения по данному уровню образования за последние 5 лет. Научная новизна работы заключается в рассмотрении данного вопроса с точки зрения общего уровня подготовки учащихся

к государственной итоговой аттестации по основному общему образованию. Впервые представлены данные по качеству образования по отдельным общеобразовательным предметам. В результате показан уровень подготовки выпускников по данному уровню образования, согласно независимой оценке качества образования.

Ключевые слова: основное общее образование, государственная итоговая аттестация, основной государственный экзамен

Analytic article

**IMPLEMENTATION OF THE LEVEL OF BASIC GENERAL EDUCATION ACCORDING
TO THE INTEGRATED EDUCATIONAL PROGRAM «THE ART OF BALLET»
AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY**

Elena A. Martynenko

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, uch-otdel@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of the quality of education at the level of basic general education of the integrated educational program in the field of arts 52.02.01 The art of ballet in-depth training at the Moscow State Academy of Choreography. The author summarizes the results of training at this level of education over the past 5 years. The scientific novelty of the work consists in considering this issue from the point of view of the general level of preparation of students for the state final certification in basic general education. For the first time, data on the quality of education in individual general education subjects are presented. As a result, the level of preparation of graduates for this level of education is shown, according to an independent assessment of the quality of education.

Keywords: basic general education, state final certification, basic state exam

Федеральный проект «Образование» направлен на достижение национальной цели Российской Федерации, определенной Президентом России Владимиром Путиным, — обеспечение возможности самореализации и развития талантов. Этой цели следует Московская государственная академия хореографии, реализуя основную профессиональную образовательную программу в области искусства, интегрированную с образовательными программами основного общего и среднего общего образования, в рамках реализации образовательной деятельности федерального государственного образовательного стандарта подготовки специалистов среднего профессионального образования 52.02.01 «Искусство балета» *углубленной подготовки* [1].

Одной из целей Федерального национального проекта «Образование» обозначен ориентир на «вхождение Российской Федерации в число десяти ведущих стран по качеству общего образования». Интеграция образовательной программы уровня основного общего образования является необходимой составляющей содержания образовательной программы подготовки и воспитания будущего артиста балета.

За последние годы произошло немало изменений, которые коснулись общей формы проведения, критериев оценки полученных результатов на государственной итоговой аттестации (далее ГИА) основного общего образования. Законодательно утверждено, что переход на интегрированный уровень среднего общего образования и последующее обучение (курсы) по образовательной программе среднего профессионального образования, возможен только при успешной государственной итоговой аттестации и получения аттестата основного общего образования [2]. Согласно Порядку проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего образования [3] к ГИА допускаются обучающиеся, не имеющие академической задолженности и в полном объёме выполнившие учебный план или индивидуальный план (имеющие годовые отметки по всем учебным предметам учебного плана или

индивидуального учебного плана за IX класс не ниже удовлетворительных), а также имеющие результат «зачет» за итоговое собеседование по русскому языку [4].

С 2014 года обучающиеся 5 класса¹ вступили в условия получения аттестата об основном общем образовании наравне с учащимися российских общеобразовательных школ, гимназий, лицеев. Получение аттестата об основном общем образовании, участие в ГИА – 9 определяет соответствие результатов освоения основного общего образования, интегрированного в образовательную программу среднего профессионального образования в области искусств, требованиям федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования и готовности обучающихся к независимой оценке качества обучения.

Данный аспект государственной итоговой аттестации по программе основного общего образования поставил новые задачи перед администрацией и всем педагогическим составом Академии в организации, проведении и участии обучающихся в ГИА – 9. Необходимо было создать, включить в сложившуюся традицию содержания образования балетных артистов новые образовательные и организационные технологии.

Результаты государственной итоговой аттестации по программам основного общего образования в первые годы внедрения формы основного государственного экзамена и экзаменов по выбору, показали высокий уровень качества образования по данной программе в Академии. Среднее количество учащихся, получающих аттестаты с отличием, ежегодно от 3 до 7 человек. С 2014 года по 2022 год неудовлетворительные результаты по одному из предметов ГИА в дополнительные сроки получили два выпускника этого уровня образования, что не даёт право, в соответствии с законодательством, рассматривать вопрос о повторном обучении [5].

В 2021–2022 учебном году, подводя итоги по ОГЭ по предметам, педагогический состав Академии проанализировал качество подготовки обучающихся. Сравнительный анализ результатов внешнего и внутреннего мониторинга позволил выявить сильные и слабые стороны подготовки по той или иной дисциплине, определить возможные риски при подготовке к ОГЭ в следующем учебном году. Представленная справка результатов государственной итоговой аттестации обучающихся 5(9) классов в 2022 году кратко отражает порядок проведения и результаты ГИА – 9 за последние пять лет.

СПРАВКА

по результатам государственной итоговой аттестации обучающихся 5(9) классов в 2022 году

Цели контроля:

— определить качество освоения учащимися образовательных программ основного общего образования по русскому языку, математике и учебным предметам, которые учащиеся выбрали для сдачи ОГЭ по результатам внешней независимой оценки;

— дать методические рекомендации по корректировке работы в подготовке учащихся к ГИА – 9 на 2022/2023 учебный год.

Инструмент контроля: государственная итоговая аттестация.

ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ

В 2019/2020 году согласно Постановлению Правительства Российской Федерации [6], приказу Министерства просвещения [7] ГИА – 9 проводилось в форме промежуточной аттестации, результаты которой признаются соответственно результатами ГИА по образовательным программам основного общего образования, что являлось основанием для выдачи аттестатов.

¹ 5 класс в Московской государственной академии хореографии соответствует 9 классу уровня основного общего образования.

В 2020/2021 учебном году обучающиеся сдавали два обязательных экзамена в форме ОГЭ — по русскому языку и математике, два предмета по выбору в форме контрольных работ с применением технологии передачи контрольно-измерительных материалов контрольных работ и электронных образцов бланков по защищенной сети в сроки, утвержденные Департаментом образования города Москвы [8].

В 2022 году условия получения аттестата об основном общем образовании соответствовали утверждённому Порядку проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего образования [9]. В 2021/2022 учебном году включали в себя четыре экзамена: по русскому языку и математике, а также два экзамена по выбору: по физике, химии, биологии, литературе, географии, истории, обществознанию, иностранным языкам (английскому, французскому, немецкому и испанскому), информатике и ИКТ.

Количество учащихся, завершающих уровень основного общего образования, допущенных к прохождению государственной итоговой аттестации на основании проведения итогового собеседования по русскому языку [10] и академической успеваемости составило 36 обучающихся. Количество сдававших экзамены в форме ОГЭ — 36 человек. Аттестат об основном общем образовании получили все выпускники. Количество учеников 5(9) классов, получивших в 2021/2022 учебном году аттестат об основном общем образовании с отличием, — 7 человек, что составило 19,4 процента от общей численности выпускников по программе основного общего образования.

В течение года осуществлялось постоянное информирование учащихся 5(9) классов и их родителей по вопросам подготовки к ГИА:

- проведена разъяснительная работа по правилам предоставления электронной услуги «Запись на участие в государственной итоговой аттестации (ОГЭ)» в рамках электронного сервиса «Запись на участие в государственной итоговой аттестации (ОГЭ), итоговом собеседовании по русскому языку для 9 классов»;

- организована информационная поддержка участников ГИА и родителей о порядке проведения ГИА по программам основного общего образования в 2022 году, итогового собеседования по русскому языку;

- проведён ряд собраний для учеников и их родителей, где рассмотрены вопросы нормативно-правового обеспечения ГИА, подробно изучены инструкции для участников ОГЭ;

- на сайте Академии в разделе «Основное общее образование» [11] опубликованы ссылки на материалы РЦОИ по организационной подготовке к ОГЭ;

- опубликованы материалы РЦОИ на электронной платформе Дневник.ру [12];

- оформлен общешкольный стенд «ГИА — 9»;

- до сведения учеников и их родителей своевременно доведены результаты всех диагностических работ, тренировочных экзаменов в пунктах проведения экзамена.

- до сведения учеников и их родителей своевременно доведены результаты всех диагностических работ.

РУССКИЙ ЯЗЫК

На основании приказа ректора Академии М. К. Леоновой итоговое собеседование по русскому языку было организовано и проводилось в два этапа в образовательной организации, осуществляющей обучение (в Академии) [13]. С целью ознакомления обучающихся с практическим порядком проведения итогового собеседования 18—19 января 2022 года, за месяц до проведения итогового собеседования, было проведено тренировочное собеседование по русскому языку. В соответствии с установленными сроками 09 февраля 2022 года было проведено итоговое собеседование по русскому языку,

в котором приняли участие все обучающиеся. Средний балл, полученный при ответах, — 17,5 из 20 максимальных баллов, максимум баллов получили 3 обучающихся, минимум 12 баллов — 2 обучающихся. Все обучающиеся были допущены к итоговой государственной аттестации.

По результатам сдачи ОГЭ по русскому языку в 2022 году незначительно ПОНИЗИЛСЯ средний балл по школе в среднем в сравнение с 2021 годом.

Таблица 1

Результаты ГИА по русскому языку в форме ОГЭ за последние три учебных года

Учебный год	Средний балл по русскому языку
2017/2018	4,1
2018/2019	4,5
2019/2020	ГИА не проводилась
2020/2021	4,4
2021/2022	4,1

В целом результаты сдачи ГИА по русскому языку в 2022 году показали: количество выпускников, которые получили на экзамене высокие баллы, составило 13 человек, 36,1% от общего количества участников ГИА по предметам, выше среднего получили баллы 7 человек (38,9%), ниже среднего — 9 человек (25%), ниже минимального — 0 человек. Средний балл по двум классам — 4,1. Качество составило 100 %.

На основе анализа матрицы результатов и персонифицированных отчетов преподавателей русского языка, с опорой на кодификаторы КИМ, определены проблемные темы, которые плохо усвоены учениками.

МАТЕМАТИКА

В 2020 году ГИА в форме ОГЭ не проводилась из-за пандемии коронавируса. По результатам сдачи ОГЭ по математике в 2021 году ПОНИЗИЛСЯ средний балл по уровню общего образования в среднем в сравнении с 2019, 2018 гг. По результатам ГИА — 9 в рамках независимой оценки качества образования, средний балл ОГЭ по математике в 2022 году ПОВЫСИЛСЯ в сравнении с 2021 годом.

Таблица 2

Результаты ГИА по математике, в форме ОГЭ за последние три учебных года.

Учебный год	Средний балл по математике
2017/2018	3,8
2018/2019	4,3
2019/2020	ГИА не проводилась
2020/2021	3,6
2021/2022	3,75

В целом результаты сдачи ОГЭ по математике в 2022 году показали, что количество выпускников, которые получили на экзамене высокие баллы, составило 4 человека (11,1%) от общего количества участников ГИА по предмету, выше среднего — 19 человек (52,8%), ниже среднего — 13 человек (33,1%), ниже минимального — 0 человек. Средний балл — 3,75. Качество составило 100 %.

ПРЕДМЕТЫ ПО ВЫБОРУ

В 2021/2022 учебном году учащиеся выбрали следующие дисциплины: обществознание — 15 человек; английский язык — 15 человек; географию — 16 человек; информатику — 26 человек. Основной государственный экзамен по географии и информатике проводился в форме компьютерного тестирования. Низкий средний балл 3,4 был получен на информатике, самый высокий средний балл 4,5 — по английскому языку.

Таблица 3

Доля выпускников, получивших высокие баллы на предметах по выбору

Предмет	Учащиеся, получившие высокие баллы		Максимальный балл
	Количество	Процент	
<i>Обществознание</i>	3	20,0	36
<i>Английский язык</i>	8	53,3	66
<i>География</i>	4	25,0	30
<i>Информатика</i>	1	3,8	16

ВЫВОДЫ

По результатам сдачи ГИА по уровню основного общего образования в 2022 году:

— *средний балл по ОГЭ был по русскому языку — 4,1; доля выпускников, получивших на экзамене высокие баллы, составила 13 человек (36,1%) от общего количества участников ГИА по предметам;*

— *средний балл по ОГЭ по математике — 3,75; так как доля учащихся, получивших на экзамене баллы ниже среднего — 13 человек (33,1%).*

По анализу полученных результатов были даны рекомендации для преподавателей соответствующих дисциплин, обращено внимание на проблемные темы, регулярность работы с учащимися, на необходимое количество работ, на освоение того или иного материала по темам. Всем преподавателям было необходимо: скорректировать рабочие программы по предметам, чтобы усилить изучение тем, по которым в нынешнем году показаны низкие результаты; своевременно составить индивидуальный образовательный маршрут для учащихся «группы риска»; включить в план на 2022/23 учебный год контроль за проведением тренировочных работ в форме ОГЭ по учебным предметам, которые выходят на ГИА.

Уровень подготовки обучающихся Московской государственной академии хореографии по интегрированной программе в области искусств уровня основного общего образования и результаты государственной итоговой аттестации на протяжении пятилетнего цикла обучения показывают высокое качество образовательной деятельности в данной составляющей образовательной программы подготовки будущих артистов балета.

Список источников

1. Приказ Министерства образования и науки РФ от 30 января 2015 г. N 35 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета» (с изменениями и дополнениями).

2. Федеральный закон РФ от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями); статья 83, часть 14.
3. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки от 07 ноября 2018 года №189/1513 «Об утверждении порядка проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего образования», пункт 11.
4. Федеральный закон РФ от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями); статья 59, часть 6.
5. Федеральный закон РФ от 29.12.2012 N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями); статья 83, часть 15.
6. Постановление Правительства Российской Федерации от 10 июня 2020 г. № 842 «Особенности проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего и среднего общего образования, и вступительных испытаний при приеме на обучение по программам бакалавриата и программам специалитета в 2020 году».
7. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 21 мая 2020 года №257 «Об особенностях проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего образования в 2019/2020 учебном году».
8. Письмо Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки (далее — Рособранзор) от 25.03.2021 №04—17 по вопросу проведения контрольных работ для обучающихся 9-х классов (далее контрольные работы) в 2020—2021 учебном году, информационное письмо по отдельным вопросам организации и проведения контрольных работ в городе Москве (письмо Департамента образования и науки города Москвы от 05.04.2021).
9. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации, Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки от 07 ноября 2018 года №189/1513 «Об утверждении порядка проведения государственной итоговой аттестации по образовательным программам основного общего образования».
10. Приказ Департамента образования города Москвы от 11 января 2019 года № 02 «Порядок проведения итогового собеседования по русскому языку» (с изм.).
11. Основное общее образование // Московская государственная академия хореографии: сайт. URL: <https://balletacademy.ru/obrazovanie/osnovnoe-obshhee-obrazovanie/> (дата обращения: 30.09.2022).
12. Московская государственная академия хореографии // Дневник.ру: сайт. URL: <https://schools.dnevnik.ru/school.aspx?school=1000018016616&view=schoolposts> (дата обращения: 30.09.2022).

Информация об авторе

Е. А. Мартыненко — начальник учебно-методического управления Московской государственной академии хореографии, преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств.

Information about the author

E. A. Martynenko — Head of the Educational and Methodological Department of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts.

Научная статья

УДК 792+377.5+378.095

СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА В СФЕРЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Святослав Михайлович Оленев¹, Надежда Павловна Яценко², Галина Викторовна Петрова³.

^{1,2,3} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

¹ mgah-edu@yandex.ru

²gsed-mgah@yandex.ru

³balletmms@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена проблеме выявления специфики культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства как особой формы организации культурной и образовательной деятельности. Цель исследования — выявить специфику культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства. Научная новизна работы заключается в рассмотрении сущности сфер культуры и образования как основы и отличия от проектов в целом. Выявлены проблемы по реализации культурно-образовательных проектов в сфере хореографии. В результате исследования выявлены основные характеристики и особенности культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства.

Ключевые слова: культурно-образовательный проект, хореография, культура, образование, сфера хореографического искусства, технология проекта, реализация

Original article

SPECIFICITY OF A CULTURAL AND EDUCATIONAL PROJECT IN THE SPHERE OF CHOREOGRAPHIC ART

Svyatoslav M. Olenev¹, Nadezhda P. Yatsenko², Galina V. Petrova³

^{1,2,3} Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

¹ mgah-edu@yandex.ru

²gsed-mgah@yandex.ru

³balletmms@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the problem of identifying the specifics of a cultural and educational project in the field of choreographic art as a special form of organizing cultural and educational activities. The purpose of the study is to identify the specifics of a cultural and educational project in the field of choreographic art. The scientific novelty of the work lies in the consideration of the essence of the spheres of culture and education as the basis and difference from projects in general. Problems are identified for the implementation of cultural and educational projects in the field of choreography are presented. As a result of the study, the main characteristics and features of the cultural and educational project in the field of choreographic art were identified.

Keywords: cultural and educational project, choreography, culture, education, sphere of choreographic art, project technology, implementation

Усиливающиеся глобализационные процессы заставляют мировое хореографическое искусство искать актуальные формы и приемы образования, чтобы удержать интерес, а по возможности расширить внимание к его познанию. В последнее время в России реализовано значительное число культурных и образовательных проектов, и специалисты справедливо смогли оценить значение проектного подхода в развитии перспектив сферы культуры и образования, для реализации ее потенциала. «Проектная деятельность способствует развитию, активизации и формированию креативного, творческого мышления, так как цель проекта состоит не в том, чтобы воспроизвести добытую информацию, а найти способ ее применения на практике» [1, с. 36]. Тем не менее, на наш

взгляд, проектная деятельность мало изучена и представлена незначительным числом научных исследований.

Направление образовательных проектов в области хореографического искусства представлено в публикациях Е. Н. Врублевской, Н. Ю. Перевышиной, О. Е. Киченко С. М. Оленева. Перспективы международных образовательных проектов рассматривают Л. В. Бычкова, И. В. Жуковский, Н. Н. Игнатьева, Е. В. Лисенкова, М. Ю. Ткачева, которые полагают, что они обладают значительным потенциалом для профессионального развития специалистов и учащихся. Проблема создания и реализации культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства недостаточно разработана, несмотря на ее явную научную и практическую значимость.

Актуальность проблемы обусловлена существованием противоречия между необходимостью интенсификации проектной деятельности, увеличения количества культурно-образовательных проектов в сфере хореографического искусства и недостаточной разработанностью методики организации и реализации данной формы.

Цель статьи состоит в выявлении специфики культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства.

Специфика культурно-образовательного проекта в сфере хореографического искусства обусловлена непосредственно сущностью сферы культуры и образования, которое необходимо учитывать при разработке.

Сфера культуры — это специфическое пространство жизнедеятельности общества, которое обеспечивает постоянное воспроизводство, развитие, самореализацию каждого из субъекта культуры и их взаимосвязь. В сфере культуры реализуется культурная активность общества. Она является сложной, открытой, динамично функционирующей системой, интенсивно обменивающейся со средой итогами деятельности и информацией и характеризующаяся различными, неравновесными и нелинейными зависимостями.

В современных условиях бюджетного дефицита культура является самым незащищенным звеном в финансовой цепи государства. Проектный подход создает возможность привлекать к разработке культурных мероприятий разные организации, позволяющие затем значительно увеличить ресурсную базу мероприятий.

Под проектной деятельностью в сфере культуры понимают организационно-управленческую активность субъектов политики в сфере культуры, которая направлена на разработку комплекса мероприятий, которые способствуют эффективности решения острых проблем культуры в условиях конкретных временных рамок. Представляя способ организации, выявления и роста потенциала ресурсов сферы культуры, средством взаимодействия с органами власти, обществом и партнерами, проектная деятельность — это специфическая форма регулирования социокультурных процессов. «Проектный подход в освоении культуры состоит, прежде всего, в органическом сочетании управленческих, с одной стороны, и культурных, с другой стороны, аспектов деятельности управления» [2, с. 3].

В зарубежных странах имеется богатая практика управления в сфере культуры посредством проектной деятельности. В России интерес к аналогичным проектам в качестве специфической формы организации культурной деятельности возрос в середине 90-х гг. XX века.

Что касается области образования, то качество образовательного потенциала страны сегодня представляет один из показателей состояния и развития национальной экономики. Для его поддержки на пространстве образовательных услуг возникают новые участники, предлагающие различные программы, чем создаются условия жесткой конкуренции, борьбы за финансирование различными источниками. В данной ситуации возникает необходимость прибегать к разным образовательным проектам.

Понятие «образовательный проект» трактуется по-разному:

1. Образовательный проект — это совокупность выполняемых в определенной последовательности научных, методических, технологических, организационных, финансовых, коммерческих и учебно-производственных мероприятий, обеспечивающих реализацию образовательной программы.

2. Образовательный проект — это комплексная, протекающая в условиях взаимодействия с внешней средой, деятельность временного коллектива специалистов, связанная с достижением в определенные сроки и при ограниченных ресурсах, запланированной совокупности целей (задач) и мероприятий, направленных на достижение конкретного образовательного результата.

3. Образовательный проект — это форма организации занятий, предусматривающая комплексный характер деятельности всех его участников по получению образовательной продукции за определенный промежуток времени — от одного урока до нескольких месяцев».

«Целью образовательного проекта является реализация государственных и общественных интересов в области образования, приводящих к экономическим, научно-техническим, социальным результатам» [3, с. 1290].

Как показывает практика, большая часть образовательных программ осуществляется в соответствии с нормативно-правовой базой учреждений, что имеет свои достоинства и недостатки. Достоинством является то, что образовательные учреждения обладают относительной свободой при разработке и реализации подобного рода программ. Недостатком является отсутствие на государственном уровне общепринятого единого механизма разработки и внедрения образовательных программ, в том числе, критериев оценки их эффективности.

Таким образом, культурно-образовательный проект в сфере хореографического искусства в качестве особой формы организации культурной и образовательной деятельности позволяет использовать различные ресурсы, производить децентрализованные культурные и образовательные действия, содействовать партнерству государственных структур и неправительственных организаций, является эффективной современной моделью управления в сфере культуры и образования. Проектно-ориентированный подход позволяет достичь необходимой комбинации традиционных и инновационных основ культуры и образования, увеличению культурного многообразия. Несмотря на реализацию множества социокультурных проектов за недавний период, проектная деятельность в сфере хореографического искусства все еще происходит, главным образом, неорганизованно, она еще мало применяется как организационно-управленческая форма.

Список источников

1. Зайцева И. А. Креативные практики проектирования в системе подготовки специалистов сферы культуры // Творчество в объективе научных исследований: Сб. материалов V Международной научно-практической конференции, Белгород, 20 декабря 2019 года. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. С. 35—39.
2. Тимошенко Е. В. Менеджмент в хореографии: курс лекций (для студентов, обучающихся по направлению 071200.62 «Хореографическое искусство»): в 2 ч. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2015. Ч. 1. 2015. 210 с.
3. Ковалева Т. В. Особенности образовательных проектов и управления ими // Молодой ученый. 2016. № 12. С. 1290—1293. URL:<https://moluch.ru/archive/116/31869/> (дата обращения: 16.02.2019).

Информация об авторах

С. М. Оленев — проректор по учебной и воспитательной работе, профессор, доктор философских наук;

Н. П. Яценко — заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доцент, кандидат педагогических наук;

Г. В. Петрова — аспирант Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

S. M. Olenev — Vice-Rector for Educational and Educational Work, Professor, Doctor of Philosophy;

N. P. Yatsenko — Head of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts of the Moscow State Academy of Choreography, Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences;

G. V. Petrova — postgraduate student of the Moscow State Academy of Choreography.

Краткое сообщение

УДК 793.3+378

**БАЛЕТНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ
КАК СОЦИО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ
АРТИСТОВ БАЛЕТА**

Татьяна Георгиевна Седракан

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, gsedmgah@yandex.ru

Аннотация. В данной статье рассматривается значимость изучения балетной терминологии в образовательном процессе МГАХ.

Ключевые слова: балетная терминология, Иностраннный язык (профмодуль), МГАХ

Brief report

**BALLET TERMINOLOGY IN FRENCH AS A SOCIO-CULTURAL COMPONENT
IN THE TRAINING OF FUTURE BALLET ARTISTS**

Tatiana G. Sedrakyan

The Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia,

gsed-mgah@yandex.ru

Abstract. The article reviews importance of learning the ballet terminology in Moscow State Academy of Choreography education process.

Keywords: ballet terminology, Foreign language (professional module), Moscow State Academy of Choreography

В 2023 году Московская государственная академия хореографии отмечает свое 250-летие, проходят торжественные юбилейные мероприятия. И в этой связи хотелось бы отметить важнейшие точки опоры, на которых многие годы зиждется хореографическое образование. Одной из таких точек можно считать дисциплину «французский язык», представляющую собой неотъемлемую часть компетенций артиста балета, хореографа, педагога-репетитора. Следует отметить, что изучение французского языка дает не только знание профессиональных терминов и понятий, но и возможность читать и переводить со словарем профессиональную аутентичную литературу, которая, начиная с XVIII века

существует в большинстве своем на французском языке. Эта традиция продолжается по сей день.

Одной из главных задач изучения иностранного языка в современной школе является приобщение учащихся к культуре и традициям страны изучаемого языка. По образному определению академика Л. В. Щербы, лексика — это «живая материя языка», она призвана служить для называния, т. е. для выражения содержания мысли [1, с. 290]. Работа над лексикой (терминологией) классического танца носит более сознательный характер, чем, например, над фонетикой французского языка, как системы простого звукоподражания. Цель обучения балетной лексике определена целями и задачами обучения иностранному языку в Московской государственной академии хореографии и сформулирована в ФГОС ВО, основной профессиональной образовательной программе и рабочей программе дисциплины «Иностранный язык» (профмодуль) в высшем образовательном звене.

В XX веке терминология классического танца претерпевает ряд изменений, так как данный век наблюдал взлет такого направления, как неоклассический танец, представленный его основоположниками С. Лифарем и Дж. Баланчиным, и современный танец «danse contemporaine». Лексика классического и современного балета, как и в XVIII веке, продолжает сохранять в большинстве своем французские термины, но в зависимости от языка страны, где Вы находитесь, может видоизменяться. Многие термины родились непосредственно в устах хореографов, как, например, термин «*décalé*» Сергея Лифаря, означающий «отклоненный», «смещенный с оси». С течением времени балетная терминология меняется, дополняется и усовершенствуется, превращаясь зачастую в знаки и символы. Но неизменным остается ее связь не только с французским языком, но с культурой и историей Франции.

В своей книге «Основы классического танца» А. Я. Ваганова писала: «Французская терминология, принятая для классического танца, как я уже указывала во всех дискуссиях на эту тему, неизбежна, будучи интернациональной. Для нас она то же, что латынь в медицине» [3, с. 12]. По мнению М. Бежара, «танец — это способ коммуникации, это средство общения, это универсальный язык, с помощью которого устанавливаются контакты с другими цивилизациями» [4, с. 39] Танец в большинстве своем, как всякий язык, несет в себе мысль, мысль выражается в словах, в танце она отражена в танцевальных па, имеющих точное этимологическое и семантическое значение. Так же как и язык, танец является отражением своеобразия жизни людей и образности их мышления, а также общечеловеческой культуры. Знание профессиональной терминологии балета позволяет хранить исторический опыт и передавать его будущим поколениям. Культура любого народа на планете находит свое выражение в танце, в его языке, который создает эмоциональный субъективный образ материального мира. В танце, как культурном феномене, при помощи невербальных способов коммуникации на протяжении веков выражаются различные социальные явления, по которым можно сложить ткань не только культурной, но и общественной жизни того или иного этноса. Через танец и его терминологию проявляются тонкие и тончайшие черты характера и самого духа народа, веками оформляется сознание людей, проходящий перед ними неявный образ мира. Танец и его язык — это явление общественное, религиозное и социокультурное. Знать, беречь, сохранять, развивать и усовершенствовать его универсальный язык — задача тех, кто однажды связал с ним свою судьбу.

Танец — это движение, которое никогда не лжет, т. е. «*pas*».

Танец — это биение сердца, т. е. «*battement*».

Танец — это бросок вперед, т. е. «*jeté en avant*».

Танец — это связанное и ускользающее время, т. е. «*temps lié*», «*échappé*».

Танец — это видоизменение, т. е. «*changement*».

Танец — это собирание воли в кулак, т. е. «*assemblé*».

Танец — это живительный воздух, т. е. «en l'air».
Танец — это переворот сознания, т. е. «révoltade».
Танец — это хлесткое слово, т. е. «fouetté».
Танец — это стук «судьбы в дверь», т. е. «frappé».
Танец — это прыжок вверх, т. е. «ballon».
Танец — это возвышение и воспитание, т. е. «élévation».
Танец — это сама жизнь!

Список источников

1. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1974. 427 с.
2. Скальковский К. А. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. Москва, Книга по требованию, 2013. 292 с.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 6. Сер. «Учебники для вузов. Специальная литература». СПб.: Издательство «Лань», 2000. 192 с.
4. Морис Бежар Мгновение в жизни другого: мемуары. М.: В/О Союзтеатр, СТД СССР, 1989. 238 с.

Информация об авторе

Т. Г. Седракян — старший преподаватель кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

T. G. Sedrakyan — senior teacher Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts in Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

Научная статья
УДК 793.3+101.1

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ И РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ КАК УНИКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ МИРЫ

Вячеслав Владимирович Сербиненко

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, v.v.serbinenko@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются традиции русской балетной школы и традиции русской философии — как своеобразные, уникальные культурные миры. В статье подчеркивается, что их реальное историческое бытие стало возможным именно в бесконечно разнообразном космосе русской культуры.

Ключевые слова: культура, традиции, Московская государственная академия хореографии, русская философия

Original article

TRADITIONS OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL AND RUSSIAN PHILOSOPHY AS UNIQUE CULTURAL WORLDS

Vyacheslav V. Serbinenko

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, Moscow, Russia,
v.v.serbinenko@gmail.com

Abstract. The article explores the Russian tradition of the ballet school and the Russian tradition of philosophy as unique, rare cultural worlds. The article expands that their real historical existence became possible precisely in the infinitely diverse cosmos of Russian culture.

Keywords: culture, traditions, Moscow State Academy of Choreography, Russian philosophy

Культура и традиция — это, конечно, не одно и то же. Но связь между этими понятиями настолько глубока, что и на предельно абстрактном уровне никакая изоляция между ними просто невозможна. Вполне обоснованным представляется вывод, что не существует культуры без традиции, а традиция, в свою очередь, не может существовать вне культуры. Традиция русской балетной школы и традиция русской философии — это своеобразные, уникальные культурные миры. Но их реальное историческое бытие стало возможным именно в бесконечно разнообразном космосе русской культуры.

В исторических судьбах русского балета и русской философии были и глубокие общие закономерности. Как и всякая подлинная традиция, отечественное хореографическое искусство развивалось в творческом культурном диалоге с художественным опытом иных культур и, в первую очередь, с миром европейского балета. Философия же в России обретала своеобразные черты, творчески воспринимая опыт мировой и, прежде всего, европейской философии.

Уже в первые десятилетия XX века европейский триумф русского балета стал важнейшим событием мировой культуры и безусловно ярчайшим достижением культуры русского зарубежья. В те же годы, вынужденные покинуть советскую Россию русские философы играли активную роль в интеллектуальной жизни Европы: создавали образовательные и культурные центры (от Балкан до Парижа), преподавали в ведущих европейских университетах, издавали журналы, в которых принимали участие известнейшие европейские интеллектуалы (в этом плане особое значение имел религиозно-философский журнал «Путь» Н. Бердяева). Изучение истории отечественной философии несомненно предполагает знание и понимание исторического опыта мировой философии. Собственно, традиция русской философской мысли уже сама по себе — существенная и органическая часть этого опыта.

В образовательной системе Московской государственной академии хореографии особое внимание уделяется различным направлениям гуманитарного знания. Философия — это традиционная гуманитарная дисциплина. Ее исторически сложившиеся формы (история философии, философия культуры, философская антропология, эстетика, этика и др.) непосредственно связаны с исследовательскими и образовательными практиками ведущих гуманитарных наук прошлого и современности. Все это в полной мере относится и к традиции русской философии. Поэтому понимание современных проблем изучения опыта отечественной философии имеет и вполне определенное междисциплинарное значение. И, конечно, более глубокое знание русской философской традиции может быть интересным и полезным для всех, кто имеет отношение к гуманитарной культуре. В Московской государственной академии хореографии, отмечающей замечательный юбилей русской балетной школы, гуманитарность исключительно важна именно для всех: и для преподавателей, и для студентов.

Конечно, у русской философии в XX веке была трагическая судьба. Многие связи были прерваны, расцвет русской философской культуры, пришедшийся на начало столетия, в силу известных исторических обстоятельств, не смог получить продолжения на отечественной почве. Однако такого рода исторические драмы — не редкость в истории мировой культуры. К сожалению, без следа, как мы знаем, могут сгореть и многие замечательные рукописи. Отечественное философское наследие, к счастью, реально существует (хотя «сгоревших рукописей» было немало, иногда в буквальном смысле, как

сгорели, например, в оккупированной Варшаве последние труды С. Гессена), и в настоящее время оно вовлечено в процесс живого историко-философского и, собственно философского, обсуждения.

Современное философское мышление должно ответить на вопрос, какие именно идеи и концепции (может быть, и концепты) русских философов прошли испытание историческим временем и способны к творческому (а не только в качестве образцов культурного прошлого) существованию в мире современной интеллектуальной культуры. Как представляется, идеи русских мыслителей были интересны в контексте своего времени, но могут быть интересны и сегодня, поскольку философы думали и писали о проблемах действительно глубоких и никуда от нас не ушедших. Наивно же считать, что современность — это какой-то совершенно новый мир, обитатели которого обладают уже совершенно новым мышлением. Очень умные и очень образованные люди, посвятившие в прошлые века свою жизнь философии, могли ошибаться и у них, конечно, не могло быть более позднего исторического опыта. Но эти очевидные обстоятельства не обесценивают смысл философского творчества.

Подобно тому, как любые достижения «современного искусства» никак не умаляют значения творений «старых мастеров». В истории философии, так же, как и в целом в истории культуры никакого механического прогресса нет и быть не может. Идеи прошлого могут обретать новую жизнь, а у идей «современных» нет гарантий пережить свою собственную современность. Все это в полной мере относится и к истории русской философии. Русскую философию нередко упрекали в том, что она слишком часто отходила от собственно философского дела и, обращаясь к вопросам злободневным, увлекалась публицистикой. Но публицистика публицистике рознь. Современный мир буквально переполнен различными вариантами публицистического жанра. Но мы знаем, как быстро «устаревают» даже самые умные и хорошо исполненные тексты такого рода. В то время, как философская публицистика многих русских интеллектуалов 19—20 вв. и сегодня может представлять интерес сама по себе, а не только в качестве свидетельства эпохи. Не обязательно быть феноменологом или следовать принципам исторической герменевтики, чтобы войти в диалог понимания с живыми и яркими текстами отечественных мыслителей. Не обязательно быть профессиональным философом. Образованность, непредвзятость и интерес — вполне достаточные условия. И в такой открытости к диалогу стоит видеть не слабость, а достижение русской философии.

Проблема действительной актуальности философских идей имеет мало общего с идеологическими запросами, в частности, с надеждами обнаружить у кого-то из философов прошлого общепользную программу «обустройства» России. Такого рода проекты были и они, безусловно, заслуживают внимания. Однако, в любом случае, соответствующие мысли, допустим, И. Ильина приобретают смысл и ценность только в свете его общей философской позиции, а более конкретно, в первую очередь, в контексте развитых им принципов философии права и этики. Но на этом уровне размышления философа оказываются уже малопригодными для ответа на сакраментальные вопросы «что делать?» и «с чего начать?». Это же относится и к наследию русских мыслителей-евразийцев. Их опыты в сфере философской культурологии (весьма, кстати, разнообразные) действительно интересны, в том числе, и достаточно, конечно, спорные эксперименты по деконструкции традиционной российской историографии. Мотивы идеологические и политические играли существенную роль в евразийском движении. В историческом аспекте это также представляет интерес. Но в результате попыток превратить евразийство в некий вариант идеологии современного типа, философские элементы пропадают, и что приходит им на смену? Ничего.

Нечто подобное, как известно, произошло с марксизмом в России. Маркс называл философию «душой культуры». Итог «приключения» марксистских идей в России, в сущности, был предопределен именно утратой «философической души». В связи с этим нельзя не отметить, что за последние годы, к сожалению, у нас не появилось действительно фундаментальных и новаторских исследований по истории марксизма. Как критика, так и апологетика носят, преимущественно, традиционный характер. В то время как марксистская тема продолжает играть немаловажную роль в современной европейской и мировой философии.

В истории русской философии XIX и XX вв. особое место занимает метафизическая традиция [1; 2]. Сегодня вполне очевидна тенденциозность и наивность идеологических характеристик соловьевской и постсоловьёвской метафизики, как «богоискательства», «богостроительства» и т.п. Философские споры о метафизике продолжались на протяжении всего XX века и, вряд ли, можно сомневаться в том, что они будут продолжены и в дальнейшем. Опыт российской метафизики по праву, может считаться одним из наиболее значительных и оригинальных в философии XX века. Существеннейший момент: многообразие этого направления русской мысли. В отечественной философии мы имеем дело, например, с опытом философского оправдания платонизма как важнейшего, системообразующего принципа европейской (и, естественно, русской) культуры. (В. Соловьев, В. Эрн, С. Франк, Л. Карсавин и др.). И это отнюдь не исключительно русский метафизический сюжет. Вспомним, хотя бы, известный тезис А. Уайтхеда о том, что вся последующая европейская философия явилась ничем иным, как примечанием к трудам Платона. Но, одновременно, в русской метафизике представлена и последовательная философская критика платонизма (в частности, в творчестве Н. Бердяева и Л. Шестова). Спор с Платоном — это, также, одна из ключевых тем современной философии (причем, критика платонизма имеет достаточно широкий диапазон, условно говоря: от К. Поппера до М. Хайдеггера и Ж. Делеза).

Проблематика русской философии, во многих аспектах, созвучна наиболее интересным и плодотворным философским направлениям, и темам современной философской мысли. Это касается, например, философской антропологии. Глубоко не случайным был общеизвестный интерес ее основоположника М. Шелера к русской метафизике и, в частности, к идеям Вл. Соловьева. В постсоловьёвской метафизике антропологическая проблематика играла центральную роль в творчестве С. Франка, Л. Карсавина, в философской психологии В. Зеньковского, оригинальной феноменологической теории Г. Шпета и др. Исключительным разнообразием подходов характеризуется российский опыт философии культуры (идеи русских символистов, религиозных философов С. Булгакова, историков-медиевистов Г. Федотова и Л. Карсавина, М. Бахтина, А. Лосева и мн. др.). Известный французский философ-персоналист Ж. Лакруа выделяя, в свое время, различные типы персонализма, совершенно справедливо отнес творчество Н. Бердяева (наряду с Г. Марселем) к экзистенциальному варианту персонализма. Но, однако, персоналистские идеи (безусловно, не утратившие актуальности и в современной ситуации) представлены в отечественной философии весьма широко: в российском лейбнизианстве, кантианстве (например, в философской педагогике С. Гессена, философии права П. Новгородцева), в религиозной метафизике.

Анализ современной проблематики изучения истории русской мысли позволяет сделать следующие выводы: полифоническое единство отечественной философской традиции, ее историческое своеобразие определяются, прежде всего, ролью и значением философского знания в истории русской культуры; судьбы философии в России неотделимы от судеб мировой философии и только в контексте этих, весьма сложных и многообразных связей, могут быть поняты; культурная ценность историко-философской

работы зависит не только от уровня профессиональной ориентации в сфере истории «отвлеченного философского знания», но и от понимания смысла личного философского выбора мыслителей прошлого и способности вступить с ними в творческий философский диалог. Последнее замечание особенно важно применительно к современной ситуации в исследовании истории русской философии, выполняющей столь же значимые объединительные для русской культуры функции, как и классическое искусство русского балета.

Список источников

1. Сербиненко В. В., Гребешев И. В. Русская метафизика XIX-XX веков. М.: Руниверс, 2016. 800 с.
2. Сербиненко В. В., Гребешев И. В. Личности и идеи в русской метафизике. Словарь-монография. М.: Руниверс, 2021. 304 с.

Информация об авторе

В. В. Сербиненко — профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, доктор философских наук.

Information about the author

V. V. Serbinenko — Professor of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of the Performing Arts of Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Doctor of Philosophy.

Научная статья

УДК 304.444+159.995

КОГНИТИВНАЯ КИНЕТИКА, КУЛЬТУРА И ПРАВО

Алексей Викторович Черных

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, gsed-mgah@yandex.ru

Аннотация: Человек существует как часть природы, которая посредством действия различных факторов формирует его психофизические параметры, способности к когнитивной деятельности.

Человек является и частью общества, общение в котором формирует его потребности, ценности и желания до их стадии, соответствующей уровню личности с самостоятельным мышлением. Качество такого общения обуславливает успешность передачи ему и усвоения им культурных опыта и навыков, от которых зависит становление и функционирование такой динамической системы, как умственное развитие личности. Одна же из важнейших обязанностей общества — это создание комфортных условий для прогресса когнитивных способностей индивидуума.

Условия современного бытия диктуют потребность общества и человека в активизации его познавательной деятельности, которая обладая определенной статической компонентой, должна предполагать и её постоянную интенсификацию, перманентную эволюционную когнитивную кинетику, движения по экспоненте.

В этом деле трудно переоценить роль культуры и права, так как только при соблюдении динамично и сбалансированно развивающихся социальных норм можно обеспечить эволюционный онтогенез социума, когнитивных и творческих свойств личности, позитивную и постоянную кинетику данных явлений, отсутствие социальных взрывов, должную духовность общества и, соответственно, надлежащее правосознание как массовое, так и индивидуальное, без которых невозможно обезопасить среду обитания человека во всех её как природных, так и социальных компонентах.

Ключевые слова: познавательная деятельность, социальные практики, культура, право

Original article

COGNITIVE KINETICS, CULTURE AND LAW

Alexey V. Chernykh

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, gsed-mgah@yandex.ru

Abstract: A person exists as a part of nature, which, through the action of various factors, forms his psychophysical parameters, the ability to cognitive activity.

A person is also a part of society, communication in which forms his needs, values and desires to their stage, corresponding to the level of an individual with independent thinking. The quality of such communication determines the success of the transfer to him and the assimilation of cultural experience and skills, on which the formation and functioning of such a dynamic system as the mental development of the individual depends. One of the most important duties of society is to create comfortable conditions for the progress of the cognitive abilities of the individual.

The conditions of modern existence dictate the need of society and person to activate his cognitive activity, which, having a certain static component, should assume its constant intensification, giving the corresponding process permanent evolutionary cognitive kinetics, by setting it to move exponentially at the same time.

In this case, it is difficult to overestimate the role of culture and law, since only with the observance of dynamically and balanced developing social norms is the evolutionary ontogenesis of society, cognitive and creative properties of personality, positive and constant kinetics of these phenomena, the absence of social explosions, proper spirituality of society and, accordingly, proper legal awareness, both mass and individual, without which it is impossible to ensure the safety of all components of the human habitat, both natural and social.

Keywords: culture, cognitive activity, social practice, law

Человек и человеческое общество имеют объективную и прежде всего природную основу. И как бесспорный вывод ныне признано то, что человек не отделим от общества, в котором только и может состояться как личность.

Общая среда обитания воспитывает и формирует потребности членов больших и малых групп, их ценности и желания до стадии соответствия параметрам личности, обладающей самостоятельным мышлением, позволяющим человеку осознанно и в своей воле выбирать надлежащий образ жизни и стиль поведения в обществе.

Рассматриваемое в совокупности с изменениями, происходящими в индивидууме в соответствии с его природной, психофизической «конституцией», качество такой общности во многом определяет возможность эволюции человека, в том числе успешность передачи ему и усвоения им общественного опыта, культурных навыков, от которых прежде всего зависит становление и надлежащее функционирование такой динамической системы как умственное развитие личности.

Умственное развитие как комплекс знаний и навыков, который формируется в процессе их получения, это одна из сторон общего психического становления человека. И зависит оно как от усвоения им социального опыта, так и от созревания его органической основы, в первую очередь мозга и нервной системы.

Поскольку потребность развиваться есть природное свойство человека, то процесс приобретения индивидуумом знаний и познания им действительности постоянно эволюционирует, становится все более совершенным. Однако такой прогресс возможен в ситуации, когда человек сам заинтересован во внесении в свою социальную практику осуществляемых в должной кинетике изменений, ощущает нуждаемость в них и желает наступления результатов своей социально полезной активности. Общество же и государство обязаны стимулировать такую заинтересованность и содействовать созданию условий для полноценного развития человека.

Общепризнанным обстоятельством ныне является и то, что достигнутый человеком уровень умственного развития зависит от его интеллектуальных способностей. При этом считаем, что интеллект или общая умственная способность есть не просто сумма знаний и умственных операций, а их синергетическая совокупность, способствующая их успешному усвоению, применению (в части знаний) и протеканию, если говорить о ментальных операциях.

Исходя из того, что в природе вообще нет ничего, что можно было бы считать совершенно неподвижным, отметим, что как умственное, когнитивное развитие человека, так и кинетика этого процесса определяются многими факторами, как природными и генетическими (например, течением беременности у матери, качеством окружающей среды, индивидуальными особенностями ребенка и т.д.), так и общественными (к примеру, условиями жизни в семье, образованием и т.п.).

Учитывая то, что естественное стремление найти объяснение различным явлениям и искусственно созданные приемы получения и накопления знаний составляют суть понятия «познание», полагаем, что динамичное развитие познавательной способности или когнитивная кинетика это есть возбуждение, становление и постоянная эволюция тех психических процессов, с помощью которых мы осознаем окружающую действительность в её социальных и природных проявлениях, приобретаем социо-культурные навыки и знания, находясь при этом в комфортной для этих целей среде обитания как основы идеальной экономической и гуманитарной модели общества.

Говоря об «умственном развитии» и «познании», обратим внимание и на понятие «интеллект», от латинского слова *intelligere*, что означает «понимать, познавать, мыслить и т. д.». Примем при этом, что интеллект — это система психических процессов, обеспечивающих способность человека оценивать ситуацию, принимать решение и регулировать свое поведение. И значит, давая определение интеллекта, не обойтись без отсылки к познавательным или когнитивным способностям человека. Понятно, что при «применении» интеллекта для получения актуальных и позитивных результатов социальной практики человека имеет крайне важное значение кинетика его мыслительных процессов и последующих осознанных деяний.

В свою очередь, активизация познавательной деятельности, которая в силу своего прикладного характера не может не обладать определенной статичностью, должна предполагать постоянную её интенсификацию, стимуляцию, придающую соответствующему процессу перманентную эволюционную когнитивную кинетику, «заданность» движения по экспоненте.

Поскольку одним из ведущих видов познания и социальной практики, залогом должной кинетики их эволюции и формирования интеллекта является обучение, то не случайно ныне вопросы активизации познавательной деятельности обучающихся относятся к числу наиболее актуальных проблем современной педагогической науки и практики.

Говоря о необходимости активизации когнитивной деятельности, отметим, что когнитивную кинетику обуславливают, наряду с иными, технологии, структура сообщества, открытость системы социальной стратификации, качество образования, право и, конечно, динамично и прогрессивно меняющаяся культура.

Обращаясь в рассматриваемом «кинетическом» контексте непосредственно к культуре, отметим, что понятие «культурная динамика» ввел в научный оборот выдающийся русско-американский социолог П. А. Сорокин (1889—1968) в работе «Социальная и культурная динамика» (1937—1941)¹.

¹ Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика М.: Астрель, 2006. 1176 с.

Поскольку сопутствующая прогрессу общества динамика различных социальных регуляторов требует постоянной прямой и/или опосредованной нормативно-правовой регламентации, то трудно представить серьезные изменения, которые могут осуществляться в социальной культуре общества помимо права и/или которые не производят значительных трансформаций в самом обществе и его юридической системе.

И здесь необходимо признать, что российское право страдает с одной стороны повышенным консерватизмом, а с другой — порой чрезмерной, зачастую политически мотивированной суетливостью, зачастую невысоким профессионализмом, несогласованностью его норм, практики их применения и т. д.

Примечательно, что в современном континентальном понимании российское право означает главным образом законодательные акты, административные регламенты и постановления исполнительных органов, акты государственного планирования и властного регулирования.

В этой связи отметим к примеру, что, говоря о предусмотренной законодательством РФ экспертизе как проектов нормативных правовых актов, так и действующих актов, обычно акцент ставится на цели и достигнутом результате. Все же полагаем, что цель правового воздействия не должна подразумевать под собой просто готовое решение. Вероятно, оно должно подразумевать рассмотрение нескольких вариантов достижения заданной цели. При этом, полагаем целесообразным обращать внимание не только на актуальность формирования запроса на максимально эффективное юридическое решение той или иной задачи (желательно вариативное), но и на скорость его принятия, то есть динамику соответствующего правового регулирования.

Обосновать же при этом «кинетический» подход к оценке юридической компоненты комфортной в рассматриваемом случае для когнитивного развития человека среды его обитания можно тем, что эволюционное и революционное развитие общества различаются уровнем интенсивности динамических изменений правовой системы и, как правило, количественных.

Ясно, что законопослушные участники правового оборота предпочитают иметь дело с готовыми, понятными и стабильными законодательными решениями применительно ко всем вариантам социально значимого поведения. Соответственно, повышенная интенсивность изменений правовой системы, тем более осуществляемая в условиях невысокого профессионализма субъектов законодательной практики и правоприменения, редко влечет за собой позитивные результаты.

Обращаясь в данном контексте к интенсивности юридических метаморфоз, отметим, что проявляется она прежде всего в различной степени насыщенности правовыми предписаниями важнейших сфер общественной жизни, способах стимулирования правовой активности и детализации юридической регламентации поведения субъектов отношений в обществе. Однако чрезмерное увеличение количества правовых предписаний, порой излишне жестко и мелочно, с уклоном в необоснованную репрессивность регламентирующего поведение субъектов правоотношений, отрицательно отражается на понимании нормативных актов и практике их правоприменения, а значит и на динамике социально полезных общественных процессов. Скорее наоборот, это стимулирует асоциальную практику по всему спектру её возможных проявлений, что, безусловно, негативно сказывается на возможностях общества обеспечить своих членов позитивными практиками, знаниями, навыками и опытом, то есть, как и отмечалось, создать комфортные условия для развития их когнитивных способностей.

В качестве примера ненадлежащей социальной практики и дефицита соответствующей ей регуляторов, обратимся к проблемам, связанным с стремительным развитием

информационной среды. Не секрет, что её прогрессу незамедлительно сопутствуют и интенсивные негативные последствия, в том числе и правонарушения. Защита результатов интеллектуальной деятельности тоже до сих пор одна из актуальных и нерешенных до конца проблем информационного общества. Не упрощает надлежашей юридической квалификации поведения субъектов правовых отношений и интернационализация противоправной деятельности.

Все это в совокупности с постоянным нарастанием объемов информации приводит к тому, что человеку все труднее познавать полезное для него и отсеивать ненужное, а обществу и государству осуществлять свои регуляторные функции.

Указанное выше имеет место на фоне того, что существенные изменения претерпевает и система образования, новые технологии которой, например, дистанционные и мультимедийные, на первый взгляд отражают позитивные тенденции общества. Так, они позволяют раскрывать таланты и склонности ребенка, обеспечить ему определенную бытовую комфортность, а порой и личную безопасность. Но одновременно с этим, роль учителя-наставника в таком образовательном процессе существенно нивелируется. А ведь именно учитель, педагог, воспитатель непосредственно создают условия для развития познавательной активности лиц, в отношении которых реализуется соответствующая образовательная или воспитательная программа.

Наконец нельзя не отметить и характерный для многих пользователей виртуальной среды неактивный образ жизни, который в итоге сказывается не только на их здоровье, но и на умственных, познавательных способностях.

В результате воздействия на социум указанных и иных факторов, характеризующих современное общество, человек, «уходя» в свое пространство в виртуальном мире, зачастую теряет адекватность восприятия реального и, соответственно, навыки общения с иными членами общества. Как следствие, имеет место утрата человеком позитивных естественных навыков познания, способности к образованию, а также создание условий для манипуляций сознанием людей с целью программирования их поведения и неосознанного формирования у них таких желаний и потребностей, которые выгодны манипулятору.

В итоге разрыва межличностных связей, снижения полезной социальной активности членов информационного общества, оно теряет свою устойчивость, которая наряду с позитивными изменениями в нём возможна только при повышении интеллектуального потенциала его членов, их общей культуры, духовного и физического здоровья нации в целом. Идеология деятельности, игнорирующей взаимодействие социальных групп, базирующегося на их самобытности, чувстве общности, ведет к неизбежным конфликтам, деградации интеллектуального потенциала общества и его членов, снижению их познавательной активности.

В этой связи особый интерес вызывают исследования проблем, связанных не только с разумным консерватизмом, неизменностью, сбалансированностью права, но и с его прагматическим динамизмом, готовностью государств и их сообществ незамедлительно посредством профессионального правоприменения стимулировать социально позитивную активность и реагировать на асоциальную деятельность (особенно в криминальном её секторе), в которую стремительно врываются новые отношения и технологии. Речь идет, например, о когнитивных технологиях, связанных с системами искусственного интеллекта, как помогающих человеку принимать решения в сложных ситуациях (в частности при вынесении судебных постановлений), учитывающих его состояние, реагирующих на внимание человека и даже следящих за работой его мозга, так и создающих опасность для его имущества, жизни и здоровья, в том числе и в военной сфере.

Однако интенсивное вовлечение в социальную практику искусственного интеллекта тоже способствует разрушению социальных институтов, не в последнюю очередь правовых, ибо субъекты общественных отношений, игнорируя их, предпочтут изолироваться друг от друга с тем, чтобы предпочесть межличностным контактам общение с нейронными сетями, что снизит когнитивную кинетику.

При этом особую актуальность приобретает стабильность права, и устанавливается она лишь при формировании динамического равновесия, разумного компромисса заинтересованных в нём субъектов правового оборота для достижения общей цели в виде социального порядка, нарушать который никому невыгодно. В этом деле трудно переоценить роль культуры как совокупного социального регулятора. Ведь только соблюдение её норм обеспечивает равномерное, предпочтительно разумно эволюционное развитие социума, когнитивных и творческих свойств каждой личности, их позитивную и постоянную динамику, отсутствие социальных взрывов, должную духовность общества, и, соответственно, эффективность правовой системы, обуславливающей надлежащий уровень и качество правосознания как массового, так и индивидуального. Вне рамок же должного субъективного восприятия правовых явлений людьми невозможно обеспечить реальную коэволюцию человека и природы, позитивных методов, средств и стимулов для полноценного, гармоничного и динамичного развития нашей цивилизации.

Информация об авторе

А. В. Черных — первый проректор Московской государственной академии хореографии, кандидат юридических наук, профессор кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств, доцент, Почетный юрист города Москвы.

Information about the author

A. V. Chernykh — First Vice-Rector of the Moscow State Academy of Choreography, Candidate of Law, Professor of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts, Associate Professor, Honorary Lawyer of the City of Moscow.

Обзорная статья

УДК 372.881.111.1

РАЗВИТИЕ НАВЫКА МОНОЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В РАМКАХ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК (АНГЛИЙСКИЙ)» В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Надежда Николаевна Шкода¹, Елена Викторовна Дмитриева²

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

¹shkodanatalia91@yandex.ru

²veb555@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы и пути обучения устной иноязычной монологической речи, а также говорится об актуальности использования опор в развитии умений монологической речи на занятиях по английскому языку в МГАХ.

Ключевые слова: устная иноязычная монологическая речь, трудности обучения монологической речи, путь «сверху вниз», путь «снизу вверх», опоры при обучении монологической речи

Original article

**TEACHING FOREIGN MONOLOGUE SPEECH AT ENGLISH LESSONS
AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY**

Nadezhda N. Shkoda¹, Elena V. Dmitrieva²

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia

¹shkodanatalia91@yandex.ru

²veb555@yandex.ru

Abstract. The article reviews the most common speaking difficulties encountered by students and approaches to developing competence in foreign monologue speech. It also highlights the importance of teaching aids in teaching monologue at English lessons at the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: foreign monologue speech, speaking difficulties, top-down method, bottom-up method, teaching aids

Монологическая речь является показателем интеллектуального и культурного развития человека, характеризует его как личность. Умение логично, точно и образно излагать свои мысли необходимо для успешной социализации и самореализации человека в обществе. Поэтому обучение говорению (монологической речи) является одной из приоритетных задач современной школы, ВУЗа.

Потребность обучения устной иноязычной монологической речи отражена в ФГОС общего и профессионального образования, в программах всех типов образовательных организаций на всех этапах обучения иностранному языку.

Раздел «Говорение» считается одним из самых сложных и является неотъемлемым компонентом ОГЭ, ЕГЭ, Всероссийской олимпиады школьников по иностранным языкам, а также международных экзаменов [1].

Предмет английский язык в учебном плане академии в 1-х — 5-х классах, на I — III курсах СПО появился только в 2011—2012 учебном году. Этому предшествовала серьёзная подготовительная работа. Основываясь на требованиях рабочих программ по английскому языку, ФГОС соответствующего уровня образования необходимо было создать рабочие программы по этой учебной дисциплине с учетом специфики учебного процесса в МГАХ и, конечно, с первых занятий приступить к формированию навыков профессионального общения на английском языке.

В соответствии с определением доктора педагогических наук, профессора С. Ф. Шатилова целью обучения монологической речи является формирование монологических умений, то есть умений коммуникативно-мотивированно, логически последовательно и связно, достаточно полно и правильно в языковом отношении излагать свои мысли в устной форме [2, с. 81].

Актуальность обучения говорению в современной школе обусловлена разнообразием и многоплановостью проблем, возникающих при формировании устных коммуникативных умений. Как показывает практика, чаще всего у учащихся возникают трудности, связанные с непониманием проблематики документа-основы, недостаточным уровнем развития языковой компетенции, отсутствием грамотной логичной аргументации. Таким образом, в условиях преобладания тестирования лексики и грамматики, а также чтения и аудирования на уроках иностранного языка важно больше времени уделять устному речевому общению и использовать специальные коммуникативные (речевые) упражнения для становления навыков говорения [3].

Существует два разнонаправленных, взаимодополняющих подхода (пути) к обучению иноязычному говорению.

Путь «сверху вниз» (“top-down”, с опорой на текст) представляет собой путь овладения образцами речевых произведений. Речь идет о формировании монологических умений на основе различных этапов работы с текстом.

Данный путь имеет ряд преимуществ. Во-первых, текст достаточно полно очерчивает речевую ситуацию для порождения речевых высказываний учащихся. Кроме того, грамотно отобранные тексты имеют высокую степень информативности и дают хорошую языковую и речевую опору для составления собственных речевых высказываний по образцу.

Следуя данному подходу, в период обучения студенты СПО составляют монологические высказывания, опираясь на готовые тексты по заданной теме, например, “The Bolshoi Theatre”, “Theatres in Great Britain”, “A Brief History of British Theatre and the Royal Opera House”, студенты ВУЗа (бакалавриат) “Cross-Cultural Understanding”, “Music in Great Britain”.

На дотекстовом этапе учащимся могут быть предложены следующие задания: прокомментировать заголовок текста, ознакомиться с новой лексикой и определить тематику текста на основе языковой догадки, попытаться ответить на предложенные вопросы до прочтения текста, составить мини-диалоги, предвосхищая содержание текста и др.

Задания после прочтения текста (вопросно-ответные, подстановочные, трансформационные, конструктивные и репродуктивные упражнения) предполагают более продолжительные высказывания, например:

- Ответить на вопросы на понимание содержания и смысла прочитанного текста;
- Согласиться с утверждениями или опровергнуть их;
- Просмотреть текст и выбрать ключевые слова для передачи его основного содержания;
- Составить тезисы, передающие основные мысли (основной смысл) текста;
- Расположить данные на доске предложения из текста в нужной последовательности и употребить необходимые связующие средства;
- Посмотреть план и подобрать материал из текста, раскрывающий пункты плана;
- Доказать, что...;
- Охарактеризовать...;
- Определить основную идею текста;
- Кратко изложить содержание текста, составить аннотацию к тексту;
- Рассказать текст от лица главного героя (наблюдателя, журналиста и т.д.).

На этом этапе происходит установление логико-смысловых связей речи, речевых приемов, способов аргументации. Затем учащиеся составляют собственные речевые высказывания по образцу.

Путь «снизу вверх» (“bottom-up”, без опоры на текст) намечает путь от последовательного, систематического овладения отдельными речевыми действиями (отдельными высказываниями) разного уровня к их последующему комбинированию, объединению. В основе этого подхода лежит предположение о том, что поэтапное, поуровневое усвоение системы языка, овладение компонентами монологической речи в итоге приводят к умению самостоятельно участвовать в речевом общении — породить связные высказывания в устной и письменной форме [4].

Согласно этому способу работы по развитию монологической речи, учащиеся СПО составляют монологические высказывания по темам “About Myself”, “My Family”, “About Friends”, в ВУЗе (бакалавриат) по теме “From the History of the Moscow State Academy of Choreography”, в магистратуре “My Future Career Plans” и др. Монологи могут строиться на основе нескольких текстов, прочитанных и прослушанных на родном и иностранном языках, что предполагает использование межпредметных связей.

В ходе уроков развития речевого умения (обучения монологической речи) очень важны опоры. Опорами могут быть текст, наглядность, ситуация, тема (фрагмент темы) или проблема. Создание достаточного уровня опор содержательного, языкового и речевого плана помогает ученику преодолеть ряд сложностей, например, когда учащемуся требуется

структурировать свой ответ, он испытывает нехватку языковых или речевых средств. Опоры стимулируют речь ученика за счет вызова ассоциаций с жизненным или речевым опытом, а также помогают правильно оформить мысли [5].

На старших курсах чаще используются смысловые опоры: вербальные смысловые опоры (цитаты, поговорки и крылатые выражения), а также смысловые иллюстративные опоры (карикатуры, плакаты, таблицы), задающие определенную идею, мысль, по поводу которой необходимо высказаться учащимся. Например, опорой для монологического высказывания по теме “About Friends” могут быть пословицы о дружбе: “A man is known by the company he keeps”; “A friend in need is a friend indeed”; “The friends you choose help you win or lose”, а пословица “Books and friends should be few but good” помогает перейти к обсуждению другой насыщенной, интересной темы “Books in Our Life”, поговорить о роли книг и образования в современном обществе. Учащиеся должны прокомментировать смысл пословицы, приводя факты из личного опыта. Последовательное использование содержательных, а затем смысловых опор, материал которых представлен во все более обобщенном виде, подводит учащихся к самостоятельному говорению без опор.

Подготовленные опоры снижают волнение говорящего, помогают преодолеть страх забыть детали или упустить главное, поэтому на итоговом экзамене по английскому языку было принято решение дать студентам опору в виде вопросов, которые служат направлением беседы по заданной теме. Опоры помогают учащимся сконцентрироваться и подготовиться к ответу, например, по теме “My Favourite Ballet Dancer (Choreographer)” ВО (бакалавриат) такие вопросы, как “Who were his (her) teachers?”, “When did he (she) make his (her) debut?”, “What was his (her) first major role?”, “Was he (she) quick to pick up the new?”, задания закончить предложение “He (she) was one of the first dancers (choreographers) to use (to create)... ” помогают наиболее полно раскрыть личность любимого артиста, выделить его (её) отличительные черты [6, с. 96—97].

Подводя итог, отметим, что развитие умения говорить на иностранном языке является необходимым требованием современного мира и актуальной задачей школы, ВУЗа. Для эффективной работы на каждом этапе и пути обучения монологической речи («сверху вниз» и «снизу вверх») необходим методически правильно подобранный комплекс упражнений с учетом уровня знаний, возрастных и индивидуальных особенностей учащихся. Использование опор существенно интенсифицирует процесс формирования навыка говорения и обучения иностранному языку в целом, а также приносит необходимую индивидуализацию в учебный процесс.

Список источников

1. Ефремова Н. Н., Гусева Л. В. Обучение устной иноязычной монологической речи: к вопросу о проблемах и учебных достижениях обучающихся // Иностр. языки в школе. 2019. — № 10. С. 28—36.
2. Шатилов С. Ф. Методика обучения немецкому языку в средней школе. Учеб. пособие для студентов педагогических институтов. 2-е изд., дораб. М.: Просвещение, 1986. 223 с.
3. Вербицкая М. В., Махмурян К. С. Методические рекомендации для учителей, подготовленные на основе анализа типичных ошибок участников ЕГЭ 2016 года по английскому языку // Педагогические измерения. 2016. №4. С. 22—45.
4. Соловова Е. Н. Методика обучения иностранным языкам: базовый курс лекций: пособ. для студентов пед. вузов и учителей. М.: Просвещение, 2003. 239 с.
5. Пассов Е. И., Кузовлева Н. Е. Урок иностранного языка. Ростов н/Д: Феникс; М.: Глосса-Пресс, 2010. 640 с.
6. Шкода Н. Н. Тексты для дополнительного чтения по дисциплине «Иностранный язык (английский)» Учеб. пособие для студентов I–III курсов МГАХ (ВПО). М., МГАХ, 2009.

Информация об авторах

Н. Н. Шкода — старший преподаватель кафедры гуманитарных, социально — экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, заслуженный учитель Российской Федерации;
Е. В. Дмитриева — преподаватель кафедры гуманитарных, социально — экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии.

Information about the authors

N. N. Shkoda — senior lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts, at the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honored Teacher of the Russian Federation.

E. V. Dmitrieva — lecturer of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts, at the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

Краткое сообщение

УДК 37.017+37.03+37.062

ЭТИКЕТ КАК ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХОРЕОГРАФИИ

Надежда Павловна Яценко¹, Елена Борисовна Куракина²

^{1,2} Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия,

¹gsed-mgah@yandex.ru

²zaochnoemgah@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается понятие «этикет», соблюдение которого позволяет создать необходимые позитивные межличностные отношения в педагогическом коллективе Московской государственной академии хореографии, что в целом благотворно влияет на учебно-воспитательную работу в образовательном пространстве Московской государственной академии хореографии.

Ключевые слова: этикет, педагогическая деятельность, Московская государственная академия хореографии, компетенции, нормы поведения, деловой этикет, речевой этикет, межличностное общение

Brief report

ETIQUETTE AS A PROFESSIONAL COMPONENT OF PEDAGOGICAL ACTIVITY AT THE MOSCOW STATE ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

Nadezhda P. Yatsenko¹, Elena B. Kurakina²

^{1,2} Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

¹gsed-mgah@yandex.ru

²zaochnoemgah@mail.ru

Abstract. The article discusses the concept of «etiquette», the observance of which allows you to create the necessary positive interpersonal relationships in the teaching staff, which generally has a beneficial effect on educational work in the educational space of the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: etiquette, pedagogical activity, Moscow State Academy of Choreography, competencies, norms of behavior, business etiquette, speech etiquette, interpersonal communication

В Московской государственной академии хореографии 2023 год является юбилейным. Академии исполняется 250 лет со дня ее основания в 1773 году по указу императрицы

Екатерины II. Все эти годы учащихся традиционно обучали не только «танцованию», но и общеобразовательным дисциплинам, живописи, игре на музыкальных инструментах. Преподаватели, классные наставники должны были не только хорошо знать свой предмет, но и обладать общими знаниями делового этикета, так как прививали своим ученикам не только любовь к балетному искусству, но и умение правильно общаться и вести себя в обществе. Данная традиция сохранилась в Академии и до сегодняшнего времени.

В современных социально-экономических условиях как никогда возрастает роль соблюдения определенных норм делового взаимодействия.

Компетенции современного специалиста включают в себя знание принципов этики и правил этикета. Для того чтобы считаться культурным человеком, необходимо сознательно исходить из принципов этики: гуманности, целесообразности, эстетики познания, соблюдения народных обычаев и традиций. Этикет всегда отражает внутреннюю культуру человека, его морально-нравственные качества.

Нормы поведения в обществе были приняты еще в Древнем Египте, Греции и Риме, где нарушение этикета влекло за собой изгнание из своей социальной группы.

В России Петр I закрепил нормы поведения своей эпохи — XVIII века — в знаменитом литературно-педагогическом памятнике «Юности честное зерцало, или показание к житейскому обхождению».

В советскую эпоху слово «этикет» было заменено на «Кодекс строителя коммунизма» и правила коммунального общежития.

Сегодня понятие «этикет» обозначает умение держать себя в обществе так, чтобы заслужить одобрение окружающих и никаким действием не обидеть другого человека своим поведением.

Особое место этикет занимает в профессиональной деятельности преподавателя, так как требования, предъявляемые для подготовки образованных, конкурентоспособных и нравственно зрелых специалистов, у современного общества довольно высоки.

Безусловно, что любой преподаватель должен обладать всеми необходимыми профессиональными качествами наставника для молодого поколения, владеть современными методиками изложения учебного материала, а также использовать новейшие достижения в области поведенческой культуры в своей профессиональной деятельности.

Соблюдение делового этикета позволяет создать необходимые отношения в педагогическом коллективе, что благотворно влияет на учебно-воспитательную работу в образовательном пространстве Московской государственной академии хореографии.

Этикет, являясь эстетической формой проявления нравственной культуры, позволяет требовать от сотрудника или преподавателя соблюдения особых правил: содержание рабочего места в порядке, соответствующий обстановке внешний вид, использование грамотной речи, невербальных жестов и мимики и др. Все это способствует построению педагогического труда преподавателя по законам красоты.

Также одним из важнейших требований к преподавателю всегда было владение культурой речи, которое включало в себя не только знание норм литературного языка в его устной и письменной формах, но и соблюдение этики общения, включающей речевой этикет. Известно, что культура речи любого человека включает в себя три обязательных компонента: нормативный, коммуникативный и этический (в том числе этикетный).

Если говорить о речевом этикете как об обязательной составляющей культуры речи, то необходимо вспомнить о самом понятии «этикет». Этикет — (от фр. *étiquette* — этикетка, надпись) — это правила поведения людей поддерживающие в обществе представления данного общества о «подобающем поведении» [1, с. 597]. Изначально

само слово обозначало «товарную бирку», которая вешалась на вещи высокого качества. Чуть позже так стали называть особенности церемониала: «Этикет — строго установленные нормы отношений между людьми при дворах монархов, у дипломатах, на приемах и прочее» [2, с. 413]. Этикет делился на семейный (частный) этикет, королевский (президентский), деловой этикет и др. В него входили не только нормы поведения и общения, но и правила речевого общения, принятые в определенной общности людей.

Владение речевым этикетом как одним из важнейших элементов делового этикета показывает профессиональную педагогическую пригодность преподавателя, повышает его авторитет среди коллег, а также способствует формированию его высокой репутации и созданию необходимого для работы имиджа. Речевой этикет предполагает учет ситуации общения, социального статуса общающихся (преподавателя и учащихся), профессии (будущей профессии обучающихся), а также национальности, вероисповедания, возраста и пола вступающих в деловую коммуникацию в учебном процессе.

В Московской государственной академии хореографии учатся студенты из разных стран (Китай, Италия, Ю. Корея, Япония, Бразилия, Испания, и др.), поэтому деловой этикет (включая речевой) обязательно учитывает национальную специфику данных стран. Но это не значит, что педагоги должны «подстраиваться» под учащихся (в связи с этим хочется вспомнить пословицу: «В чужой монастырь со своим уставом не ходят»), однако невольное нарушение национального этикета может вызвать «культурный шок» у студентов и нарушить коммуникацию и образовательный процесс в будущем. В качестве примера можно привести работу преподавателей русского языка как иностранного с обучающимися из Японии. В Японии считается нарушением этикета, если человек во время делового общения подходит к другому ближе, чем на полтора метра — это нарушение «личной зоны комфорта». В связи с этим педагоги МГАХ обычно не позволяют себе вплотную подходить к данным студентам с целью исправить их ошибки на занятиях, а также чаще ведут «общение через стол», который используется как преграда. И таких примеров можно привести много. В других англоязычных странах показателем взаимного уважения является пунктуальность. В России же нормами делового этикета допускается опоздание до 10 минут по причине транспортных неурядиц. Это необходимо учитывать преподавателям, работающим с иностранными студентами.

Наибольшей сложностью для соблюдения делового речевого этикета является правильное использование в русском языке обращений по имени и отчеству или просто по имени. Речевой этикет в России предполагает однозначное использование при деловой коммуникации обращения по имени и отчеству. В европейских же странах можно встретить обращение к преподавателю или обучающемуся по имени или фамилии. Педагог должен в личном общении с учащимися договориться о правилах общения. Чаще всего выбором становится обращение к преподавателю по имени и отчеству, а к студенту — по имени. Также необходимо оговорить и правила употребления «ты» и «вы» в общении. Обычно на «ты» разрешается обращаться только к хорошо знакомому человеку в неофициально — дружеской обстановке. В учебном же процессе принято употреблять «ты» только для младших учеников до 14 лет включительно. К преподавателю обращаться можно только строго на «вы». Любое нарушение данного правила нежелательно и ведет к необратимым негативным последствиям для образовательного процесса.

Возвращаясь к процессу преподавания в МГАХ, можно сказать, что педагогическая деятельность в Московской государственной академии хореографии предполагает широкий круг общения с другими людьми. Это коллеги, студенты, сотрудники учебного заведения. Именно деловое общение помогает правильно организовать совместную продуктивную деятельность по обучению учащихся и студентов.

В целом межличностное общение формирует правильное отношение ко всему окружающему, тому, что значимо для каждого человека и что помогает ему разрешить различные психологические конфликты, встречающиеся в жизни.

Плодотворное сотрудничество в педагогической деятельности достигается тактичностью и чуткостью — и благодаря этому решаются многие профессиональные задачи. Подготовка специалистов творческих профессий должна соответствовать высокому уровню развития современной педагогики и психологии. Для будущего специалиста в области хореографического искусства необходимо умение практического применения знаний по психологии общения, понимание самой сути общения, а также изучение особенностей различных видов общения, использование в практической работе таких понятий, как идентификация, рефлексия и эмпатия.

В заключение хотелось бы сказать, что для установления творческих межличностных взаимоотношений, особенно в педагогической работе, необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого человека, знать его интеллектуальный и профессиональный потенциал, умение определять мотивационную и предметно-практическую составляющую совместной деятельности.

Итак, в деловом общении, связанном с педагогической деятельностью, очень важна роль самого общения как особого вида деятельности. Работа педагога — это всегда межличностное взаимодействие, общение людей между собой. Как писала И. И. Зарецкая, «понятие „общение“ намного шире, его неверно сводить просто к разговору, потому что каждый из нас может общаться не только с конкретным партнером и не только с помощью речи» [3, с. 33].

Список источников

1. Этикет: Энциклопедический словарь / Под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова. М.: Гардарики, 2001. 671с.
2. Риторика, или ораторское искусство: Учеб. пособие для студентов вузов/ Авт.-сост. И. Н. Кузнецов. М.: Юнити — Дана, 2004. 431 с.
3. Основы этики и психологии делового общения: Учеб. пособие / И. И. Зарецкая. М.: Оникс, 2010. 224 с.

Информация об авторах

Н. П. Яценко — заведующая кафедрой гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации;

Е. Б. Куракина — декан педагогического факультета Московской государственной академии хореографии, кандидат филологических наук, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации.

Information about the author

N. P. Yatsenko — Head of the Department of Humanities, Socio-Economic Disciplines and Management of Performing Arts of the Moscow State Academy of Choreography, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation;

E. B. Kurakina — Dean of the Pedagogical Faculty of the Moscow State Academy of Choreography, Candidate of Philology, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

IV. КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Краткое сообщение

УДК 781+793.3+377.6

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ В ХОРЕОГРАФИИ

Наталья Владимировна Анишкина

Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва, Россия, n_anishkina@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме пересечения знаний элементарной теории музыки с профессиональной деятельностью студентов-хореографов. Цель исследования — обосновать связь теоретических музыкальных знаний с профессиональными навыками студентов-хореографов. Автор акцентирует внимание на необходимость изучения элементарной теории музыки в хореографических училищах и колледжах. Научная новизна работы в подходе к изучению студентами хореографических училищ и колледжей музыкальной грамоты. Вводится в научный оборот, что теория музыки напрямую связана с профессиональным обучением студентов-хореографов. В результате обосновано, что решение обозначенных проблем поможет теснее взаимодействовать музыкантам и педагогам, работающим в классе классического танца.

Ключевые слова: музыкальность в танце, ритм, метр, размер, темп, элементарная теория музыки, концертмейстер, музыкальная грамматика

Brief report

ELEMENTARY THEORY OF MUSIC IN CHOREOGRAPHY

Nataliya V. Anishkina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, n_anishkina@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of the intersection elementary music theory knowledge with the professional activities of students-choreographers. The purpose of the study is to substantiate the connection between theoretical musical knowledge and the professional skills of student-choreographers. The author focuses on the need to study elementary music theory in choreographic schools and colleges. The scientific novelty of the work is in the approach to the study of musical literacy by students of choreographic schools and colleges. The theory of music is directly related to the professional training of students-choreographers introduced into scientific circulation. The solution of the identified problems will help musicians and teachers working in the classical dance class to interact more closely is substantiated as a result.

Keywords: musicality in dance, rhythm, meter, meter, tempo, elementary music theory, accompanist, musical grammar

Связь танца и музыки неразделима. Она не вызывает никаких сомнений. Истинная музыкальность в танце заключается не только в безукоризненном ощущении, но и во вразумительном понимании основных правил музыкального искусства.

Задачи хореографического аккомпанемента по существу решаемых исполнительских задач лежат на пересечении двух видов искусства — музыки и танца, но в силу своей особенности, они, как правило, оказываются за пределами интересов музыкантов и хореографов.

Значительной яркости, четкости, рельефности и образности танец достигает при полном единстве с музыкой. В ходе урока классического тренажа должны быть соблюдены все закономерности соединения движения и музыки, поэтому основной задачей музыкального оформления урока классического тренажа является развитие музыкальности у студентов: научить их осознанно относиться к метру, темпу, размеру и ритму.

Для того чтобы правильно читать и писать, нужно знать буквы, чтобы их складывать в слова, понимать смысл слов, знать грамматику. Для того чтобы правильно сочинять музыку, исполнять и слушать её, нужно знать музыкальную грамоту, т.е. элементарную теорию музыки. Это первоначальная музыкальная грамматика. Студентам-хореографам необходимо сообщить систематические сведения о важнейших элементах музыки и «музыкальной орфографии».

Как концертмейстер, прежде чем музыкально иллюстрировать движение классического тренажа, внимательно слушает и смотрит показ педагога, так и студенты, в идеале, должны, глядя на репрезентацию движения педагогом, внутри себя представлять ритм и метр движения.

«Ритмом называется организованная последовательность длительностей звуков. Для обозначения длительностей существует определённый ряд основных нотных знаков» [1, с. 23].

Если студенту известно понятие о ритме, тогда ему проще заставить свои мышцы работать согласно теории музыкальной грамотности. Тогда его внимания хватит на всё время движения, и он не будет сбиваться с ритма исполнения.

«Метром называется непрерывно повторяющаяся последовательность акцентуемых и неакцентуемых равнодлительных ритмических единиц (отрезков времени). Метр применяется для организации музыкальных звуков посредством их различной тяжести... Акцентуемая доля называется тяжелой или сильной, неакцентуемая — легкой или слабой» [1, с. 32].

Метрические акценты правильно периодичны, то есть повторяются через одинаковое количество долей. Проблемы метричности чаще всего встречаются в *grand battement jeté* и в *adagio*. Эти движения требуют огромного внимания, так как необходимо одновременно следить за выворотностью, устойчивостью, за мышечной силой, за позициями рук и ног, положением головы. А чтобы выполнение было не только пластически, но и музыкально осмысленно необходимо помнить о метричности.

«Размером в нотной записи называется метр, доля которого выражена определённой ритмической длительностью... Размер обозначается дробью, числитель которой говорит о количестве его долей, а знаменатель — о длительности, которая принята за долю» [1, с. 32]. Проблема размера прослеживается каждый раз, когда студенты, вспоминая перед уроком предшествующий материал, просчитывают комбинацию. Например, *battement tendu* и *battement tendu jeté* исполняются в музыкальном размере 2/4. При этом студент должен помнить не только то, что они исполняются на сильно дотянутых мышцах ног с собранным и спокойным корпусом, но и то, что, просчитывая, нельзя заходить за счёт больше двух четвертей.

Метры и размеры бывают простыми (имеющими две и три доли при одном акценте) и сложными (образующиеся от слияния однородных простых размеров, количество акцентов, равно количеству простых метров). Существуют и сложные смешанные размеры, которые образуются от слияния простых двух и трёхдольных метров), но встречаются они, как правило, в русской народной песне и нередко и в музыке русских композиторов (П. И. Чайковский Симфония № 6, Н. А. Римский-Корсаков «Сказание о невидимом граде Китеже» и в опере «Садко»). Есть переменные размеры, метр в которых изменяется на протяжении всего произведения [1, с. 41] Данные сведения тоже необходимо сообщать для всестороннего развития студентов, но эта информация пригодится прежде всего для умения слышать музыку, для дальнейшего совершенствования в профессии будущих педагогов и хореографов постановщиков.

«Затактом называется группа длительностей, представляющая собой неполный такт без тяжелой доли...» [1, с. 45]. Сложность этого понятия прослеживается в тот момент,

когда осуществляется переход исполнения движения с сильной доли в медленном темпе на затакт в более быстром темпе. Или когда в одной комбинации есть задание начать с медленного темпа, т.е. на сильную долю такта и с последующей сменой на затакт. Например, по заданию педагога два медленных и четыре быстрых *battement tendu*.

Само понятие «ритм» в переводе с греческого означает «течение» [1, с. 47]. «Значение ритмического рисунка для выразительности музыки очень велико. Например, уже один ритмический рисунок сам по себе может характеризовать некоторые роды (жанры) музыки (марш, вальс, польку, мазурку и т.п.) или производить отчётливое звукоподражание (конский топот, голос кукушки и т.п.)» [1, с. 47]. Эти знания можно применять при сочинении собственных комбинаций и постановке собственных номеров.

«Темпом называется скорость движения, точнее — частота пульсирование метрических долей» [1, с. 49]. «Значение темпа в музыке очень велико, т.к. характеру каждого музыкального образа соответствует более или менее определённая скорость движения» [1, с. 52].

Это понятие сопровождает хореографов на протяжении всего их длительного пути образования, творческой и педагогической карьеры. Осознание частоты пульсирования помогает правильно воспринимать и ощущать не только отдельные движения классического тренажа, но и конструкцию комбинации и танца в целом.

Таким образом, важнейшим моментом на пути решения обозначенных проблем может стать более тесное взаимодействие педагогов и музыкантов, работающих в классе, а база теоретических знаний о метре и ритме из области элементарной теории музыки, примененная в классе на практике, позволит сформировать полноценных профессионалов в области хореографического искусства.

Список источников

1. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.: Кифара, 1996. 208 с.

Информация об авторе

Н. В. Анишкина — преподаватель отдела общего фортепиано РАМ им. Гнесиных.

Information about the author

N. V. Anishkina — teacher of the general piano department of the Gnesin Russian Academy of Music.

Краткое сообщение

УДК 782.91+378.048.2

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОДЕРЖАНИЯ КУРСА «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ

Марина Константиновна Буланкина

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, marinakb@mail.ru

Аннотация. В статье представлены основные цели и задачи реализации курса «Анализ музыкально-хореографических композиций» в рамках подготовки кадров высшей квалификации.

Ключевые слова: анализ музыкально-хореографических композиций, методика преподавания музыкальных дисциплин, подготовка кадров высшей квалификации, Московская государственная академия хореографии

Brief report

**THE MAIN ASPECTS OF THE CONTENT OF THE COURSE
«ANALYSIS OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC COMPOSITIONS»
IN THE SYSTEM OF TRAINING HIGHLY QUALIFIED PERSONNEL**

Marina K. Bulankina

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, marinakb@mail.ru

Abstract. The article presents the main goals and objectives of the course “Analysis of musical and choreographic compositions” in the framework of the training of highly qualified personnel “Art History” orientation (profile) “Theatrical art” (postgraduate).

Keywords: analysis of musical and choreographic compositions, methods of teaching musical disciplines, training of highly qualified personnel, Moscow State Academy of Choreography

Рабочая программа дисциплины «Анализ музыкально-хореографических композиций» была разработана в Московской государственной академии хореографии в соответствии с Основной профессиональной образовательной программой по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение» (подготовка кадров высшей квалификации).

Курс «Анализ музыкально-хореографических композиций» реализуется в логической связи с дисциплинами «Хореографическая драматургия», «История и теория хореографического искусства» и представляет собой изложение основных закономерностей развития музыкального мышления и формообразования в балетном спектакле, построен на историко-стилевой основе и охватывает европейское театральное искусство XVIII-XXI вв., дает целостное представление о сущности музыкально-хореографических произведений в единстве содержания и формы.

Дисциплина «Анализ музыкально-хореографических композиций» основывается на изучении синтеза хореографии и музыки, являющихся основой музыкально-хореографических произведений и построена на осмыслении опыта выдающихся балетмейстеров, педагогов и исполнителей классического балетного наследия, использованных ими методов и приёмов работы. В основе освоения дисциплины лежит изучение обширного материала, составляющего лучшие танцевальные образцы различных стиливых, жанровых и исторических направлений хореографии.

Целью дисциплины «Анализ музыкально-хореографических композиций» является формирование у обучающихся системных представлений о связи пластического и музыкального содержания хореографических композиций.

Задачами дисциплины является изучение закономерностей взаимодействия музыкально-хореографических средств художественной выразительности на разных исторических этапах развития театрального искусства.

Музыкальное содержание хореографических композиций рассматривается как структурно-организующая основа работы балетмейстера в процессе взаимодействия жанрово-стилистических, темпо-метрических, ритмических, мелодико-интонационных и фактурных образных характеристик.

Будучи самостоятельным видом музыкально-сценического искусства, балет является синтезом нескольких видов искусств, объединяющим в себе музыку, литературу, хореографию, сценографию, живопись, также в современном театре к вышеперечисленным добавились современные мультимедиа средства воплощения сценического образа. Обусловленность специфики балетного искусства историко-стилистическими рамками диктует необходимость комплексного подхода в расшифровке семантики музыкально-хореографических средств художественной выразительности.

Система образной символики, как характеристики культурно-исторического периода, определяет сложную природу многозначных смыслов музыкальной и хореографической

лексики. Характер музыкально-пластического воплощения наряду с содержанием драматического произведения формирует жанровую принадлежность хореографии в сценической постановке.

Выявление культурно-исторических аспектов хореографического языка дает обоснование балетмейстерской концепции трактовки музыкального произведения, сопоставление различных редакций одного и того же опуса, определение отражения музыкально-семантических формул пластическими средствами, формирует индивидуальную трактовку музыкально-хореографического произведения, как системного объекта культурно-исторического наследия, включающего невербальные культурные коды.

Междисциплинарное содержание предмета обосновывает использование целостного подхода к анализу музыкально-хореографических композиций в музыковедческом, историко-культурном, социально-психологическом, философско-религиоведческом и культурологическом ракурсе. Для анализа используется материал видеозаписей спектаклей и музыкально-хореографических постановок ведущих отечественных и зарубежных театров.

Информация об авторе

М. К. Буланкина — заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук, доцент, Москва, Россия.

Information about the author

M. K. Bulankina — Head of the Chair of Accompanist Mastery and Music Education, Moscow State Academy of Choreography, Ph.D. (educational studies), Associate Professor, Moscow, Russia.

Краткое сообщение

УДК 793.3+377.5

СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЙ КООРДИНАЦИИ УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Елена Александровна Горпиненко

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, Helena13gor@mai.ru

Аннотация: Автор поднимает проблему развития музыкально-ритмической координации, приводит примеры различных видов координации, дает рекомендации по совершенствованию музыкально-ритмической координации на факультете дополнительного образования и в младших классах Московской государственной академии хореографии.

Ключевые слова: музыкально-ритмическая координация, учащиеся младших классов хореографических училищ, Московская государственная академия хореографии

Brief report

MODERN WAYS OF IMPROVING THE MUSICAL AND RHYTHMIC COORINATION OF JUNIOR GRADE STUDENTS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Elena A. Gorpinenko

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, Helena13gor@mai.ru

Abstract. The author raises the problem of the development of musical-rhythmic coordination, gives examples of various types of coordination, gives recommendations for improving musical-rhythmic coordination at the Faculty of Additional Education and in the lower grades of the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: musical-rhythmic coordination, junior students of choreographic schools, Moscow State Academy of Choreography

Важнейшее значение в хореографическом образовании имеет начальный этап обучения. Именно в младших классах хореографических училищ закладываются культура движения, координация, музыкальность, раскрывается индивидуальный творческий облик воспитанника.

Среди множества целей и задач, которые стоят перед педагогами-хореографами и концертмейстерами, развитию координации отводится особое значение.

Координация движений — «согласование во времени и пространстве работы отдельных мышечных групп, направленное на достижение определенного двигательного эффекта» [1]. Хорошая координация предполагает слаженное и эффективное взаимодействие всех мышц, позволяет легко и без усилий выполнять различные движения.

Различают следующие виды координации: нервная, мышечная, двигательная, музыкально-ритмическая. Нервная координация — процесс, отвечающий за чувство ритма, равновесие, запоминание поз и движений, зависит от зрительного и вестибулярного аппарата. Мышечная координация — процесс взаимодействия групп мышц, обеспечивающий устойчивость тела во время движения (ходьбы, бега и пр.). Двигательная координация — процесс согласования движений звеньев тела в пространстве и во времени. Музыкально-ритмическая координация — процесс согласования движения частей тела во времени и пространстве под музыку [2].

В развитии музыкально-ритмической координации огромную роль играет музыка. В связи с этим необходимо отметить важность музыкального оформления уроков танцевальных дисциплин и музыкального развития обучающихся на уроках фортепиано.

На уроках фортепиано обучающиеся, вместе с работой над музыкальным образом, решают и чисто технические задачи. Дети знакомятся с понятием музыкальный такт, метр, размер, учатся читать и считать музыкальные длительности. Но при работе с нотным текстом включается схема: «Вижу, слышу, играю» — ученик видит нотный текст, по которому может воспроизвести ритмический рисунок произведения, а при длительной тренировке способен даже пропеть внутренним голосом мелодию, не прикасаясь к инструменту, а затем уже сыграть. Ученик видит в нотном тексте логическую схему, где музыкальное произведение делится на равные отрезки — такты — внутри которых организованы длительности в соответствии с музыкальным размером. И если попросить ученика музыкальной школы дать определение музыкальному такту, то он ответит, что это расстояние от одной тактовой черты до следующей, что с точки зрения музыкальной нотации является верным.

На уроках танцевальных дисциплин обучающиеся не видят нотный текст, звучащей в классе музыки, и воспринимают музыку иначе. Такт для танцовщика — это расстояние от одной сильной доли до следующей, а метр — равномерные шаги, музыкальная пульсация. При составлении комплекса упражнений, нацеленных на совершенствование музыкально-ритмической координации, и педагог-хореограф и педагог-музыкант должны ориентироваться на восприятие музыки учеником-танцовщиком.

В данной статье представлены способы развития музыкально-ритмической координации на примере изучения музыкальных длительностей на уроках ритмики в подготовительном отделении и первом классе Московской государственной академии хореографии.

Наиболее продуктивным средством совершенствования музыкально-ритмической координации являются упражнения с постепенным увеличением координационной сложности, включающие элементы новизны.

Необходимо отметить, что наиболее благоприятным возрастом для развития координационных способностей, в целом, и музыкально-ритмической координации, в частности, является возраст 11—13 лет, именно в этом возрасте происходит завершение формирования функциональной сенсомоторной системы и основных механизмов произвольных движений [3].

Итак, мы знакомим детей с понятием музыкальный метр, сильные и слабые доли, музыкальный такт. Приступаем к изучению музыкальных длительностей. Работа с детьми 6—9 лет (подготовительное отделение Московской государственной академии хореографии) может проходить только в игровой форме: можно использовать сказочные образы, разнообразные истории, включить ребенка в интересную игру посредством различных предметов. Ассоциации гораздо легче возникают у ученика, если он наполнен симпатией к персонажам сказки или интересной детской истории. Ассоциации, возникающие при конкретизации образа «Слонихи и слоненка» [4, с. 3], «Кошки и котенка» помогает в игровой форме освоить движение как крупными, так и более мелкими длительностями. Интересно, что у детей не возникает вопроса, почему длина той или иной длительности именно такая, эта информации воспринимается как данность, а основное внимание приковывается к образу «большого животного» и «маленького».

С детьми среднего школьного возраста изучение длительностей проходит иначе. Изучаем дирижерскую сетку размеров $2/4$, $3/4$, $4/4$, где одному взмаху руки соответствует четверная длительность. Предлагаем следующую координационную задачу: ставим детей в круг, под музыку марша дирижируем на $4/4$, шагаем сначала на целые доли, затем половинные, четвертные и, на полупальцах, восьмые. На втором этапе работы усложняем задачу: дирижируем сетку, маршируем в заданном ритмическом рисунке. Третий этап работы: обучающихся ставим колоннами (4 колонны), заданный ритмический рисунок исполняем каноном, где каждая колонна исполняет один и тот же ритмический рисунок, но вступает не одновременно, а с интервалом в 1 такт (в руках дирижирование, в ногах ритмический рисунок). Канон можно исполнять и с продвижением (движение колонн вперед и назад в заданном ритмическом рисунке). Четвертый этап: педагог задает один ритмический рисунок для рук (хлопаем), второй для ног (топаем), сначала исполняем оба рисунка по очереди, затем одновременно (соединяем).

Совершенствование музыкально-ритмической координации — процесс трудоемкий и сложный, необходимым условием успешного овладения материалом является постепенность в усложнении заданий, разнообразие, ускорение темпа, ежеурочные закрепления пройденного материала.

Также необходимо отметить, что все задания должны проходить в просто в игровой форме и доброжелательной атмосфере, позитивный настрой учащихся является непременным условием успешного освоения материала.

Список источников

1. Координация движений // Терминологический словарь-справочник по психолого-педагогическим дисциплинам / Баринаева Т.М., Гарипова И.О., Каранова В.В., Леонова Н.П., Шкатова Е.А. (авт.-сост.). Магадан: «Охотник», 2011. 112 с. // Педагогическая энциклопедия: сайт. URL: <https://didacts.ru/termin/koordinacija-dvizhenii.html> (дата обращения: 10.08.2022).

2. Котова А. Е. Понятие координации и ее разновидности: Методическая разработка [Электронный ресурс]. URL: https://dshi11.lip.muzkult.ru/media/2019/04/07/1258757679/Methodicheskaya_razrabotka_Ponyatie_koord_dnosti._Razrabotchik_Kotova_A.E.pdf (дата обращения: 10.08.2022).
3. Развитие координационных способностей посредством ритмической гимнастики: Методические указания / Сост. И. В. Данилова. Ульяновск: УлГТУ, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ulstu.ru/venec/disk/2016/131.pdf> (дата обращения: 10.08.2022).
4. Музыкальные жемчужинки: учебн. пособие для фортепиано: в 7 вып. / Сост. Наталья Шелухина. Вып.1: пьесы и ансамбли: младшие классы ДМШ и ДШИ. СПб.: Композитор. 2019. 188 с.

Информация об авторе

Е. А. Горпиненко — доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук.

Information about the author

E. A. Gorpinenko — Associate Professor of the Department of Accompanist Mastery and Musical Education of the Moscow State Academy of Choreography, Ph.D.

Обзорная статья

УДК 793+377.1

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ О МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ДИСТАНЦИОННОМ ФОРМАТЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ

Айнаш Ахметкановна Козыбаева

Алматинское хореографическое училище имени Александра Селезнёва, Алматы, Казахстан, media-angel@mail.ru

Аннотация. Автор статьи делится опытом, методами учебного процесса, видами самостоятельной работы с обучающимися на отделении музыкально-теоретических дисциплин в Алматинском хореографическом училище имени Александра Селезнева в условиях дистанционного обучения.

Ключевые слова: хореографическое образование, музыкально-теоретические занятия, дистанционное обучение

Review article

SOME QUESTIONS ABOUT THE METHOD OF TEACHING MUSICAL AND THEORETICAL DISCIPLINES IN A REMOTE FORMAT AT A CHOREOGRAPHIC SCHOOL

Ainash A. Kozybaeva

Alexander Seleznev Almaty Choreographic School, Almaty, Kazakhstan, media-angel@mail.ru

Abstract. In the article, the author shares his experience, methods of the educational process, types of independent work with students of the Department of Musical and Theoretical Disciplines of the Alexander Seleznev Almaty Choreographic School in a distance learning environment.

Keywords: choreographic education, musical and theoretical disciplines, distance learning

Мир, искусство, политика с начала 21 столетия зафиксировали много фактов, связанных с потрясениями, но такого глобального, которое произошло с пандемией

COVID-19, впервые. Одно из направлений, которое испытало нагрузку и полный переворот — это образование по творческим направлениям, и суть сводилась к тому, чтобы найти определенный метод преподавания в тяжелых, необычных условиях. Всемирная организация здравоохранения объявила эту вспышку чрезвычайной ситуацией в области здравоохранения. Стояла цель — не только сохранить здоровье молодого поколения, но и держать ту высокую планку, которая была достигнута в творческо-образованной среде, не потерять качество, в кратчайшие сроки освоить передовой опыт ведения учебной работы в дистанционном формате в самом «не дистанционном» виде обучения — хореографическом образовании.

В данной статье хотелось бы поделиться опытом, как проводился учебный процесс в Алматинском хореографическом училище имени Александра Селезнева на отделении музыкально-теоретических дисциплин. В условиях дистанционного обучения занятия по теоретическим и практическим предметам отделения общепрофессиональных дисциплин проводились по стандартам, рекомендованным методическими отделами образования Республики Казахстан, с учетом некоторого опыта коллег других стран. Естественно, преподаватели понимали, что включается необходимый фактор, когда применяются новые технологии представления учебных материалов.

В реализации образовательных задач хореографического направления большое значение в училище всегда придавалось предметам музыкально-эстетического цикла и, в частности, дисциплинам общепрофессионального отделения для всех квалификаций.

Знание законов искусства, истории культуры является насущной потребностью современного артиста балета. Постижение закономерностей народного творчества, знакомство с жанрами музыкального и театрального искусства, этноса, творчеством музыкантов, хореографов, актеров, анализом произведений — все это включено в материал учебных программ. Главным в изучении разделов дисциплин является систематизированное приобретение знаний и осознания роли и места хореографии в мировом искусстве.

Отделение музыкально-теоретических дисциплин включает предметно-цикловые комиссии «Концертмейстеры» и «Теоретические дисциплины и фортепиано». Все концертмейстеры и преподаватели отделения со специальным высшим образованием, являются разработчиками учебных пособий, образовательных программ, ведущими специалистами в области музыкального образования. Занятия проводятся на государственном казахском языке и русском языке.

Несмотря на труднейшие условия пандемии, образовательные программы не были сокращены до минимума в дистанционном формате, а только на 30%. Это дало возможность донести и сохранить обязательную часть обучения.

Проблемы, с которыми мы встретились:

— не все обучающиеся и преподаватели были обеспечены компьютерной техникой и оборудованием, имеющим выход в телекоммуникационную сеть (интернет, спутниковое телевидение);

— не были доступны для обучающихся различные терминалы: мультимедийные классы, электронные читальные залы;

— не создан электронный учебный контент (собственный и/или приобретенный) на CD, DVD дисках, педагоги сами, в высоком скоростном режиме создавали электронные учебные материалы;

— проблема интернет-связи (вообще глобальная для многих стран);

— Требовались новые знания в области компьютерной грамотности, новых технологий, интернет-ресурсов (в первую очередь — для самих же педагогов);

— преподавателям требовалось очень много энергии, такта, времени, чтобы мотивировать обучающихся держать высокие стандарты обучения;

— практически весь учебный материал обучающиеся осваивали самостоятельно, что требовало ответственности и самоконтроля, но создавало проблемы в поддержании нужного темпа обучения без контроля со стороны преподавателя;

— дистанционное образование не подходит для развития творческих практических навыков игры на музыкальном инструменте (положение рук, кистей, корпуса, исполнение динамики и всего, что контролируется преподавателем, при не правильном исполнении приводит к большим проблемам со здоровьем обучающегося), а недостаток практических знаний сводит к нулю профессиональную подготовку;

— обучение специальностям, предполагающим большое количество практических занятий, дистанционно затруднено; даже самые современные технические средства не заменят будущим артистам творческих профессий «живой» показ того или иного упражнения или вида исполнительства;

— при дистанционном обучении личный контакт учащихся друг с другом и с преподавателями минимален, а то и вовсе отсутствует, поэтому такая форма обучения не подходит для развития коммуникабельности, уверенности, навыков работы в команде;

— проблема идентификации пользователя;

— искажается оценка и способ контролировать не только текущую подготовку, но и сдачу итоговых работ.

С первых дней объявления дистанционного формата обучения на отделении шло активное использование интернет-связи, видеоконференций ZOOM, публикации видео лекций на платформе YouTube. Был создан канал «ОПД АХУ имени А. Селезнёва», открытом доступе размещены все видео ответы, презентации обучающихся, уроки преподавателей. На канале «Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнёва» выставлялись видео-концерты, посвященные различным темам. Что касается проведения уроков, то у обучающихся была возможность в любое время изучить видео лекции, просмотреть их неограниченное количество раз для усвоения нового материала на нашем учебном канале. Основная форма обучения проходила на платформе Moodle и Sova. Обратная связь с учащимися, уведомления о предстоящих занятиях, сроках выполнения домашних заданий, отправка электронных книг, ссылок на видеозаписи, статьи и прочие необходимые для обучения файлы осуществляется с помощью группового чата в WhatsApp, Telegram. Один из видов методики — возможность ограничить отправку сообщений обучающимися, оставить право отправлять сообщения-задания только преподавателю, открывать разрешение на отправку сообщений в определенный день недели для домашнего задания и в определенный день закрывать доступ. Это дисциплинирует обучающихся, стимулирует выполнять все требования преподавателя в сроки. Кроме этого, была возможность загрузить на учебные платформы тесты; в назначенное время (дата, час) обучающиеся имели возможность зайти на платформу и, ответив на вопросы, получить автоматически уведомление о набранных баллах, которые переводились по системе оценок. Вопросы заранее составлялись преподавателем, согласовывались на отделении и в учебно-методическом отделе. Большую помощь в создании методичек для работы с современными техническими арсеналами и новых форматов для записи видео материалов, точных по звукозаписи, а также в оформлении заданий и точной передачи материалов в режиме онлайн оказало молодое поколение педагогов, хореографов и музыкантов — вчерашних выпускников творческих вузов Казахстана.

Как и семинары, текущий контроль, промежуточные аттестации (дифференцированный зачет) проводился в семестрах (в соответствии с расписанием) в дистанционном режиме аудиоконференции на платформе ZOOM. Каждому обучающемуся необходимо было

загрузить в личный кабинет ZOOM свой черно-белый портрет, указать свои имя и фамилию в соответствии с журналом успеваемости, после чего отвечать на вопросы преподавателя по всем пройденным темам теоретического курса. Экзамен в режиме тестовых заданий проводился так же, в соответствии с учебной программой и утвержденным расписанием в дистанционном режиме — аудиоконференции на платформе ZOOM.

Для каждого предмета были разработаны виды самостоятельной работы. Например, для дисциплины «Основы игры на фортепиано»:

Тема «Анализ нотного текста, штрихи (legato, staccato)».

Задания:

1. Анализ нотного текста:

- просмотреть произведение на наличие штрихов staccato, legato;
- проиграть гамму До мажор на staccato и legato (А. Николаев. Школа игры на фортепиано. С. 86, № 129).

2. Найти в интернете:

- сведения о жанре рэгтайм;
- какой характер присущ для рэгтайма;
- к какому стилю в музыке относится рэгтайм;
- написать тезисно о биографии композитора Скотта Джоплина.

Список рекомендуемой литературы и источники:

1. А. Николаев. «Школа игры на фортепиано»
2. Википедия. Материалы о жанре рэгтайм
3. Википедия. Материалы о С. Джоплине
4. Дополнительно.

Для выполнения задания необходимо с Play Market или App Store скачать приложение «Фортепианная клавиатура» (лучше Mini Piano Lite).

На примере дисциплины «Актерское мастерство» рассмотрим работу в режиме онлайн для практических дисциплин. В обычном (оффлайн) режиме урок начинался с разминки — упражнения (вводный тренаж), объяснение темы урока, упражнения на освоение темы, вопрос-ответное рассуждение по теме урока со студентами. Уроки в формате онлайн не потеряли темпо-ритма по освоению учебного курса, проводились с помощью видеоконференций. На взгляд преподавателя, единственное преимущество этого формата обучения — это наличие возможности просмотра видеоматериалов домашнего задания. Было сложно составить объективную оценку выполнения заданий, так как не было общей картинкой, где можно просмотреть выражение мимики или жеста, о дуэтных этюдах и работе с партнером не может идти речи, а это основная часть актерского мастерства — взаимосвязь с партнером, воздействие на партнера, действие через партнера, выполнение задачи своего образа через партнера. В итоге обучающийся не получает полного видения своего образа и поставленной перед ним задачи, у него не убирается, а усиливается психологический и физический зажим. Времени на замечания при просмотре домашнего задания и исправления ошибок затрачивается втрое больше, чем при обучении оффлайн.

Еще один предмет, имеющий практическое назначение — это «Основы игры на фортепиано». Практические занятия при дистанционном обучении возможны в двух видах: онлайн-уроки с обучающимися, имеющими в наличии музыкальный инструмент, а также онлайн-уроки с обучающимися, не имеющими в наличии музыкальный инструмент, в виде практических заданий и упражнений в форме сольфеджио, музыкальной грамоты, музыкальной литературы (биографии композиторов, образное содержание произведения, формообразующее начало и т.д.), способствующие развитию слуха, ритма и расширяющие музыкальный кругозор.

Для качественного прослушивания и просмотра фото- и видеоматериалов использовались простые и доступные программы Whatsapp или Telegramm, при помощи которых обучающийся присылал видео-ответ записанного домашнего задания преподавателю или преподаватель записывал урок и отправлял обучающемуся. Это более распространенный способ дистанционного обучения для практических занятий, так как в режиме реального времени в видеозвонках или видеоконференциях искажается звучание инструмента фортепиано и прерывается связь. Также посредством данных программ обучающийся мог присылать свои видео ответы на теоретические задания. В программе Telegramm размеры отправляемых видеоматериалов могут быть большими, что позволяло высылать объемные видеофайлы. В программе Whatsapp есть возможность создавать группы, где преподаватель может ограничить отправку сообщений обучающимися, оставить право отправлять сообщения-задания только преподавателю, открывать разрешение на отправку сообщений в определенный день недели для домашнего задания и в определенный день закрывать доступ. Это стимулировало дисциплину у обучающихся выполнять все требования преподавателя в сроки.

В дистанционном формате обучения каждый педагог создавал свои каналы на Youtube с обучающими видео (лекция, практический показ). У обучающихся была возможность в любое время изучить материал, посмотреть исполнение произведения или упражнений, вспомнить, на что обратить внимание при игре определенных произведений, обратить внимание на стилистические приемы и т. д. К тому же на канале Youtube замечательная возможность посмотреть рекомендованный преподавателем дополнительный вспомогательный материал для лучшего восприятия темы. Преподавателями поощрялось создание учащимися в Youtube своего канала, куда можно выставлять свои видеозаписи домашних заданий, где преподаватель может в любой момент посмотреть материал.

В условиях дистанционного обучения была возможность проводить занятия по дисциплине «Основы игры на музыкальном инструменте (фортепиано)» комбинированно, то есть в синхронном (в режиме реального времени) и асинхронном (в процессе которого контакт между обучающим и обучаемым осуществляется с задержкой во времени) форматах. Все перечисленные способы могут использоваться для подачи материала обучающемуся и обратной связи. Фактор, который можно считать большим минусом — это отсутствие у многих обучающихся музыкального инструмента. Учитывая оснащенность обучающегося средствами связи, интернетом, преподаватель может использовать различные способы коммуникации, но при отсутствии музыкального инструмента дети «играли», то есть имитировали исполнение на обычном столе с пропеванием нот, прохлопыванием мелодических текстов и т.д.

Учеников класса можно разделить на две группы. Тех, у кого нет инструмента, а это большинство учеников, занятия сводились больше к теоретическому обучению.

Например, ученикам были заданы произведения казахстанских композиторов. Группа, которая занималась без инструмента, разучивала песни в обработке Е. Брусиловского, П. Зингера, А. Затаевича «Тойға келдік», «Алтыбасар», «Елім-ай». В этих обработках мелодию сопровождает одnogолосная гармония. Основная задача была ритмически и мелодически правильно запомнить саму тему песни. Хлопками в ладоши или ударами по столу выстукиваются доли такта и ритмически верно называются ноты — это помогает быстрее их запомнить. Затем нужно представить на столе расположение клавиш и исполнить. Со второй группой, которая имеет инструменты, принцип работы такой же, но с исполнением на фортепиано. Более продвинутые ученики второй группы разучивали более сложные по фактуре и исполнению обработки песен. Основная задача для обеих групп — запомнить мелодию, а затем дополнить ее гармонией. Для этого отдельно работали над партией левой руки, соблюдая аппликатуру. Следует признать, что без

знаний теории и гармонии эта работа продвигалась медленно и сложно. Танцовщики не проявляют особого интереса к народной вокальной музыке. Напрашивается вывод, что обучение онлайн, а это все-таки больше самостоятельная работа ученика, предполагает разучивание менее сложных пьес, с упрощенной гармонией и запоминающейся мелодией.

Таким образом, рассмотренные выше примеры и рекомендуемые методы при дистанционном обучении показывают, что можно бороться с проблемами, что есть совокупность плюсов, открытие новых горизонтов, что необходимо использовать арсеналы дополнительных ресурсов технических средств, которые необходимы для воспитания нового поколения артистов балета.

Информация об авторе

А. А. Козыбаева — руководитель отделения общепрофессиональных дисциплин, педагог музыкально-теоретических дисциплин Алматинского хореографического училища имени Александра Селезнёва.

Information about the author

A. A. Kozybaeva — head of the department of general professional disciplines, teacher of musical and theoretical disciplines of the Alexander Seleznev Almaty Choreographic School.

Обзорная статья

УДК 781+793.3

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ГАРМОНИИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Марина Кимовна Корнеева

Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель», Москва, Россия, anvomik@mail.ru

Аннотация. Доклад затрагивает проблему концертмейстерской импровизации на уроках классического танца. Материал статьи касается вопросов, связанных с владением музыкальной формой с помощью гармонических средств. В докладе приводятся конкретные примеры и методы практической работы в данном направлении в качестве иллюстраций теоретической информации. Автор руководствовался большим личным опытом собственной концертмейстерской практики.

Ключевые слова: импровизация, музыкальная форма, концертмейстер, урок классического танца

Review article

FORM-SHAPING ROLE OF HARMONY IN ACCOMPANIST IMPROVISATION

Marina K. Korneeva

Moscow choreographic college at the Moscow State Academic dance theatre "Gzhel", Moscow, Russia, anvomik@mail.ru

Abstract. The report touches upon the problem of accompanist improvisation in classical dance lessons. The article deals with issues related to the possession of a musical form with the help of harmonic means. The article provides specific examples and methods of practical work in this direction as illustrations of theoretical information. The author was guided by the great personal experience of his own practice as an accompanist.

Keywords: improvisation, musical form, accompanist, classical dance lesson

Музыкальное сопровождение уроков классического танца имеет свои особенности, определяемые природой движения тела. В основе этих особенностей лежит

метроритмическая составляющая музыкальной ткани и временная архитектура музыкального построения, именуемого музыкальной формой. Основным элементом, цементирующим любую форму во времени, является гармония — сложившиеся сочетания аккордов, образующих аккомпанирующую фактуру. В эту гармоническую «сетку» органично вписывается мелодика, привносящая в музыку неповторимость, красоту и образность. Но для пианиста балетного класса важно овладеть именно гармоническими закономерностями классического стиля, начиная с малых форм. Столь же важно уверенно и грамотно ориентироваться в гармонизации при необходимости концертмейстерской обработки небалетного классического репертуара.

Малые музыкальные формы широко применялись композиторами для создания миниатюр, детской и танцевальной музыки. Минимальное незавершенное музыкальное построение называется предложением и представляет собой обычно половину музыкального «высказывания». Законченное построение в форме предложения встречается редко, и один из таких примеров — тема в цикле «32 вариации» c-moll Бетховена.

Вот основные завершенные малые формы:

- период повторного строения (Сигмейстер «Ковбойская песня»);
- период неповторного строения (многочисленные экосезы и контрдансы Шуберта);
- простая двухчастная форма:
 - репризная (Моцарт, тема вариаций A-dur)
 - нерепризная (Чайковский. Детский альбом. Шарманщик поет)
- простая трехчастная форма:
 - репризная
 - нерепризная (Чайковский. Детский альбом. «Неаполитанская песенка»)
 - с контрастным эпизодом в средней части («темаги» из музыки к мюзиклу «Кошки», Э. Л. Уэббера).

В простых двух- и трехчастных формах составляющие их части встречаются обычно именно в форме периода.

Любые музыкальные формы, при всем их разнообразии, опираются на так называемую «квадратность» построения, которая организует музыкальное время с помощью устойчивых гармонических сочетаний, выполняющих разное назначение: начало, развитие, промежуточная остановка, кульминация и завершение музыкального произведения. Поэтому концертмейстер хореографии не может обойтись без ясного понимания строения простого «квадрата», в котором число тактов должно быть кратно двум: 4, 8, 16, 32 такта.

Итак, самая простая завершенная малая музыкальная форма — период [1, с. 56].

Гармоническое строение периода представляет собой ряд вариантов аккордовых последовательностей, объединенных функциональными связями между собой [2, с. 24]. Такие аккордовые группы называются оборотами и включают обычно от 2 до 5 гармонических созвучий. Вот некоторые наиболее употребительные из них:

- автентический — сочетание функций T и D;
- плагальный — сочетание T с аккордами субдоминантовой группы (S, s, II7 и т.д.);
- полный — состоящий из S-D-T;
- кадансовый, подразделяемый на две разновидности:
 - S — $K^4/6$ -D — для срединных каденций
 - S — $K^4/6$ -D-T — для заключительных.

Разумеется, это далеко не все виды гармонических оборотов, а лишь малая, но фундаментальная их часть, необходимая в концертмейстерской импровизации в первую очередь.

Простой период повторного строения состоит из двух предложений со срединной каденцией в конце первого предложения и заключительной в конце второго (Пример: Вавилов «Город золотой», куплет песни). Нередко вместо срединной каденции встречается полный или автентический оборот, а незавершенность формы выражена в мелодике, как это происходит в 1 части женской вариации D-dur из картины «Тени» в балете «Баядерка».

В этом фрагменте есть еще один показательный прием работы с гармонией: во втором предложении разнообразие достигается за счет перегармонизации повторяющейся мелодии. Там использовано отклонение в тональности II и VI ступеней. И если срединная каденция может быть краткой и не всегда подготовленной, то в заключительной каденции подготовка завершения должна происходить в одном-двух предпоследних тактах, так как устойчивая последняя тоника необходима на сильную долю последнего такта.

Предлагаю некоторые примеры схем простого периода путем цифровой записи аккордов, взятые из классических образцов.

1) П. Чайковский. Детский альбом «Немецкая песенка» Es-dur

первый период

T-D³/₄-D7-T

T-D³/₄-D7-T

второй период

T-T-T-D

T-T-D-T

Обе каденции здесь решены автентическими оборотами.

2) В. Вавилов. Музыка куплета из песни «Город золотой»

t-t-s-D (срединная каденция)

t-t-s-D-t (заключительная каденция, полный оборот)

3) Ф. Шопен Вальс h-moll, I часть.

t — D³/₄ — D7 — t

t — ум7(I) — s⁴/₆ — D — срединная каденция

t — D³/₄ — D7 — t

t₆ — s — K⁴/₆ — D — t — заключительная каденция с кадансовым оборотом

Учитывая, что схемы ориентированы на потактовый или двухтактный («Город золотой») расклад, можно рекомендовать следующий алгоритм работы с подобными схемами:

а) снять вышеописанным способом, либо придумать самостоятельно и записать подобную схему аккордов. (Поскольку нет задачи использовать авторскую мелодию, можно обратиться к любой удобной тональности);

б) поиграть аккордовую цепочку в спокойном ритмичном движении и простой фактуре — собственно аккордами или по типу «бас-аккорд»;

в) вместо мелодии добавить отдельные звуки, входящие в данную гармонию и звучащие синхронно с басом или аккордом;

г) и лишь затем соединить эти звуки мелодическими переходами, поначалу самыми простыми: поступенное заполнение интервалов, различные опевания, смена регистра.

Для создания более энергичного характера приемлемо движение мелодии по звукам аккорда, на фоне которого она звучит. Подчеркиваю: важно, чтобы в полученном образце обе каденции — и срединная, и заключительная — оказались в нужном месте музыкального квадрата и были ясно слышны.

Считаю необходимым сказать еще о двух продуктивных приемах работы с гармонией.

Первый из них — краткосрочный выход из основной тональности в тональность I-й степени родства. Чаще всего отклонения происходят в тональности II ступени мажорного лада, в параллельный минор, а также в тональности IV и VI ступеней минорного лада и в его мажорную параллель. В срединных каденциях встречается переход в тональность доминанты посредством DD. Например, «Эркель» — венгерский танец из оперы «Ласло Хуньяди»:

I часть — отклонение в тональность II ступени,

II часть — отклонение в тональность в VI ступени.

Второй прием работы с гармонией — секвенции. Их существует великое множество — как мелодических и гармонических, так и комплексных. Повтор краткого музыкального фрагмента от другой ноты или в другой тональности называется секвенцией, а сам фрагмент — звеном секвенции. В Гавоте Баха G-dur сама тема построена на секвентной основе. Блестящий пример секвентности — музыка из фильма-мюзикла «Шербургские зонтики» Мишеля Леграна.

Несомненно, в рамках краткой статьи можно затронуть лишь некоторые аспекты анализа гармонического формообразования, и предмет обзорного рассмотрения стала лишь одна, хотя и основная простая музыкальная форма — период. Однако, при практическом владении навыками импровизации и сочинения даже в рамках формы простого периода открываются уже немалые возможности совершенствования творческих навыков, логики музыкального мышления и реализации собственной концертмейстерской индивидуальности.

Список источников

1. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник. М.: Музыка, 1984. 400 с.
2. Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов И. Учебник гармонии. М.: Музыка. 1965. 436 с.

Информация об авторе

М. К. Корнеева — концертмейстер Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель».

Information about the author

M. K. Korneeva — accompanist of the Moscow choreographic college at the Moscow State Academic dance theatre “Gzhel”.

Краткое сообщение

УДК 793.3+782.91

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПЕРМСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ

Лидия Анатольевна Лыцова

Пермское государственное хореографическое училище, Пермь, Россия, rghu@ballet59.ru

Аннотация. В сообщении автор кратко освещает опыт работы концертмейстеров пермской балетной школы, через осмысление и бережное сохранение традиций, завещанных предшественниками.

Ключевые слова: пермская балетная школа, концертмейстеры балета, сохранение традиций, музыкальное содержание, уроки хореографии

*Summary report***THE FORMATION OF THE TRADITION AND THE DEVELOPMENT OF THE EXPERIENCE OF THE ACCOMPANISTS IN THE PERM STATE BALLET SCHOOL****Lidiya A. Lystzova**

Perm State ballet school, Perm, Russia, pghu@ballet59.ru

Abstract. This article is concerned with the experience of the work of the accompanists of the Perm State Ballet School, through the comprehension and preservation of the traditions which have been carefully bequeathed by the predecessors.

Keywords: Perm State ballet school, concertmaster of ballet, preservations of the traditions, musical content, ballet lessons

Пермская школа балета сегодня является одной из ведущих как в России, так и за её пределами. Высокие достижения пермских хореографов и танцовщиков известны во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Они неразрывно связаны с деятельностью Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского и Пермского ордена «Знак почёта» хореографического училища. Исторические судьбы этих двух крупных центров хореографического искусства Пермского края пересекаются теснейшим образом.

Деятельность театра и хореографического училища по сей день связывают неразрывные творческие узы: балетная труппа Пермского театра оперы и балета почти полностью состоит из выпускников Пермского хореографического училища. Многие из них, закончив свою театральную карьеру, посвятили себя педагогической деятельности в стенах родной школы.

В своей основе Пермская школа опирается на традиции, сложившиеся в северной столице России. Так, основателем и первым художественным руководителем Пермского хореографического училища была выпускница Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища Екатерина Никодимовна Гейденрейх — человек в подлинном смысле слова интеллигентный, обладавший высочайшей культурой. В основу учебной деятельности Пермского хореографического училища был положен опыт Ленинградского хореографического училища, эвакуированного в Пермь во время Великой Отечественной войны.

Большая часть педагогов-хореографов — выпускники столичных хореографических школ и отделения хореографии Петербургской консерватории.

Перенятая Е. Н. Гейденрейх для Пермского хореографического училища модель обучения предполагала обязательное участие пианистов в учебном процессе. Так с педагогами-специалистами стали сотрудничать концертмейстеры, сопровождая все уроки хореографических дисциплин, репетиции к концертным номерам, спектаклям, смотрам училищ, шефским и отчётно-выпускным концертам.

О концертмейстерах-пианистах, работавших в первые годы существования училища известно очень мало. Имена значительного числа музыкантов-исполнителей, связавших свою творческую судьбу с балетом, и некоторые эпизоды их профессиональной биографии хранятся главным образом в памяти немногих концертмейстеров, педагогов-хореографов старшего поколения, а также в архивных документах, газетных и журнальных публикациях.

Среди них Татьяна Павловна Варгина, которая поступила в первые дни работы хореографического училища. Судя по воспоминаниям Татьяны Павловны о занятиях в первом здании училища (клубе им. Толмачёва по ул. Луначарского, 57, известном пермякам как «Чеховский дом», который до наших дней, к сожалению, не сохранился), учебный процесс проходил довольно сложно: «Классов было много. Инструментов

не хватало. Фортепиано были старые, у многих не было пюпитров, ноты некуда было ставить». Но, несмотря на тяжёлые условия, педагоги и концертмейстеры растили балетные кадры, воспитывали у юных танцовщиков музыкальный вкус, обращаясь к образцам классической музыки.

В середине 1930-х годов в город Пермь приехал пианист, композитор, автор четырёх балетов, один из основателей советского джаза Генрих Романович Терпиловский. Волей судьбы ему довелось работать концертмейстером училища после его открытия. «В 1961 году Генрих Терпиловский написал балет „Королева полей“ <...> Либретто к новому труду Генриха Романовича сочинила пермский педагог-хореограф Ксения Андреевна Есаулова. Спектакль пользовался поразительным успехом. Позднее по „Чудеснице“ — так стал называться балет — был снят телефильм» [1].

Многие пианисты и педагоги-специалисты помнят одного из первых концертмейстеров в истории училища — *Веру Ивановну Боженко (Остроумову)*, окончившую фортепианное отделение 1-го выпуска Уральской государственной консерватории. Она работала в классах ведущих педагогов — Ю. И. Плахта, Н. Д. Сильванович, Г. К. Кузнецовой и Е. Н. Гейденрейх. Известно, что Екатерина Никодимовна была очень требовательна к выбору музыкального материала для уроков. В сотрудничестве с концертмейстером она добивалась предельного соответствия музыкального сопровождения танцевальным движениям, умения выразительно передать в фортепианном звучании характеристики основных танцевальных комбинаций.

Среди старейших концертмейстеров Пермского хореографического училища — Марина Александровна Иванцова. После окончания Свердловской консерватории, она в 1948 году пришла в училище, где и трудилась до 1980 года. В свои 92 года Марина Александровна с любовью вспоминает годы работы в Пермском хореографическом училище: «Коллектив, в который я пришла почти сразу после его открытия, был наполнен особой творческой атмосферой. Чувствовался дух энтузиазма. Педагоги вкладывали все свои обширные знания, опыт в дело становления Пермской балетной школы. Конечно, на первых порах было трудно аккомпанировать уроку классического танца, т. к. не хватало музыкального материала, не было умения выбрать верный темп, ритмический рисунок, уловить характер исполняемого движения. Но постепенно удалось всё преодолеть, приобрести опыт, пополнить нотным материалом свой репертуар, „добывая“ его в центральных библиотеках города» [2, с. 109] Перенимая опыт ленинградских концертмейстеров и опираясь на собственные музыкальные материалы, апробированные временем, Марина Александровна составила первый в Пермском хореографическом училище сборник музыкальных произведений для аккомпанемента уроку классического танца. Его до сих пор используют в работе пианисты, начинающие свой профессиональный путь в хореографических классах.

В 1960-е годы на работу были приняты концертмейстеры, которые впоследствии стали настоящей гордостью коллег, педагогов и учащихся — Наталья Давыдовна Симонова и Татьяна Павловна Калиниченко. За высокое профессиональное мастерство, истинную преданность искусству балетного концертмейстерства они были удостоены почетного звания «Заслуженный работник культуры РФ».

Наталья Давыдовна Симонова и Татьяна Павловна Калиниченко — музыканты, обладающие различным темпераментом, исполнительской манерой и стилем аккомпанирования. Наталья Давыдовна использовала преимущественно нотный музыкальный материал, удивительно точно подбирая аккомпанемент разнообразным хореографическим комбинациям, композициям, этюдам.

Татьяна Павловна — мастер импровизации, поражающей своим мелодизмом и разнообразием гармонических средств, умелым использованием красочных возможностей регистров рояля. Передавая свой бесценный опыт, щедро делясь секретами

профессии, она во многом задавала тон и оказала влияние на формирование импровизационного стиля аккомпанирования у концертмейстеров нашего училища, работающих в классах специальных дисциплин.

На современном этапе методическое объединение концертмейстеров, бережно сохраняя традиции, переданные предшественниками, продолжает деятельность по совершенствованию мастерства исполнителей-пианистов, задействованных в современной балетной практике и хореографическом образовании. Проводит работу по отбору, систематизации и составлению сборников музыкального материала к учебным формам танца, что отражает значительный опыт пермских балетных концертмейстеров, накопленный в ходе многолетней работы. Обращение к нему не только облегчает поиск нотных образцов пианистам, начинающим свой профессиональный путь, но и обогащает репертуар каждого работающего в стенах училища концертмейстера.

С 2013 года проводится серьёзная совместная методическая работа педагогов-специалистов и концертмейстеров. На базе ПГХУ успешно организуются курсы повышения квалификации для концертмейстеров балетных школ России и зарубежных слушателей. В рамках их проведения осуществлялись показы открытых уроков, мастер-классов и класс-конcertов по специальным дисциплинам.

С 2017 года силами концертмейстеров училища, совместно с методическим объединением Искусствоведческого цикла проводятся тематические лекции-концерты классической фортепианной музыки для обучающихся и приглашённых гостей.

Концертмейстеры училища повышают свой профессиональный уровень, принимая участие и становясь лауреатами на Краевых и Международных конкурсах концертмейстерского мастерства.

Руководство училища заинтересовано в высокопрофессиональных кадрах, поэтому концертмейстеры направляются на курсы повышения квалификации, организованные кафедрами концертмейстерского мастерства и фортепианного образования МГАХ и АРБ им. А. Я. Вагановой.

Опыт, приобретённый и накопленный предшественниками, успешно аккумулируется в творчестве нынешнего поколения пианистов-концертмейстеров пермской школы балета.

Список источников

1. Гладышев В. Ф. ТерпИлиада. Жизнь и творчество Генриха Терпиловского. СПб: ООО «Маматов», 2008. 185 с.
2. Лыцова Л. А. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты: диссертация ... кандидата: 17.00.02 / Лыцова Лидия Анатольевна [Место защиты: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова]. Казань, 2015. 245 с.

Информация об авторе

Л. А. Лыцова — кандидат искусствоведения, лауреат I Международного конкурса концертмейстеров хореографических учебных заведений, заведующая методическим объединением концертмейстеров ПГХУ.

Information about the author

L. A. Lystzova — candidate of architecture, winner of I All-World competition of choreographic schools concertmasters, head teaching methodology associations of Perm State ballet school concertmasters.

Краткое сообщение

УДК 377.5

ИНТЕГРАЦИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Ирина Юрьевна Маркарьянц

Московское хореографическое училище при Московском государственном академическом театре танца «Гжель», Москва, Россия, abcd.ira.mar@mail.ru

Аннотация. Данная статья рассматривает пути решения задачи этнокультурного самоопределения молодого поколения и укрепления гражданской, национальной и культурной идентичности в мультикультурной среде. Изучение традиционной русской народной музыки в процессе обучения музыкальным дисциплинам гарантирует сохранение и передачу культурных ценностей и имеет фундаментальное значение в патриотическом воспитании будущих танцовщиков.

Ключевые слова: народная песня, танец, интеграция фольклора, музыкальное образование, музыкальные инструменты, патриотическое воспитание

Brief report

INTEGRATION OF RUSSIAN MUSICAL FOLKLORE IN THE PROCESS OF TEACHING MUSICAL DISCIPLINES IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Irina Y. Markaryants

Moscow Choreographic College at the Moscow State Academic Dance Theatre «Gzhel», Moscow, Russia, abcd.ira.mar@mail.ru

Abstract. This article analyzes the issue of ethno-cultural self-determination of the younger generation with the strengthening of civic, national, and cultural identity in a multicultural environment. The study of traditional Russian folk music in the process of teaching the field of music is of fundamental importance in the patriotic education of future dancers, as it ensures the preservation and transmission of cultural values.

Keywords: folk songs, dance, integration of folklore, musical education, folk musical instruments, patriotic education

Русская народная музыка занимает особое место в нашей культуре, являясь неотъемлемой частью музыкальной культуры страны.

Знакомство с народным искусством создает предпосылки к возникновению интереса и привязанности к фольклору, желанию участвовать в сохранении традиций. Обращение к этническим истокам и обрядам способствует формированию и развитию творчески активной личности.

Музыкальное обучение играет важную роль в хореографическом образовании и педагогу необходимо с самого начала заложить основы для развития интереса к народной музыке. На таких уроках музыкального цикла, как «Основы музыкальной грамоты» следует использовать знакомые учащимся фольклорные произведения. Сольмизация образцов народных песен имеет давнюю историю. А. Л. Островский, одним из первых указал на удобство использования музыкального фольклора в сборниках по сольфеджио [1]. В качестве доказательства этого он приводил ясность звуковысотного строения народного песенного материала, точность формы при разнообразии структур, самостоятельность мелодии, не нуждающейся в аккомпанементе [1, с. 6]. Эти характеристики делают народные песни незаменимой музыкальной основой для воспитания слуха. Имеет место вспомнить о русском фольклоре при объяснении переменных размеров, которые характерны для русской протяжной песни.

Использование фольклорного материала на уроках «Основы музыкальной грамоты» делает одну из самых сложных музыкальных дисциплин интересной и доступной, вопреки распространенному мнению, что она скучна, трудна и неинтересна.

При обучении игре на фортепиано также нужно приобщать учащихся к сокровищам фольклора. Чтобы не терять связь с хореографией, следует предложить ученику танцевальную народную музыку, такую как плясовая, камаринская, барыня. Известно, что семейные ритуалы были важны в жизни древних славян. Колыбельные песни тесно связаны с обычаями, ритуалами и возможно, по этой причине многие композиторы обращались к этому жанру (Г. В. Свиридов «Колыбельная песенка», А. Гедике «Колыбельная» до мажор и «Колыбельная» соль мажор, ор. 36; Н. Римский-Корсаков «Колыбельная» из оперы «Садко», Д. Шостакович «Колыбельная»).

Календарные праздничные песни и хороводы одни из древнейших фольклорных жанров. Наряду с колясками интересны «подблюдные» песни, которые поют во время гадания. В основе фортепианной миниатюры А. К. Лядова одна из таких песен. Среди ее сложностей — полифонический склад и особенности фразировки, имитирующие цепное дыхание хора. Что касается полифонии, то знакомить лучше с легких обработок русских народных песен с подголосочной полифонией. Педагог должен непременно рассказать о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор варьируя ту же мелодию. Можно взять, к примеру русскую народную песню «Вечерком красна девица» (обработка Г. Банщикова).

Наверное, не случайно изучение, соби́рание и обработка народных песен для голоса и фортепиано, а также создание романсов в народном духе формировало национальные русские композиторские школы. И начиная с М. И. Глинки, русские композиторы-классики собирали и распространяли русский фольклор, использовали в своих произведениях аутентичные фольклорные темы, а такие создавали фольклорные сборники произведений, такие как «Песни русского народа» А. К. Лядова, «Тридцать песен русского народа» М. Балакирева, «Русские народные песни» Н. Римского-Корсакова и другие. В старших классах учащиеся знакомятся с инструментальными обработками народных песен, которые обычно написаны в форме вариаций и требуют слаженности и качества звучания, особенно если даны в переложениях для ансамбля в 4 руки.

Народная инструментальная музыка богата и разнообразна. Одна из самых интересных тем — «Оркестр народных инструментов». Балалайка, домра, гусли, дудочки, рожки, жалейка и гармонь остаются популярными и любимыми русскими народными инструментами. Наигрыши народных инструментов и звон церковных колоколов вдохновляли на создание ярких и красочных фортепианных миниатюр, таких как «Парень с гармошкой» Г. Свиридова, «Звоны» В. Кикты, «Свирель» А. Гедике, «Звоны» С. Стемпневского, «В монастыре» А. Бородина, «Частушка» В. Гаврилина, «Колокола» С. Слонимского. Звук колоколов, отдающийся эхом в колокольнях православных церквей нигде больше не услышать.

В этот обзор вошли лишь несколько произведений из репертуара фортепианного класса, относящихся к теме фольклора. Очевидно, что преподаватели фортепиано, выбирая программу для своих учеников и работая над ней в классе, должны руководствоваться не только техническими и художественными задачами, но и учитывать аксиологический, мировоззренческий и нравственный потенциал произведения, и в этом отношении фольклор обладает поистине безграничными возможностями.

В рабочие программы по предметам музыкального цикла входит знакомство с фольклорными произведениями, но только студенты народного отделения имеют возможность изучать музыкальный фольклор в синхронном единстве его компонентов и соприкоснуться с сокровищами народной танцевальной музыки не только через слушание,

но и через исполнительскую практику. Для достижения наилучших результатов необходимо не только использовать иллюстрации, видеоматериалы, но и инсценировать обряды, играя на шумовых народных инструментах (ложки, трещотки, бубенцы, свистульки). Опыт показал, что проведение внеклассного мероприятия со студентами народного отделения, посвященного празднику Масленицы, надолго запомнится учащимся и, возможно, послужит стимулом для развития творчества и фантазии. Такие мероприятия сближают студенческие коллективы, вызывают добрые чувства друг к другу и успешно происходит взаимосвязь педагогических задач с учебно-воспитательной работой.

Русская народная музыка имеет многовековые традиции и огромный эмоционально-нравственный потенциал. Изучение фольклора ведет к формированию национальной идентичности, а освоение культурного наследия прошлого и пропаганда сокровищ народной музыки является незаменимым источником патриотического воспитания. В современном обществе национальная культура и история понимаются как неотъемлемая часть духовности и движущая сила для передачи поколений.

И в заключение хочется привести слова Д. С. Лихачева: «Русский народ не должен терять свой моральный авторитет среди других народов — авторитет, который заслужили русское искусство и литература. Мы не должны забывать наше культурное прошлое, наши памятники, литературу, язык и живопись. Если мы будем заботиться не только о передаче знаний, но и о воспитании души, мы сохраним наши национальные различия в 21 веке» [2, с. 68].

Список источников

1. Островский А. Л. Учебник сольфеджио. Вып. 1. Л.: Музгиз, 1962. 228 с.
2. Лихачев Д. С. Земля родная. М.: Просвещение, 1983. 256 с.

Информация об авторе

И. Ю. Маркарянц — преподаватель музыкальных дисциплин Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель».

Information about the author

I. Y. Markaryants — is a teacher of musical disciplines in the Moscow Choreographic College at the Moscow State Academic Dance Theatre «Gzhel».

Научная статья

УДК 78.05+377.5

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ БУДУЩЕГО АРТИСТА БАЛЕТА

Полина Владимировна Носова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, balletacademy@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются аспекты профессиональной деятельности концертмейстера балета, а именно поднимается вопрос влияния музыкального материала, используемого на уроках классического танца, на развитие музыкальности и пластической отзывчивости будущих артистов балета. Автор поднимает проблему подбора музыкального репертуара и предлагает пути ее решения через расширение жанровых и стилистических составляющих сопровождения балетного урока.

Ключевые слова: концертмейстер, артист балета, музыка, классический танец, музыкальность, репертуар, импровизация, аранжировка, композиция

*Research article***PROFESSIONAL ACTIVITY OF A BALLET ACCOMPANIST AS A NECESSARY FACTOR FOR DEVELOPMENT OF THE FUTURE BALLET DANCER'S MUSICALITY****Polina V. Nosova**

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, balletacademy@yandex.ru

Abstract. The article reviews some aspects of professional activity of a ballet accompanist, namely, the point of the influence of musical material used in classical dance lessons on the development of musicality and plasticity of future ballet dancers. The author moves the problem of selection of musical repertoire and puts ways to solve it by means of expansion of genre and stylistic components of ballet lessons accompaniment.

Keywords: accompanist, ballet dancer, music, classical dance, musicality, repertoire, improvisation, arrangement, composition

Балетный урок непрерывно развивается, идя в ногу со временем. Музыкальный репертуар, используемый в балетном классе, расширяет свои стилевые и жанровые границы. Современный концертмейстер балета находится в постоянном поиске нового материала и новых средств музыкальной выразительности.

Во многом это обусловлено музыкальными и эстетическими потребностями современного хореографического искусства, которое в настоящее время представлено не только балетами классического репертуара, но и множеством постановок современных хореографов.

Диапазон музыкальных стилей, используемых в современных постановках, необычайно широк — от барокко и классицизма до минимализма и этнической музыки с электроакустическими и шумовыми эффектами. Это требует от танцовщиков не только высокого уровня владения своим телом, но и эмоциональную отзывчивость на звучащую музыку, особую восприимчивость к музыкальному ритму и динамике.

Формирование навыка взаимодействия пластики тела с музыкой происходит в учебном и репетиционном процессе и, в частности, на уроках классического танца. В этом процессе важную роль играют профессиональные навыки концертмейстера балета и музыка, звучащая во время ежедневных занятий.

Сегодня в распоряжении пианиста есть не только множество музыкальных хрестоматий, но и методические пособия по сопровождению балетного класса такие как, «Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром» Г. А. Безуглой [1], «Принципы музыкального оформления урока классического танца» Л. И. Ярмолевич [2] и другие. Однако, их нужно воспринимать лишь как инструктивное пособие.

Использование фрагментов из инструментального, симфонического и оперного репертуара, безусловно, обогащает новыми красками балетный урок и делает учебный процесс более творческим. Расширение лексики музыкального сопровождения экзерсиса делает его более художественным, что, в свою очередь, сообщает балетным комбинациям новые краски и нюансы, делающие их более танцевальными и выразительными. У учащихся устанавливаются новые музыкально-пластические связи, совершенствуется музыкальная выразительность и органика танца.

Но так, как в учебном процессе основной акцент делается на решение технических балетных задач, пианист, в первую очередь, должен привести исполняемую музыку в соответствие с задачами экзерсиса.

Наиболее часто используются следующие способы обработки и приспособления композиторского текста для применения на уроках классического танца:

- прикладная импровизация на тему какого-либо сочинения;

- аранжировка фрагментов из инструментального, симфонического и оперного репертуара;
- композиция в различных художественных стилях.

Рассмотрим особенности каждого из указанных способов.

Прикладная импровизация

Главной особенностью музыкального сопровождения уроков классического танца является его импровизационность, связанная с вариативностью ежедневного балетного класса.

Навык импровизации, который подразумевает владение достаточным запасом мелодико-ритмических и гармонических оборотов, является необходимым для концертмейстера балета.

На данный момент существует множество теоретической и практической литературы по музыкальной импровизации, освещающей различные ее аспекты [3; 4]. Прикладная балетная импровизация является узкоспециализированной, и в основе ее лежит не только свободное владение гармоническими и ритмическими элементами, но и знание достаточного количества моделей (образцов балетной музыки) для подражания, что дает понимание взаимосвязей метроритмической организации музыкального и хореографического материала.

Танцевальный экзерсис состоит из набора упражнений, постепенно усложняющихся и постоянно варьируемых, но имеющих определенный порядок, устоявшийся круг ритмических формул, акцентов, темповых и образных характеристик. Это часто провоцирует пианиста на повторение средств музыкальной выразительности и приводит к клишированию материала. Концертмейстеру балета необходимо постоянно совершенствовать навыки импровизации и обогащать используемый материал, в частности, обращаясь к произведениям композиторов различных стилей и направлений. Импровизация на различные, в том числе хорошо известные темы вызывает живой эмоциональный отклик у учащихся и делает ежедневные занятия более творчески насыщенными.

Аранжировка

Традиция свободного обращения с авторским текстом балетных партитур (компиляции, вставные вариации, иная компоновка авторского текста, купюры) исторически обусловлена прикладным пониманием роли музыки в балете и с ее до поры подчиненным положением. В балетном классе пианисты широко используют аранжировки фрагментов инструментальной, вокальной и балетной музыки. Адаптируя музыкальные произведения для экзерсиса, концертмейстер не только обогащает его фактуру и гармонию, но также часто вынужден изменить форму сочинения на квадратную, изменить гармоническую структуру для того, чтобы завершить предложение или, наоборот, дать дальнейшее развитие фразы. Порой появляются новые ритмические и динамические акценты, возникают расширения темпа и ферматы и т. д. Все эти изменения обусловлены спецификой и задачами учебной комбинации, однако, нередко вступают в противоречие с музыкальной этикой, достаточно четко определяющей жанровые границы таких понятий как «переложения», «транскрипции», «парафраза», «фантазии». Здесь мерой допустимости становится художественный вкус концертмейстера и область применения такой аранжировки: то, что допустимо в рабочем процессе в балетном зале, может быть недопустимо на сцене.

Композиция в стилях

Еще одним способом адаптации музыкального материала является композиция в стилях, подразумевающая использование, гармонической лексики, фактуры, интонационных и ритмических стилевых особенностей, характерных для того или иного

композитора или эпохи без прямого цитирования. Применение музыки в различных стилях на одну и ту же комбинацию окрашивает движения различными нюансами, меняет их образную характеристику и манеру исполнения. Более сложное музыкально-танцевальное взаимодействие развивает восприимчивость будущего артиста, его умение согласовывать движения со звуком и манеру танца с манерой звучащей музыки.

Композиция в стилях обогащает эмоционально-образное начало музыки для эскерсиса, сохраняя ее основные прикладные свойства. Это требует от концертмейстера широкого кругозора, развитого художественного вкуса, навыков композиции и умения работать с авторским текстом. Для совершенствования этих навыков полезно освоить также теоретическую литературу, направленную на дифференцированное изучение разных гармонических стилей, на углубление знаний в области музыкальной структуры и формы.

Таким образом, владея этими приемами, концертмейстер формирует развитый музыкальный вкус и слуховой опыт будущего артиста.

В процессе музыкально-хореографического взаимодействия происходит накопление новых эмоций, знаний и умений, создающих новые возможности для профессионального роста танцовщика.

Постижение сущности музыкального языка, получение представлений о системе средств музыкальной выразительности позволит танцовщику в будущем яснее осознавать музыкально-пластическое единство и ярче интерпретировать художественные образы.

В заключении уместно привести слова выдающегося педагога Московской академии хореографии П. А. Пестова, который уделял **особое** внимание художественной и музыкальной составляющей своих уроков: «Характер балетного pas — это незримая материя, которую невозможно увидеть и потрогать, но которая становится осязательной именно в соотношении пластического движения и музыки» [5, с. 21].

Список источников

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 220 с., нот. ил.
2. Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца/ Под ред. В. И. Богданова-Березовского. 2-е изд. Л.: Музыка, 1968. 144 с.
3. Сердюков А. А. Импровизация в академическом музыкальном исполнительстве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. С. 54—58.
4. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Музыка, 1974. 112 с.
5. Цит. по: Кузнецов И. Л. Музыкально-пластическая эстетика П. А. Пестова. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. 184 с.: ил.

Информация об авторе

П. В. Носова — аспирант Московской государственной академии хореографии, концертмейстер.

Information about the author

P. V. Nosova — postgraduate student at the Department of Choreography and Ballet Studies, Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), accompanist.

Обзорная статья

УДК 78.021+377+378

К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ СПОСОБНОСТЕЙ К ИМПРОВИЗАЦИИ

Наталья Владимировна Павлова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, entali@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается необходимость развития импровизационных способностей пианиста-концертмейстера как важного навыка, позволяющего осваивать азы композиторского творчества.

Ключевые слова: Импровизация, развитие творческих способностей, концертмейстер по классу балета, МГАХ

Review article

ABOUT IMPROVISATION SKILLS DEVELOPMENT

Natalia V. Pavlova

Moscow State Academy of Choreography (the Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, entali@yandex.ru

Abstract. The article considers need of developing improvisation skills by pianist-concertmaker as key to learning basics of composer's art.

Keywords: improvisation, developing of creative skills, ballet class concertmaker

Знаменательным событием в жизни Московской государственной академии хореографии является 250-летний юбилей. Это важная дата стимулирует подвести некий итог, отметить важнейшие явления, традиции и достижения, и сделанные выводы устремить в будущее московской балетной школы.

Важной страницей МГАХ можно считать московскую концертмейстерскую школу, которая основывается на деятельности ярких пианистов-концертмейстеров прошлого, поэтому большое значение в образовательном процессе МГАХ занимает формирование профессиональных навыков студентов кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования. Эта уникальная профессия, получить которую можно лишь в образовательном учреждении с серьезной хореографической базой. Именно из стен МГАХ выходят лучшие и чрезвычайно востребованные музыканты этой уникальной профессии.

В образовательном процессе МГАХ, среди дисциплин кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования значимое место занимают предметы, развивающие профессиональные качества пианиста-концертмейстера. Одной из таких дисциплин является дисциплина «Основы композиции и импровизации». В освоении данного предмета у обучающихся возникает ряд сложностей. Первая и главная сложность — это психологическое осознание того, что данный вид музыкальной деятельности — импровизация — подвластен каждому профессиональному музыканту.

Культура импровизации имеет очень глубокие корни. Европейская музыкальная традиция в основе своей долгое время опиралась на импровизацию как один из фундаментов музыкального искусства. Умение импровизировать считалось базовым и необходимым профессиональным качеством, каждый музыкант непременно осваивал этот вид деятельности.

Традиция исполнительской импровизации в наибольшей степени присутствует именно в музыкальной культуре. Создание некоторых разделов музыкального произведения в прошлые столетия было на 100% отдано в руки исполнителя — каденции в концертах, прелюдии (в цикле прелюдия и фуга), расшифровка мелизмов и пр. Культура

исполнительской импровизации была неотъемлемой частью профессии музыканта. В прошлые эпохи профессиональные музыканты были более универсальны в видах своей деятельности. Они владели несколькими музыкальными инструментами, писали музыку, импровизировали. Автор-исполнитель, исполнитель-педагог, исполнитель-интерпретатор — эти виды совмещений всегда были свойственны деятелям музыкального искусства.

Сегодня актуально возвращение к некоторым забытым принципам на новом историческом этапе развития.

В различных видах искусства связь автора со зрителем осуществляется по-разному, не во всех видах искусства между автором и зрителем-читателем-слушателем (т. е. в определенном смысле «потребителем») существует посредник-исполнитель. В живописи и литературе, например, данных посредников нет. В музыкальном и хореографическом видах искусства необходим исполнитель, посредством творческой деятельности которого произведения доходят до своего «потребителя».

Не всегда при разговоре о творческой профессии принято разделять *творчество авторское* и *творчество исполнительское*. Между тем, эти виды деятельности совершенно различны. Наличие ярких данных в одном из них совершенно не означает наличие таких же данных в другом виде деятельности. Так, например, не все композиторы готовы исполнять свои произведения (написанные для инструмента, которым они владеют) и, конечно же, не все исполнители могут создавать новые произведения искусства. В данных видах творческой деятельности различна и психология процесса, и внутренние мотивы, и навыки. Это разные виды деятельности.

Очевидно, и не вызывает сомнения, что исполнителей высокого и высшего класса в каждом виде искусства всегда больше, чем авторов первой величины. И хотя данные виды деятельности — композитор и исполнитель, во многом считаются родственными, различий между видами их творчества больше, чем сходства. Исходя из этого постулата, не требующего особых доказательств, можно сделать вывод, что авторское творчество сложнее, уникальнее, и поэтому дарование в этой области встречается значительно реже, чем дарование исполнительское.

Тем интереснее рассуждать о возможности посредством развития импровизационных навыков, через исполнительское творчество приблизить обучающегося к авторскому самовыражению, в некоторой степени перейти из исполнительского вида творчества в авторское, стимулируя новый вид творческой деятельности. Этот навык совершенно необходим пианистам-концертмейстерам в их профессиональной деятельности. Импровизация несет в себе элемент соавторства, развивает начальные навыки сочинительства, что увеличивает шансы пианиста-концертмейстера на яркую профессиональную реализацию.

Под импровизацией долгое время понимали создание собственного знакового текста, вписывающегося в созданное и законченное произведение автора. Импровизацию и авторский текст может разделять и пространство, и время, но тем не менее, музыканты высокого класса гармонично встраивают, например, собственные каденции в моцартовские концерты. Только музыкальная импровизация учит логично и гармонично вписываться в авторский нотный текст, становится соавтором. Только в рамках музыкальных занятий возможно максимально развить у обучающегося импровизационный навык, приблизив его, тем самым, к авторскому творчеству.

Сегодня принято считать, что к импровизации должны быть особые способности. Однако известно утверждение Б. Теплова, что «музыкальные способности не существуют независимо друг от друга. Только в результате научного анализа они выделяются как „отдельные“ способности, не может быть поэтому одной способности при полном

отсутствии других» [1, с. 316]. Тем важнее посредством уже проявленных способностей помочь сформировать другие, возможно более важные профессиональные навыки музыканта. Опыт прежних веков показывает, что к импровизации были способны все музыканты и, следовательно, сейчас нас отделяет от владения этим искусством лишь субъективная уверенность в том, что для импровизации должны быть в наличии какие-то особенные данные.

Импровизация в других видах искусства, например, в актерском мастерстве имеет совершенно иные корни. Это, скорее, свое прочтение авторского текста, которое в музыкальном искусстве называлось бы «исполнением». Актерская импровизация не дополняет авторский текст собственными словами, а лишь по-своему прочитывает его в предлагаемых условиях, перед ней не стоит задача «вписываться» в авторский вербальный текст, быть ему стилистически близким и органично с ним сочетаться. Актерская импровизация — это некая надстройка над авторским текстом, отражающая его понимание, но не встающая с самим текстом на одну ступень.

В других видах искусства: в живописи, архитектуре, литературе нет исполнителей как таковых, поэтому говорить о развитии импровизационности как возможности перехода от исполнительского вида деятельности в авторское не приходится.

Аналогично строится и хореографическая импровизация, которая почти всегда основывается на собственном индивидуальном понимании музыки, т. е. снова является исполнением авторского (музыкального) текста посредством импровизационной танцевальной пластики тела. Данные виды искусства под понятием «импровизация» развивают несколько иные качества исполнителя.

Импровизационные навыки в других видах искусства, безусловно, очень важны. Но максимальный результат в развитии импровизационного мышления возможен именно в области музыкального искусства.

Существуют разные виды музыкальной импровизации, отличия в которых настолько существенны, что работа по развитию навыков в каждом из них строится на совершенно различных платформах. Импровизация исполнительская в области академической музыки, нацеленная на встраивание собственного текста в авторский контекст существующего произведения, принципиально отличается от авторской композиторской импровизации, в которой важнейшим фактором является нахождение нового уникального музыкального материала. Импровизация джазовая, важнейшей основой которой является стихийность, сиюминутность при строгом соответствии рамок определенного стиля, значимо отличается от импровизации пианиста-концертмейстера, работающего в области хореографии. Общее между всеми этими видами творческой деятельности — возможность создания нового авторского текста, который будет существовать в строго определенных условиях (жанра, стиля, конкретного произведения и конкретной задачи).

Важнейшее значение для профессиональной деятельности концертмейстера балета имеет навык импровизации. Это явление обладает рядом специфических особенностей и отличий от других видов импровизационной деятельности, но значение его не вызывает сомнения. Развитию данных навыков на уроках специальных дисциплин по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство. Фортепиано», специализации «Концертмейстер по классу балета» уделяется особое внимание в Московской государственной академии хореографии.

Основной целью импровизации концертмейстера балета является создание музыкального произведения, максимально удобного для выполнения той или иной хореографической комбинации, того или иного урока в области хореографии. От качества звучащей музыки в определенной степени зависит не только удобство выполнения

хореографической комбинаций, но в целом качество обучения, что напрямую влияет на уровень музыкального развития будущих артистов балета.

Образовательный процесс постоянно претерпевает изменения, и в последние годы их стало достаточно много. Но, несмотря на увеличение объема информации и усложнение в этом смысле процесса современного обучения, желательно уделять внимание развитию импровизационных способностей обучающихся во всех видах художественной деятельности с самого раннего творческого возраста.

Список источников

1. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Л.: Изд-во АПН РСФСР, 1947. 336 с.

Информация об авторе

Н. В. Павлова — доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

N. V. Pavlova — associate Professor of the Chair of Accompanist Mastery and Music Education Moscow State Academy of Choreography (Bolshoi Ballet Academy).

Научная статья
УДК 782.91+378

О ЗНАЧИМОСТИ АКМЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ СТАНОВЛЕНИИ РАБОТНИКА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Юнна Александровна Пархоменко

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, yunna487@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается необходимость использования идей акмеологической науки и акмеологического подхода в личностно-профессиональном развитии. Характеризуется специфика творческой деятельности концертмейстера балета.

Ключевые слова: акмеология, акмеологический подход, личностно-профессиональное становление, профессиональная деятельность концертмейстера балета

Original article

ON THE IMPORTANCE OF THE ACMEOLOGICAL APPROACH IN THE PERSONAL AND PROFESSIONAL FORMATION OF THE EMPLOYEE OF CREATIVE ACTIVITY

Yunna A. Parkhomenko

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, yunna487@gmail.com

Abstract. The article considers the necessity of using the ideas of acmeological science and acmeological approach at specialist's development as a professional. Specificity of creative development of the ballet accompanist is characterized.

Keywords: Acmeology, acmeological approach, personal and professional development, creative development of the ballet accompanist

Вопросами развития личности на разных этапах ее жизненного пути, реализации в профессиональной деятельности, стремлении к саморазвитию и профессиональному

росту, достижению зрелости и профессионального мастерства посвящено немало научных исследований, статей, специальной научной литературы. Актуальность этих вопросов со временем только возрастает, поскольку они имеют огромное практическое значение во многих сферах деятельности современного общества в условиях его интенсивного развития.

Соответствовать этому помогают исследования в области психолого-педагогических наук и акмеологии, сущность, которой подробно освещается в трудах выдающихся ученых и деятелей как А. А. Деркач, Б. Г. Ананьев, К. А. Альбуханова-Славская, С. А. Рубинштейн, А. К. Маркова, В. Г. Зазыкин, Э. Ф. Зеер, Д. К. Кинарская, Б. М. Теплов, Г. М. Цыпин и др.

Акмеология («акме» с греч. — вершина), сближаясь по своему предмету с областью психологии развития, понимает развитие как совершенствование, движение личности к зрелости, и наука, которая первая устанавливает связь развития личности и профессии на жизненном пути, изучает процесс овладения человеком профессией, достижения в ней мастерства, становления его профессионалом.

Так, ученые-исследователи акмеологической науки — А. А. Деркач и его последователи, пришли к выводу, что профессионализм вообще связан с развитием следующих подсистем: «профессионализм личности» и «профессионализм деятельности». Другими словами, осуществление развития, того самого личностно-профессионального становления, происходит через противоречия, которые возникают в процессе профессиональной и жизнедеятельности, разрешаемые субъектом, т.е. самой личностью, на пути самосовершенствования, самореализации и самоопределения в жизни и трудовой деятельности. Очевидно, что это непрерывный и целенаправленный процесс, занимающий зрелый период жизни.

Профессионализм личности — это качественная характеристика, которая отражает уровень сформированности личностно-деловых качеств, отвечает за креативность, ориентирование мотивационной сферы и системы ценностей на самосовершенствование и творческую самореализацию в профессии. Профессионализм деятельности — это качественная характеристика, которая подразумевает сочетание профессиональных компетенций, профессиональных знаний, совершенствовании системы профессиональных умений и навыков. Личность совершенствуется, самоопределяется через профессию, а совершенствуясь сама, совершенствует и свою профессиональную деятельность. В таком диалектическом единстве личности и деятельности и состоит сущность акмеологического подхода.

Для достижения высоких результатов и самоутверждения в профессии личность более сознательно подходит к выбору своей цели в труде, к чему побуждает расширение мотивационной сферы и целеполагания, собственная активная позиция. Сама личность является движущей силой личностно-профессионального становления, а процессы *само-*: самоактуализации, самоорганизации, самореализации и т. д., — ее механизмами [1, с. 328]. Процесс совершенствования, по сути, становится самосовершенствованием, так как строится на признании приоритета внутренних движущих сил, потенциальных возможностей, механизмов, условий и т. д. [2, с. 37].

Согласно исследованиям в области акмеологии каждая личность обладает своим «порогом» уровня развития, который соответствует возможностям ее индивидуальности в рамках жизненного, профессионального, культурного, духовного пути. По этой причине возникают потребность сказать о важности понимания и применения акмеологического подхода в личностно-профессиональном становлении специалистов разных видов деятельности. Возможность успешного профессионального становления личности тем более актуально для работников учебно-творческой среды в области искусства, о чем

непосредственно говорит принадлежность их к творческой деятельности и предполагает применение творческого подхода к осуществлению их деятельности.

Концертмейстерство — это творческая многопрофильная деятельность музыканта-пианиста. Основной задачей профессиональной деятельности является художественно-творческое взаимодействие концертмейстера в процессе работы в различных инструментальных классах, с хоровыми и хореографическими коллективами. Главная особенность деятельности концертмейстера-пианиста заключается в его умении слиться с художественными намерениями солиста, понять его пожелания, принять их, естественно войти в концепцию исполняемого произведения и одновременно, — заинтересовать собственным замыслом, передать личное видение музыкальных образов [3, с. 6]. Так рождается художественная концепция, где все детали интерпретации являются результатом размышлений и творческой фантазии нескольких музыкантов-исполнителей и воплощаются они совместными усилиями, что в полной мере применимо и в области музыкально-хореографического искусства [3, с. 6].

Профессия концертмейстера балета — это пример универсализма деятельности музыканта, сочетающей мастерство исполнителя, педагога, психолога [4, с. 13]. Так, музыкально-исполнительский аспект отвечает за применение профессиональных умений и навыков, обусловленных спецификой исполнительства в ансамбле. Педагогический аспект рассматривает феномен сопровождения как один из способов педагогической деятельности.

Психологические аспекты кроются в способностях личности концертмейстера приспособляться к партнерам, предчувствовать их творческие намерения и действия.

Необходимым будет и наличие организаторских способностей, что отвечает самой специфике концертмейстерского исполнительства — быть одним из участников музыкального или музыкально-хореографического действия. В этом необходимо найти особый художественный смысл.

Комплекс профессиональных концертмейстерских задач отражает характерную связь искусства и обучения, искусства и воспитания, обеспечивает ансамблевое единство с учащимися, артистами балета, с педагогами-хореографами, сближая учебно-воспитательный процесс с творческим, опираясь на художественно-педагогические традиции хореографического искусства.

Полагаясь на идеи акмеологической науки и понимание всей значимости акмеологического подхода в личностно-профессиональном становлении пианиста-концертмейстера балета относительно его функциональных задач, стремлений к самосовершенствованию, мотивации, целеполаганию, одаренности, можно говорить о соответствии художественно-образовательным требованиям ансамблевой деятельности и достижению «акме» на пути профессионального развития личности.

Список источников

1. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учебное пособие для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений / Под ред. Г. М. Цыпина. М.: Академия, 2003. 368 с.
2. Гетьман В. В. Современные подходы к проблеме личностно-профессионального становления музыканта-педагога: психолого-педагогический аспект // Ценности и смыслы. 2016. № 2 (37). С. 28—39.
3. Калинина В. Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: автореф. дис. ... канд. иск. наук: 17.00.02. Саратов: Сарат. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 14 с.

4. Лысцова Л. А. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты: автореф. дис. ... канд. иск. наук: 17.00.02. Казань: Казанс. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2015. 28 с.

Информация об авторе

Ю. А. Пархоменко — аспирант кафедры гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств Московской государственной академии хореографии, концертмейстер.

Information about the author

Y. A. Parkhomenko — Postgraduate student of the Department of Humanitarian, Socio-economic Disciplines and Management of Performing, Moscow State Academy of Choreography, accompanist.

Научная статья

УДК 78.07:793

**СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Татьяна Борисовна Предеина

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия, predetta@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается специфика работы концертмейстера в сфере хореографии. Определены требования, направленные на необходимость владения навыком импровизации и умению оперативно применять нужный материал. Уделяется внимание нюансам, связанным с музыкальным озвучиванием танцевальных движений.

Ключевые слова: концертмейстер, импровизация, хореография, танец, балет, музыкальное оформление

Research article

**THE CONTEXT OF THE CONCERTMASTER PERFORMANCE APPLICABLE
TO CHOREOGRAPHIC ART**

Tatiana B. Predeina

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia, predetta@mail.ru

Abstract. The article analyzes the context of the leader of the orchestra performance applicable to the sphere of choreography. The requirements aimed at the need to master the skill of improvisation and the ability to quickly apply the necessary material are determined. Focus is put to the subtle differences associated with the musical articulation of dance movements.

Keywords: concertmaster, improvisation, choreography, dancing, ballet, musical arrangement

Говоря о музыкальном сопровождении танца, на первое место выходит роль концертмейстера, как связующего звена между педагогом-хореографом и его учениками. Фортепианное оформление дает танцевальным движениям ритмическую базу и определяет художественную суть танца. В данном случае недостаточно быть просто хорошо обученным пианистом и правильно владеть основами музыкального исполнения. Требуется большее, и на практике это заключается в необходимости изучения хореографической специфики вплоть до освоения танцевальной терминологии и углубления в понимание всех тонкостей сложного хореографического искусства.

Данная проблема является актуальной. Подготовка концертмейстеров балета не проводится почти ни в одном региональном учебном заведении, поэтому в российских региональных центрах хореографического искусства, как в профессиональной сфере, так и в учреждениях и коллективах дополнительного образования, пианисты в основном постигают тонкую специфику профессии балетного концертмейстера самостоятельно непосредственно на рабочем месте.

Следует заметить, что в последнее время внимание к этому вопросу усиливается. Значимость и престиж профессии балетного пианиста повышается. Например, в 2021 году в Пермском государственном хореографическом училище состоялся I Общероссийский профессиональный конкурс педагогического и концертмейстерского мастерства имени Л. П. Сахаровой, основной целью которого стало содействие развитию профессиональных компетенций педагогов-хореографов и концертмейстеров балета.

Музыкальное сопровождение в хореографии — это не просто аккомпанемент, а содержательная основа всего танца, поэтому между ними существует особая, неразрывная связь. Помимо отражения настроения и характера музыкальной композиции, танец находится в прочном единстве с ритмом, темпом и остальными нюансами музыкального произведения. Без понимания этой взаимосвязи невозможно достигнуть высокого профессионализма в концертмейстерской деятельности.

Занятие в хореографическом классе построено из целого ряда движений и оформляется музыкальным сопровождением разного темпа и ритма. Как правило, урок состоит из трех частей, и концертмейстер озвучивает каждый из этих этапов с учетом всех нюансов и различий: музыка оформляет не только упражнения, но и поклоны, подготовку к движению, переходы между упражнениями и многое другое. Характер выбранной музыки отражает характер движений: острые и резкие — стаккато, мягкие и плавные — легато. Это разные движения и существенные различия пластики, поэтому концертмейстеру важно не только аккомпанировать, но и совершенно детально понимать какую задачу ставит педагог на текущем занятии.

Музыкальное сопровождение фактически очерчивает все нюансы танцевальных движений, оттачивает их динамичность, фразировку, наполняет танец образами, эмоциями, чувством. В работе над выразительностью танца балетмейстер ставит множество технических и идейно-художественных задач, и концертмейстер должен соответствовать этим целям через разнообразное и всегда грамотное музыкальное сопровождение. Именно мелодия оживляет движения, способствует их выразительности и улучшению техники танца. В дальнейшем, единство музыки и хореографии образуется в цельное сценическое повествование, гармонично передающее идеи и характер художественного произведения, что также невозможно без вдумчивой работы концертмейстера на уроке хореографии [1, с. 9].

Подбор музыкального материала полностью ориентирован на конкретные творческие и технические задачи, которые определяет педагог согласно учебному плану урока. В этом случае концертмейстер должен точно понимать для чего служит музыкальное оформление, а также изучить и запомнить упражнения, которые использует педагог в своей работе. Зачастую этот процесс сопряжен с углублением в мельчайшие хореографические тонкости, что требует от концертмейстера не только качественного исполнения, но и постоянного расширения исполнительского опыта, быстрой ориентировки в музыкальных жанрах, стилях, формах.

Исходя из этого следует подчеркнуть, что одно из главных умений концертмейстера в балетном классе — это скорость реакции и навык импровизации. Концертмейстер должен быстро выбрать нужный материал и действовать в целях поддержки учебного процесса. Как правило, подобный опыт включает в себя сочинение и исполнение

фортепианных миниатюр, уже известные заготовки из балетных или симфонических произведений, произвольные импровизации, составленные по заданной хореографом комбинации танцевальных движений.

Важно и то, что в процессе урока нередко требуется трансформировать произведение к особенностям подобранных упражнений, что на практике требует быстрого изменения количества тактов, ритма и размера музыкальной композиции. Здесь навык импровизации позволяет проявлять нужную гибкость и предлагать наиболее точное оформление, фактурно обрамляющее любые хореографические упражнения.

Говоря об обработке и сочинении цельных музыкальных композиций, данное требование к концертмейстерской деятельности является неотъемлемой практикой, даже несмотря на изобилие уже готовых материалов, сборников, и хрестоматий. В практической деятельности концертмейстер должен быть готов к любого рода импровизациям, что непосредственно обусловлено спецификой хореографического образования, а также:

1. Всесторонним развитием учеников, их музыкального слуха, чувства ритма, умения ощущать всю многогранность музыкального повествования;
2. Улучшением ориентации в динамике и настроении музыкального произведения, определением музыкальных фразировок в сочетании с точностью танцевальных движений;
3. Воспитанием художественного вкуса и общей эстетики, осознанного отношения к искусству.

Не менее важно и то, что звучание одного и того же музыкального произведения нередко приводит к «зазубриванию» и «механичности» танцевальных движений. Повтор одних и тех же пьес лишает творческое мышление гибкости и, хотя повторное исполнение композиций практически неизбежно, природное искусство импровизации устраняет этот пробел, создавая новые музыкальные формулы и развивая живое взаимодействие звука и пластики [2, с. 7].

Возвращаясь к традициям учебно-хореографической деятельности, следует отметить и то, что концертмейстер неотделим от хореографического материала, должен знать и помнить любую хореографическую партию, ее акценты, степени замедлений, ускорений, смысловые градации и многое другое. Исполнение не должно быть формальным и с излишней строгостью призывать выполнять танцевальные па. Каждое движение подчиняется гармонической, динамической и мелодической логике, а аккомпанемент концертмейстера должен вызвать эмоциональный порыв, в котором танец звучит как ответ, наполненный образностью, смыслом и содержанием.

Еще один исключительный аспект — умение читать с листа, что касается абсолютно любых музыкальных произведений. Специфика мастерства концертмейстера заключается в параллельном восприятии музыкальной партии и происходящего на уроке танца, что невозможно сформировать в теории, но последовательно отрабатывается на практике [3, с. 170].

Особенность работы на уроке хореографии заключается в едином и отлаженном сотрудничестве педагога, концертмейстера и учеников. Подобно хореографу, концертмейстер должен грамотно употреблять хореографическую лексику, знать классическую итальянскую и французскую терминологию, следить за точностью исполнения движений, изучать историю, а также все акценты и нюансы хореографической практики.

Роль концертмейстера напрямую связана с эволюцией хореографического мастерства, а также непосредственно влияет на рост новых поколений артистов. Только неподдельная заинтересованность концертмейстера в тандеме с педагогом-хореографом способны дать наилучший творческий результат, что положительно сказывается как на учебно-воспитательных целях, так и на развитии всего хореографического искусства в целом.

Список источников

1. Яромлович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца. СПб.: Музыка, 1968. 105 с.
2. Ревская Н. Е. Классический танец: Музыка на уроке. Экзерсис. Методика музыкального оформления урока классического танца. СПб.: Композитор, 2005. 69 с.
3. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета. СПб.: Академия Русского балета, 2015. 215 с.

Информация об авторе

Т. Б. Предеина — профессор кафедры искусства балетмейстера Челябинского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, доцент, народная артистка России.

Information about the author

T. B. Predeina — Professor at the Chelyabinsk State Institute of Culture Choreography Department, Candidate of Art History, People's Artist of Russia.

Краткое сообщение

УДК 793.3+377

**ДИСЦИПЛИНА «ИЗУЧЕНИЕ БАЛЕТНЫХ КЛАВИРОВ»
И ЕЁ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ БАЛЕТА**

Алла Ивановна Примакова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, ds-1138@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности ведения курса «Изучение балетных клавиров» в образовательном процессе Московской государственной академии хореографии.

Ключевые слова: Изучение балетных клавиров, Московская государственная академия хореографии, концертмейстер балета

Summary report

**THE DISCIPLINE “THE STUDY OF BALLET PIANO SCORES” AND ITS ROLE
IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF BALLET CONCERTMASTERS**

Alla I. Primakova

Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia, ds-1138@yandex.ru

Abstract. The article demonstrates the features of the course “The study of ballet piano scores” in the educational process of the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: reading scores, Moscow State Academy of Choreography, accompanist of the ballet

Дисциплина «Изучение балетных клавиров» разработана и введена в образовательный процесс в соответствии с учебным планом Московской государственной академии хореографии.

Балетный клавир (переработка для исполнения на фортепиано оркестрового сопровождения балетного спектакля) возник одновременно с окончательным формированием музыкально-хореографического жанра «балетный спектакль» как законченная крупная драматическая форма. С появлением балетного клавира балетмейстеры смогли приступить к постановочной и репетиционной работе в сопровождении фортепиано, а не «скрипичного репетитора» (партии одной скрипки),

как было принято в их первоначальной практике. Балетный клави́р открыл большие возможности для развития творческой фантазии балетмейстера — постановщика, так как создавал реальную картину музыкальной ткани балетного спектакля. Это событие произошло в середине и второй половине XIX века. Следует заметить, что клави́р классического балетного наследия имеет одну особенность: порядок балетных номеров и сцен не является обязательным и неизменным; в зависимости от задумок балетмейстеров и желаний солистов он может меняться. Нередко в клави́р вносились фрагменты из других балетных спектаклей самых разных композиторов (как профессионалов, так и дилетантов); таких примеров сохранилось множество (балеты «Корсар», «Дочь фараона», «Эсмеральда», «Конёк-Горбунок», «Тщетная предосторожность» и другие).

Процесс изучения балетного клави́ра начинается со знакомства с историей создания балета: с литературным источником — либретто (сценарием) и авторами — композитором и балетмейстером и, если возможно, различными редакциями балета, а также принадлежностью балета к определённому направлению искусства с указанием занимаемого им места в творчестве его авторов.

Изучая балетный клави́р, мы пользуемся знаниями из различных областей музыкальных теоретических дисциплин и драматургии (теории искусства построения драматического произведения и его сюжетно-образной концепции). Драматургия балета создаётся тремя искусствами: литературно-поэтическим планом спектакля, облачённым в форму сценария или программы (балетное либретто); его музыкой и хореографией. Драматургия балета состоит из трёх ветвей, сплетающихся воедино. Они различно соотносятся друг с другом в каждом спектакле, находясь в зависимости от его жанра и индивидуальных возможностей авторов. «Плод содружества сценариста, композитора и балетмейстера образуют, в конечном счёте, драматургию балетного спектакля», — писал Ю. И. Слонимский [1, с. 23].

Хореографическая драматургия — это такое построение спектакля, которое обеспечивает воплощение идейно-художественного замысла в балетных формах. Диапазон этих форм велик — от отдельных вариаций до развёрнутых танцевальных и пантомимных сцен. Как любое драматическое произведение, балет делится на акты (действия), картины (крупные части актов) и сцены (более короткие отрезки действия, намечающиеся в связи с изменением сценической ситуации, состава действующих лиц и т. д.). В классическом балете встречаются следующие музыкально-танцевальные формы: вариация, *Pas de deux*, *Pas de trois*, *Pas de quatre* и т. п., *Pas d'action*, *Vallabile*, дивертисмент.

Музыкальная драматургия — это система выразительных средств и приёмов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-театрального жанра. В основе музыкальной драматургии лежат общие законы драмы, как одного из видов искусства: наличия ясно выраженного противодействия, определённая последовательность этапов раскрытия драматического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка). Эти общие закономерности находят специфическое преломление в каждом из видов музыкально-драматического искусства соответственно природе их выразительных средств. Закономерности музыкальной драматургии проявляются в построении целого произведения и его частей, логике их развития, особенностях воплощения музыкальных образов, их сопоставлении по принципу сходства или различия — в повторении, варьировании, контрастном взаимодействии музыкальных интонаций, мотивов, тем, эпизодов и т. д. Главное в музыке, так же, как и в жизни — развитие.

Драматургия музыкально-сценических характеров — одна из важнейших составных частей общей драматургической концепции: широта и многогранность образных характеристик во многом определяют рельефность всего драматургического плана сочинения. Это приводит композитора к привлечению многих танцевальных жанров

и фольклорных мотивов, которые он стремится толковать предельно выпукло («Дон Кихот», «Баядерка», «Коппелия» и др.). Развитие, движение образных характеристик, последовательное становление музыкально-сценических характеров осуществляется также с помощью введения в музыкальную канву лейтмотивов, лейттем, лейтритмов («Корсар», «Конёк-Горбунок», «Сильвия» и др.).

Следует также отметить особую роль массовых сцен для создания общего колорита спектакля, они оттеняют образы главных героев, делая их более рельефными, уникальными (образ толпы веселящегося парижского люда в «Эсмеральде», грандиозное шествие и дивертисмент в «Баядерке» и др.). Немаловажное место в балетах классического наследия занимают картины природы: спокойное и бушующее море в «Корсаре», песчаная буря в «Дочери фараона», гроза в «Тщетной предосторожности» (ред. Ю. Н. Григоровича) и др., в изображении которых композиторы применяют различные колористические приёмы фонической гармонии: тремолирование, особая структура аккордов, широкий диапазон, регистры, инструментовка и т.п.

Структурно-композиционный анализ изучаемого клавира начинается с рассмотрения его составных частей (структуры): актов, картин, сцен, музыкально-танцевальных форм (вариаций, Pas de deux, Pas de trois, Pas de quatre и т.п., Pas d'action, Ballabile, дивертисментов) и пантомимных эпизодов. При этом определяется их место и роль в сюжетно-образной концепции балета. Следующие этапы — это жанровый анализ (внешний признак формы) и выявление внутренних признаков формы:

- 1) функций музыкального материала (по И. В. Способину их шесть: изложение темы, связка, середина, реприза, вступление к части, заключение части [2, с. 29]);
- 2) типа изложения (по И. В. Способину их пять: экспозиционный, серединный, заключительный, вступительный, связующий [2, с. 30, с. 32, с. 39—40]);
- 3) методов развития, повтора, рельефа тем и фонового материала;
- 4) гомофонических и полифонических форм.

Ладогармонический анализ начинается с выявления внутренних признаков формы отдельных актов, картин, сцен и музыкально-танцевальных структур. Для успешного анализа формы необходимы:

- 1) гармонический анализ;
- 2) фактурный анализ (фактурное преобразование формы), определение гармонических, ритмических, мелодических фигураций и колористических наслоений (дублирование звуков аккорда);
- 3) анализ музыкального синтаксиса (особенности построения фраз, предложений, периодов, тем, тематического материала, цезур).
- 4) внешний признак — это жанр, информация о котором содержится в нюансах, темпе, метре, музыкальном складе (их три: одноголосие, полифония, гомофония).

Анализируя фрагменты балетных клавиров, можно заметить, что для композитора часто бывает важным вопрос о логических закономерностях последовательности музыкальных эпизодов. По словам С. М. Шапиро, «концепция крупной музыкальной формы должна иметь единую, скрепляющую всё пружину... Такую роль в балете исполняет тонально-гармоническая логика развития» [3, с. 53] (тональные соотношения структурных частей балета). Например, функционально организованное целое, то есть последовательность тональностей балетных сцен замыкает полный функциональный круг (T-S-D-T) — то есть образует полный функциональный оборот. Иногда в партитурах балетов встречается явление ладово-функциональной переменности, которому способствует редкое появление тоники, натуральные лады, диатонические секвенции и т. п.; или признаки фонической гармонии (колористичность звучания, тембр, зависящий от структуры аккорда и т.п.). Это характерно для музыки романтиков, импрессионистов, композиторов XX века.

Таким образом, подводя вышесказанному итог, можно сделать следующий вывод: дисциплина «Изучение балетных клавиров» имеет большое значение для профессиональной подготовки концертмейстера балета. Способствуя развитию аналитических качеств ума, она готовит студента к грамотному использованию приобретённых знаний в репетиционной и учебной (при сопровождении отдельных танцевальных комбинаций) работе. Знание балетного репертуара классического наследия также способствует успешной совместной творческой работе концертмейстера, педагога-репетитора, балетмейстера, танцовщика-исполнителя и дирижёра симфонического оркестра.

Список источников

1. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
2. Способин И. В. Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2002. 400 с.
3. Шапиро С. М. Балеты Делиба. М.: Музыка, 2001. 152 с.

Информация об авторе

А. И. Примакова — концертмейстер, старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, Почётный работник культуры г. Москвы.

Information about the author

A. I. Primakova — concertmaster, senior lecturer of the Department of Accompaniment Mastery and Musical Education of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Honorable Worker of Culture of Moscow.

Дискуссионная статья

УДК 781.65+378.147

ПРОЦЕСС СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ БУДУЩЕГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА

Усачева Валерия Олеговна

Московская государственная академия хореографии, Россия, Москва, valeole@mail.ru

Аннотация. В статье раскрывается значение процесса сочинения музыки для более эффективного музыкального образования будущих концертмейстеров балета. Отражены некоторые особенности этого процесса, выражающиеся в создании и становлении образного содержания в опоре на интонационную природу восприятия музыки. Отстаивается необходимость продуктивной учебной деятельности, совершенствующей творческие способности учащихся, раскрывающей их творческий потенциал и стимулирующей проявления одаренности.

Ключевые слова: творчество, концертмейстер, сочинение музыки, музицирование, продуктивная деятельность

Discussion article

THE PROCESS OF COMPOSING MUSIC AS A TOOL MUSICAL DEVELOPMENT AND IMPROVEMENT FUTURE BALLET ACCOUNTER

Valeria O. Usacheva

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, valeole@mail.ru

Abstract. The article reveals the importance of the process of composing music for more effective musical education of future ballet accompanists. Some features of this process are reflected, which are expressed in the creation and formation of figurative content based on the intonational nature of music perception. The need for productive educational activities that improves the creative abilities of students, reveals their creative potential and stimulates the manifestation of giftedness is defended.

Keywords: creativity, accompanist, composing music, playing music, productive activity

Музыцирующий человек далекого прошлого — это фигура необычайная. Это не просто музыкант-универсал. Это человек, не разделяющий свое звучание на моменты исполнения, сочинения, служения, исцеления, моления... Человек звучащий представлялся инструментом высших сил, а музыка — силой, способной помочь человеку в его устремлениях к выражению чего-то надвербального или дающая слову, движению особый ритм и крылья.

Барочная эпоха, эпохи классицизма и романтизма подарили нам имена уникальных людей, не потерявших с обретением высокого профессионализма в одной из отраслей музыкального искусства способности к свободному музицированию и универсализму — блестящих сочиняющих исполнителей и великих композиторов — виртуознейших и проникновеннейших исполнителей. К слову сказать, свободное музицирование, оформившееся с течением времени в особое умение — сочинение, импровизирование — было неотъемлемой частью не только таланта музыканта, но и входило в число его обязательных профессиональных навыков.

Музицирование всегда было полем личной свободы, занятием, приносящим радость и ощущение удовольствия от реализации своих возможностей. Оно основывалось на увлечении музыкой и любви к процессу музыкальной деятельности — творению музыки; являлось неотъемлемой частью быта, времяпровождения, обретающего публичные формы или остающегося интимным общением со своей душой и музой. Именно из такого музицирования в композиторскую школу пришли наши несравненные «дилетанты» Алябьев, Глинка, Бородин, Мусоргский... Вспомним Шубертиады с музицирующим Шубертом... При этом и Шуберт, и Мусоргский были изумительными концертмейстерами. Можно привести множество примеров.

Понятно, что концертмейстер в классе балета — это специалист особого рода. Он находится в русле требований, связанных с академической хореографической школой. Но это не отрицает необходимости его развития как музыканта в целом. Кто возьмет на себя ответственность заявить, что чем выше общемузыканская планка, тем хуже концертмейстер балета как специалист?! Именно в этой связи кажется важным ответ на вопрос, зачем нужен предмет композиции (сочинения музыки) в воспитании музыканта-концертмейстера.

И в этом смысле процесс музицирования (читай — «процесс сочинения музыки») — это те самые крылья, которые необходимы любому музыканту, поскольку, кому же нужно «бескрылое» искусство?!

Традиционно, под изучением музыки подразумевается, и в этом, безусловно, есть свой положительный эффект, прежде всего, изучение, анализ тех или иных образцов искусства — конкретных музыкальных произведений и их авторов. При этом сам процесс рассмотрения, анализа произведений протекает с большой долей учительских пояснений и часто сопровождается привнесением приемов, нередко только имитирующих проблемный поиск. Все это позволяет говорить преимущественно о констатирующем характере познания музыкального искусства.

Не умаляя общеизвестных достоинств такого подхода, думается все же о необходимости такого построения учебно-воспитательного процесса, когда познание творчества как

объекта изучения и сам творческий акт, т.е. сочинение музыки, не «разведены», а выступают в гармоничном единстве [1]. Для современной педагогической практики такое единство бесценно, потому что приблизиться к тайне творчества (а для многих, этот процесс, в том числе и исследующих природу творческих процессов, до сих пор остается достаточно таинственным) возможно, лишь пробуя самому «сотворить тайну искусства». Именно поэтому из множества энциклопедических значений понятия «творчество» хочется выделить следующее: творить — это давать бытие, производить, создавать, созидать, рождать; и тогда смысл творческого процесса в сфере музыкального искусства следует понимать как творение музыки, что означает — давать бытие музыке, производить музыку, создавать музыку, рождать музыку.

Чистый лист нотной бумаги перед учащимся, ждущий заполнения ранее не существовавшей музыкой, требует от него особых состояний, особых усилий, которые практически не востребованы ни в одной музыкальной дисциплине — это говорить на музыкальном языке лично от себя. Не секрет, что наивысшим проявлением исполнительского искусства является такое исполнение, когда музыка звучит, словно сочиняется сию минуту, импровизируется. Может быть именно поэтому ни один из корифеев, например, пианистов-педагогов русской исполнительской школы, не прошел мимо опыта сочинительства (Г. Г. Нейгауз, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов).

Исследуя материалы о музыкальном образовании в России, замечательный ученый, музыковед Вл. В. Протопопов обращается к интересному документу середины XIX столетия. Это одна из трех статей в журнале «Москвитянин»¹ «Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России». В ней, наряду с другими интересными рассуждениями и предложениями по устройству и содержанию музыкального образования, есть одна, по-прежнему весьма актуальная для современной музыкальной педагогики мысль: «...По большей части наши, русские, музыканты и музыкантши, даже и одаренные несомненными природными талантами и имеющие все средства выучиться музыке вполне, то есть теоретически и практически, остаются навсегда только более или менее искусными исполнителями и исполнительницами и не могут написать ничего сами...(курсив мой — Усачева В. О.)» [2]. Понятно, что он рассматривает это как существенный недостаток музыкального образования. Не стоит ли задуматься о том, что овладение музыкальным языком учащимися нельзя считать достаточным, если они не могут высказать на нем свои собственные мысли, чувства?

Возвращаясь к процессу сочинения, важно остановиться на главном — на целеполагании процесса. А главная цель — образ, создание музыкального образа. Не схема, которую следует заполнить более или менее похожим на привычно звучащий в концертмейстерской практике музыкальный материал (что, несомненно, также требует значительных знаний и навыков), а обнаружения своих внутренних побуждений, потребностей. Это очень важный момент в образовании музыкой. Он аккумулирует весь потенциал учащегося, обнажает все его достоинства и недостатки во всех смыслах, его особенности как личности.

Попробуем, словно под микроскопом, проследить воображаемый процесс рождения музыкальной мысли: примем за отправную точку звук в среднем регистре, чтобы возможны были развороты и вверх к высотам и напряжению, и вниз — в более темные сферы. Не начав движение, мы рискуем умертвить, погасить жизнь звука, ведь движение — жизнь! Но куда делать первый шаг — от этого зависит многое, весь дальнейший путь. Музыкант поймет, что это значит — сделать маленький шагок вверх (например, на малую секунду) и вернуться, тем более повторить эти шаги. Подобное начало либо заставит

¹ «Москвитянин» — «учёно-литературный журнал», издававшийся в Москве М. П. Погодиным в 1841—1856 гг.

накопить энергию и вырваться широким движением вверх из состояния, условно говоря, депрессии, меланхолии, или постепенным нисходящим движением, а может быть и скачком вниз усугубить это состояние, довести до трагизма, безысходности... А может быть и то, и другое... Огромный спектр нюансов от тритоновых проблем и септимовых обострений до покоя и отрешенности кварто-квинтовых созвучий, обогащенных метро-ритмическими средствами и тем или иным складом музыки (гомофония, полифония) могут стать смыслом начатого пути, его развитием, а значит и звучащим личностным проявлением автора, его идеи. Отслеживание становления тематизма превращается в поиск необходимого, который сжат иной раз до микро-секунд, а иной раз становится довольно мучительным процессом, адекватным, непростою принятию решения и в самой жизни — как быть, как поступить, о чем это, какой я?

Можно ли относиться к каждому такому решению, как поступку? Я считаю, что обязательно нужно. Изменяется мера ответственности за сказанное музыкой, в том числе и в исполнительском искусстве: взаимодействие с ней становится более пристальным, выразительность — не привнесенной извне (стоит вспомнить бесконечные взывания педагога к ученику «играть выразительно!»), а внутренне обоснованной, прожитой лично. И это лишь взята микроскопическая частица того, с чем имеет дело учащийся, приблизившийся к акту творения музыки.

Стоит обратить внимание и на то, что этот процесс позволяет погрузить его в поиски новых средств музыкальной выразительности. Потому что музыкальная рефлексия волей или неволей начинает требовать от авторов-студентов не только их собственной идентификации с рождающейся сию минуту музыкальной идеей, но и идентификации со временем, то есть современностью. Ведь удивительно, что балеты на музыку, например, Стравинского, Равеля существуют уже более столетия, то есть это уже музыка давнего прошлого, а студенты-концертмейстеры в своих музыкальных опытах по-прежнему не выходят за рамки инструктивного танцевального языка. И расширение этих рамок происходит подчас с усилием, но усилием плодотворным, усилием, открывающим им мир новых красок и возможностей, новый образный строй, а значит новый интонационный мир и особые, новые свойства мелодической пластики. Хочу подчеркнуть, именно расширяет, а не отрицает уже освоенное и наработанное и раскрывает таким образом, что для студентов становятся более внятными исторические процессы изменения музыкально-образного языка. Ведь вполне возможно, что студентам в будущем предстоит прочитывать, озвучивать пластические смыслы, скажем, Бартока, Щедрина или Шнитке.

Интересно отметить, что одним из методов работы, предлагаемых Ю. Н. Холоповым в его практическом курсе «Гармония», является метод «воссочинения, то есть воссоздания уже написанного произведения посредством как бы его сочинения, прохождение пути его создания». В процессе такого воссочинения «с наибольшей полнотой и очевидностью ощущается и осознается как неделимая целостность одновременно и могучая сила гармонии-музыки, и первичные интонационные модели, из которых она вырастает, ощущается и сам этот рост, и переход одного в другое». Такое воссочинение — это как бы демонстрируемое сочинение-процесс, а не привычный с младых ногтей для учащихся гармонический анализ [3, с. 11].

Личность, умеющая создавать музыкальную ткань, придавать ей форму, умеющая совершенствовать свои находки, менять их, преобразовывать в поисках наиболее адекватного идее варианта по-другому осознает музыкальное искусство, черпает из него, созидая и себя. Поиск образно-смысловых находок на уровне музыкального интонирования, метроритмических, тембровых, фактурных решений делает образовательный процесс, в целом, продуктивнее и ярче, а следовательно — эффективнее.

В нашем случае основной технологией является сам процесс сочинения — процесс, требующий как комплексного подхода с привлечением межпредметных связей со специальными дисциплинами, так и средств общеразвивающего свойства, создающих определенный контекст в работе над собственно идеей и ее музыкально-образным выражением — обращение к литературе (поэзии, прозе, эссе), истории, мифологии и др.

Такого рода — продуктивная — музыкальная деятельность высвобождает и совершенствует творческие способности учащихся, развивает их интеллектуальный потенциал, раскрывает возможности совершенствования и проявления одаренности. А это неотъемлемая функция образования, а уж тем более музыкального.

Роль концертмейстера — это посредник между музыкой и хореографией. Он не метроном, а, скорее, камертон в прочтении интонационно-образной пластической идеи, «звучащей» в хореографическом исполнении музыки. Это одновременно и оркестр, и дирижер, а значит и со-интерпретатор, чутко улавливающий специфику и синтез музыкального и хореографического начал. Он участник целостного творческого процесса и от того, насколько талантливо по-музыкантски он осуществляет свою роль, зависит художественный результат.

Список источников

1. Усачева В. О. Импровизация и сочинение музыки как творческий метод развивающего обучения детей: автореф... дис. канд. пед. наук. М., 2002. 34 с.
2. Захаров Н. И. Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России // Москвитянин. 1852. № 2. Янв. Кн. 2.
3. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. М.: Композитор, 2005.

Информация об авторе

В. О. Усачева — старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, кандидат педагогических наук.

Information about the author

V. O. Usacheva — Senior Lecturer of the Department of Accompanist Mastery and Musical Education of the Moscow State Academy of Choreography, Candidate of Pedagogical Sciences.

Обзорная статья

УДК 78.083.8+78.083.626

АДАПТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА КАК ОСОБЫЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЛЕТА

Анастасия Валериевна Феокистова

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, feoanastassia@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена вопросам адаптации музыкального материала для учебных и сценических форм танца как одному из аспектов творческой деятельности концертмейстера в области хореографии. Рассматриваются распространенные в музыкальном творчестве методы работы с заимствованной художественной моделью, направленные на создание новой версии произведения. Обосновывается допустимость использования методов адаптации музыкального материала в практике концертмейстера балета.

Ключевые слова: концертмейстер балета, танец, музыка, адаптация, музыкальное сопровождение, учебные и сценические формы танца, репертуар

Review article

ADAPTATION OF MUSICAL MATERIAL AS A SPECIAL TYPE OF ARTISTIC CREATIVITY OF A BALLET ACCOMPANIST

Anastasiia V. Feoktistova

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, feoanastassia@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the consideration of the adaptation of musical material for educational and stage forms of dance as one of the aspects of the creative activity of an accompanist in the field of choreography. The methods of working with a borrowed artistic model, common in musical creativity, aimed at creating a new version of the work, are considered. The admissibility of using methods of adapting musical material in the practice of a ballet accompanist is substantiated.

Keywords: ballet accompanist, dance, music, adaptation, musical accompaniment, educational and stage forms of dance, repertoire

Творческая деятельность пианиста в области хореографического искусства весьма многогранна и довольно специфична в сравнении с другими видами концертмейстерской практики. Основная функция музыканта в сфере балетного образования, во время репетиций, совместных концертных выступлений с танцовщиками — *исполнительская*, то есть требующая такого профессионального воспроизведения музыкального материала, которое бы максимально соответствовало характеру и нюансам хореографического текста и особенностям его интерпретации артистом балета. Однако собственно исполнительство является лишь составной частью мастерства концертмейстера хореографии. Специфика его деятельности включает в себя и другие формы творческой активности — прежде всего, *подбор музыкального материала и его адаптацию для дальнейшего исполнения* в учебном или репетиционном залах, на концертной и театральной сценах.

Пианист, начинающий работать в хореографии, быстро понимает, что практически не существует готовых нотных текстов, не требующих хоть каких-то предварительных конструктивных и формальных изменений. В подавляющем большинстве случаев для воспроизведения музыкального материала того или иного танцевального сочинения необходимо проведение определенной подготовительной работы, заключающейся в трансформации нотного первоисточника в связи с конкретными целями и задачами его использования. Даже при музыкальном сопровождении сценических форм танца, когда пианист имеет дело с клавирами балетных спектаклей, авторский текст которых широко известен, следует учитывать множество нюансов, требующих корректировки оригинального текста в зависимости от хореографической редакции. В учебных формах танца проблема адаптации музыкального материала встает особенно остро, так как в этих случаях зачастую вся музыкальная композиция, сопровождающая танцевальный процесс, собирается и формируется в единое целое концертмейстером непосредственно во время творческого взаимодействия с педагогом-хореографом и в соответствии с различными методическими требованиями.

Понятие «*адаптация*» возникло от латинского слова «*adapto*», что в переводе означает «*приспосабливать, прилаживать, устраивать*». *Адаптация музыкального материала для учебных и сценических форм танца* — это специфический вид его приспособления, обусловленный художественными и учебно-методическими задачами хореографии, особенностями хореографического текста и хореографической практики. Это творческий процесс переработки музыкального материала с целью представить его в форме, отличной от оригинальной.

Степень и характер адаптации музыкального материала могут быть различными. Обуславливаются они, в первую очередь, контекстом дальнейшего использования музыки.

Например, в учебных формах танца переработка исходного нотного текста имеет прикладной характер. Определяющими факторами являются: методическая направленность музыкального материала, его соответствие возрастным особенностям танцовщиков, этапу обучения, конкретному хореографическому тексту и т.п. При приспособлении музыкальной композиции для сценической практики на первый план выдвигаются разнообразные художественные задачи и традиции существования танца в рамках балетного театра.

В музыкальном творчестве за многие столетия сложился целый ряд методов работы с заимствованной художественной моделью, направленных на создание новой версии произведения, в той или иной степени отличной от первообразца. В качестве определений видов переработки оригинального музыкального материала наиболее часто фигурируют редакция, обработка, переложение, аранжировка, транскрипция, фантазия на тему, вариации на тему, парафраза, попури.

Формируются указанные понятия в зависимости от уровня и масштабности преобразований авторского текста, а также самой технологии работы с ним. Однако в современном музыковедении нет четкого и однозначного их разграничения. И если характерные видовые качества попури и вариаций на избранную тему более-менее определены, то в отношении остальных приведенных терминов однозначно так сказать нельзя. Зачастую они пересекаются и даже выступают в качестве синонимов друг друга (например, обработка и переложение, аранжировка и переложение, фантазия на тему и транскрипция и т.д.)¹.

Не ставя целью данной статьи сравнительный анализ терминологических нюансов, отметим, что все перечисленные виды переосмысления оригинального авторского текста активно используются в различных областях музыкальной деятельности (народном певческом, хоровом и инструментальном творчестве, в многочисленных жанрах академической композиторской музыки, в джазе и современных формах электронного музицирования), приобретая при этом свои специфические формы реализации. Давние и своеобразные традиции сложились также в рамках хореографического искусства, где музыкальный контекст танца часто представляет собой не только уникальный образец, но и результат творческой переработки чужого нотного материала. Причём автором ее, наравне с профессиональным композитором, могут выступать и другие участники — дирижер в содружестве с балетмейстером и режиссером или музыкант-исполнитель.

В хореографическом образовательном процессе, в музыкальном сопровождении учебных форм танца подобная практика получила большее распространение. И тому есть объективные причины. Музыка, написанной специально для использования на уроках классического, народно-сценического, историко-бытового танца и других дисциплин, чрезвычайно мало. Поэтому перед любым концертмейстером встает проблема первоначального формирования репертуара и постоянного его пополнения. Используемый музыкальный материал должен максимально соответствовать постоянно трансформирующимся целям как отдельного занятия, так того или иного этапа обучения. Что, в свою очередь, требует от музыки ответной мобильности. Кроме того, одна из главнейших задач пианиста в балетном зале — это воспитание у будущих танцовщиков художественного вкуса, музыкальности, активного и творческого восприятия музыки, навыков слухового контроля. Следовательно, звучащая на уроках музыка должна обладать яркой образностью, нести определенный эмоциональный заряд.

Еще в советский период стали издаваться нотные хрестоматии и другие пособия для музыкального сопровождения учебных форм танца, авторами которых были

¹ Сравните, например, определения данных понятий в «Музыкальной энциклопедии» [1].

концертмейстеры, имеющие огромный опыт работы в хореографии. Появляются такие сборники и в настоящее время.

Часть из них содержит произведения профессиональных композиторов, которые, как правило, уже в той или иной степени адаптированы составителями для использования в учебном хореографическом процессе (см.: [2—13]). Прежде всего, это касается *редактирования* структурных особенностей первоисточника — по сравнению с оригинальным авторским текстом, в сборниках предлагаются варианты с купюрами материала (как целых частей, так и отдельных тактов, например, для придания «квадратности» формы), некоторыми перестановками разделов, добавлением вступительного или заключительного построения и т.п. Встречаются *переложения* для фортепиано музыки симфонического, камерно-инструментального, вокального, оперного жанров. Примерами более глубокой переработки исходного материала являются предлагаемые в некоторых хрестоматиях произведения народного творчества и их фрагменты. Даже элементарная гармонизация известной народной песенной или танцевальной темы уже представляет собой простейший вид *аранжировки*. Также возможны и другие, более сложные и разноплановые варианты преобразований в мелодии, ритме, фактуре и других компонентах целого. Отход от первоисточника тогда будет более значительным, в итоге можно говорить о появлении не просто новой модификации конкретной народной темы, а самостоятельного произведения, в большей или меньшей степени соответствующего жанрам *транскрипции, фантазии или вариации на тему, парафразы, попури*.

Среди различных нотных сборников, предназначенных для музыкального сопровождения уроков танца, особый интерес вызывают те, которые составлены из примеров, сочиненных самими концертмейстерами (см.: [14—18]). Предлагаемая музыка создана с учетом различных аспектов балетного образования, специфики дисциплин, стандартных жанрово-стилевых и конструктивных особенностей хореографического материала. Она ясна по структуре, мелодически и ритмически выразительна, точно воспроизводит типичные характеристики танцевальных жанров и, вследствие этого, удобна для танца. Ведь композиторами выступают подлинными профессионалы своего дела, мастера, которые находятся внутри творческого и учебного процесса на протяжении многих лет своей деятельности.

С точки зрения тематизма, текст музыкальных примеров оригинален, однако порой прослеживаются очевидные параллели с известными образцами танцевальной и балетной музыки. В данном случае тоже можно говорить об адаптации, только не в том смысле, что приспособляется, перерабатывается целиком чужой авторский текст или его фрагмент, а переосмысливается творческая идея этого текста, используются и трансформируются отдельные его компоненты (например, характерный мелодический ход, ритмический рисунок, тип фактуры и т. п.). В результате рождается самостоятельное произведение, опосредованно отражающее образы и характеристики выбранного первоисточника.

Несмотря на некоторую вторичность музыкального материала, его явную прикладную направленность, авторские концертмейстерские пособия для музыкального сопровождения уроков танца чрезвычайно востребованы, хотя в силу разных причин не всегда доступны широкому кругу желающих. Порой они существуют в рукописном виде и распространяются в частном порядке. Однако можно отметить, что при всем положительном значении данных сборников, которое трудно переоценить, предлагаемый музыкальный материал в каждом из них находится в рамках одного авторского почерка. И в тех случаях, когда концертмейстер мало привлекает в своей работе музыку других композиторов и стиливых направлений, этот фактор будет мешать разностороннему

эстетическому развитию обучающихся, воспитанию их способности активно реагировать на разнообразные музыкальные нюансы.

Таким образом, авторские концертмейстерские пособия, как и сборники композиторской и народной танцевальной музыки для сопровождения учебных форм танца оказывают огромную помощь в повседневной работе музыканта в балетном зале. Особенно важны и полезны они для начинающих концертмейстеров, так как дают общее представление о том, какого рода музыка должна звучать на уроках танца. Правда, полностью решить с их помощью репертуарные проблемы пианиста в балетном зале не получится. Поэтому в дальнейшем примеры из хрестоматий могут служить ориентирами для самостоятельных поисков дополнительного композиторского материала и его адаптации в связи с выдвигающимися учебными целями, а также являться определенными моделями для создания импровизационного аккомпанеента танца или собственных сочинений. Практика показывает, что только так решается задача расширения репертуара — одна из важнейших для пианиста, даже имеющего значительный опыт работы в хореографии.

Список источников

1. Музыкальная энциклопедия: сайт. URL: <https://www.musenc.ru/> (дата обращения: 05.09.2022).
2. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Вып. 1 / Сост. В. Малышева, К. Потапов, И. Климович, Н. Ерошенко. М.: Музыка, 1967. 78 с.
3. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца. Вып. 2 / Сост. В. Малышева, И. Климович. М.: Музыка, 1969. 79 с.
4. Хрестоматия народно-сценического танца / Сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. Вып. 1. М.: Музыка, 1976. 104 с.
5. Хрестоматия народно-сценического танца / Сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. Вып. 2. М.: Музыка, 1977. 120 с.
6. Хрестоматия русского народного танца / Сост. Л. Кальвэ. М.: Музыка, 1977. 114 с.
7. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца / Сост. Э. Крупкина, И. Воронина. М.: Музыка, 1980. 112 с.
8. Академия танца. Классический танец. Репертуар концертмейстера. СПб.: Композитор, 2002. 38 с.
9. Академия танца. Историко-бытовой танец. Репертуар концертмейстера. СПб.: Композитор, 2002. 48 с.
10. Академия танца. Народно-характерный танец. Репертуар концертмейстера. СПб.: Композитор, 2002. 50 с.
11. Танцевальная музыка из классических балетов / Сост. Л. Лыскина, И. Кацельник. Вып. 1. М.: Музыка, 1964. 92 с.
12. Примакова А. И. Музыкальное сопровождение уроков народно-сценического танца: Хрестоматия для обучающихся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» (уровень бакалавриата). Ч. 1. М.: МГАХ, 2019. 80 с.
13. Примакова А. И. Музыкальное сопровождение уроков народно-сценического танца: Хрестоматия для обучающихся по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство» (уровень бакалавриата). Ч. 2. М.: МГАХ, 2019. 88 с.
14. Кириллова Л. Е. Импровизационные примеры для музыкального сопровождения уроков классического танца (экзерсис у станка): Учебно-методическое пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. 80 с.
15. Кириллова Л. Е. Импровизационные примеры для музыкального сопровождения уроков классического танца (экзерсис на середине зала, раздел allegro, экзерсис

на пальцах): Учебно-методическое пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. 112 с.

16. Кириллова Л. Е. Импровизационные примеры для музыкального сопровождения уроков классического танца (1—4 годы обучения): Учебно-методическое пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. 144 с.
17. Кириллова Л. Е. Импровизационные примеры для музыкального сопровождения уроков классического танца (5—8 годы обучения): Учебно-методическое пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, 2019. 112 с.
18. Музыкальное сопровождение танцевальных форм: 24 адажио из наследия К. А. Потапова / сост.: Гора И. Н., Нефедова Т. В., Протопопова Е. Ю., Чернова Н. Л. М.: Московская государственная академия хореографии, 2011. 112 с.

Информация об авторе

А. В. Феоктистова — старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии.

Information about the author

A. V. Feoktistova — Senior Lecturer at the Department of Accompanist Mastery and Musical Education of the Moscow State Academy of Choreography.

Обзорная статья

УДК 781.6+378

СОВРЕМЕННОСТЬ РУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ ПРОФЕССОРА А. А. НАСЕДКИНА (К 80-ЛЕТИЮ НАРОДНОГО АРТИСТА РФ А. А. НАСЕДКИНА)

Денис Владимирович Чефанов

Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия, denischefanov@mail.ru

Аннотация. В статье говорится о художественной личности А. А. Наседкина и его системе преподавания.

Ключевые слова: А. Наседкин, методика преподавания фортепиано, современное образование

Review article

THE MODERNITY OF THE RUSSIAN PERFORMING TRADITION ON THE EXAMPLE OF PROFESSOR A. A. NASEDKIN'S SCHOOL (TO THE 80TH ANNIVERSARY OF THE PEOPLE'S ARTIST OF THE RUSSIAN FEDERATION A. A. NASEDKIN)

Denis V. Chefanov

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia, denischefanov@mail.ru

Abstract. The article reviews piano transcriptions of orchestral compositions and its specifics in Moscow State Academy of Choreography education process.

Keywords: reading scores, piano transcription, ballet concertmaster, Moscow State Academy of Choreography

В современных реалиях пианист-исполнитель, концертмейстер, участник камерного ансамбля ищет пути реализации применения своих навыков и способностей. Как правило, высокая конкурентность связана с большим количеством исполнителей на фортепиано. В данных условиях профессия концертмейстером балета — новая востребованная область

для применения исполнительских, ансамблевых, концертмейстерских навыков современного исполнителя.

Концертмейстер балета — это профессионал высочайшего уровня, тонко отслеживающий и понимающий замысел балетмейстера-репетитора, улавливающий не только его концепцию, но и являющийся соавтором многих композиций, которые выносятся как на экзаменационные испытания, так и в процессе рутинных уроков. Личность концертмейстера настолько неповторима и важна, что его замена влияет на построение как экзаменационного урока, так и в ежедневной работе балетмейстера с обучающимися. Дело в том, что исполнительские навыки каждого пианиста настолько индивидуальны, что каждый раз «урок» (встреча) педагога и концертмейстера создают новую дуэтную связку в составлении композиций и работе на уроке.

В Московской государственной академии хореографии выбору и созданию этой связке «педагог-концертмейстер» придается особенно важное значение, т. к. очень часто подобные «дуэты» сотрудничают в течение десятилетий, формируя устойчиво высокий уровень выпускников МГАХ.

Один из ярких представителей вышеупомянутой в русской фортепианной педагогической традиции — профессор Алексей Аркадьевич Наседкин — последний ученик Г. Г. Нейгауза, вобрал в себя лучшие педагогические принципы своего наставника и продолжил в своей работе.

«Начало было сенсационным. В газетах — сравнение с Моцартом (!), невероятные эпитеты, самые оптимистические прогнозы. Для всего этого были основания: чрезвычайная одаренность юного музыканта не вызывала сомнений. Но странное дело: дальнейший творческий путь Алексея Наседкина далек от сенсационности. Да и сам художественный облик пианиста привлекает прежде всего скромностью, серьезностью, даже рационалистичностью игровой манеры <...> Может быть именно поэтому при всеобщем признании в конкурсных соревнованиях уступал пальму первенства более блестящим, более броским своим коллегам» [1, с. 237].

Исполнитель А. А. Наседкин неразрывно связан с Наседкиным-композитором, Наседкиным-концертмейстером, Наседкиным-педагогом. Несмотря на то, что наставником молодого маэстро был умудренный легендарный Генрих Нейгауз, молодой пианист был открыт не только для сотрудничества с другими музыкантами, он всегда был в творческом поиске, исполнял современную музыку, создавал ее сам, при этом в его репертуаре всегда была проверенная временем академическая музыка. Уже в молодые годы Наседкин понимал, что искусство не терпит рутинности, шаблонности и должно быть постоянно в развитии, никогда не олицетворял себя только с сольным пианистом, гибко распределяя время как на композиторскую, так и на педагогическую деятельность, не отдавая приоритетность ни одной из них.

По воспоминаниям учеников, Наседкин говорил, что педагогика, очень мешает исполнительству, которое он ставил выше преподавания, но еще выше исполнительства он ставил свою композиторскую работу, с нетерпением ожидая каникул, для возможности создания новых произведений. «На взгляд А. А. Наседкина композиторское видение преобразует обе сферы музыкального творчества: и исполнительскую, и педагогическую. Композитор-педагог, говорил Алексей Аркадьевич», совершенно по-другому смотрит на музыкальный материал, он лучше осведомлен о строении произведения, сразу в нем ориентируется» [2, с. 53].

В наше время происходит возвращение к типу музыканта, существовавшего в эпоху барокко и классицизма: музыкант-композитор, музыкант-дирижер, исполнитель-педагог, ансамблист-концертмейстер, музыкант-ученый.

Начало этих тенденций прослеживается даже у таких исполнителей, как народные артисты Владимир Овчинников и Денис Мацуев (ученики Наседкина), которые выступают не только как солисты и исполнители концертных программ, но как и организаторы мастер-классов для юных дарований, руководя отделами и кафедрами ведущих учебных заведений России, т. о. максимально точно передавая опыт как старых мастеров русской исполнительской школы, так и ориентируя на современные тенденции в обучении и исполнительстве.

Основу этого универсума-пианиста заложил А. А. Наседкин, органично сочетающий в себе три основные ипостаси музыканта.

«В педагогике Наседкина, как и в концертно-исполнительской практике со все отчетливостью обнаруживается его эстетическая позиция в искусстве, его взгляды на интерпретацию музыки. Собственно, в ней, такой позиции, само преподавание вряд ли имело бы для него цель и смысл» [3, с. 254].

До сегодняшних дней трепетное отношение к своему Учителю сохраняет один из выдающихся музыкантов современности В. П. Овчинников.

«...Прежде всего я его воспринимаю как очень глубоко мыслящего музыканта <...> В его исполнении поражали серьезность и глубина трактовок — и звук. На меня больше всего производило впечатление какое-то необыкновенное разнообразие звучания и фразировок. Это было очень просто, но эта простота была настолько гениальна, что такое можно было услышать только на концертах Гилельса или Рихтера — возникали такие искренние фразы... И сразу казалось, что ты мог бы точно так же это сыграть <...> То, что Алексей Аркадьевич был таки серьезным пианистом, было связано и с его композиторским началом. Он изнутри воспринимал форму, строение произведения, гармоническую основу, план композитора. И в учебном процессе он часто подсказывал с этих позиций <...> Где-то говорил играть проще, ровнее, иначе развалится форма. С высоты орлиного полета он видел всю перспективу дальнейшего развития произведения, и я думаю, что точно также он видел и перспективы развития своих студентов.» [4, с. 60].

По воспоминаниям учеников, маэстро во время урока всегда сидел за вторым инструментом, подыгрывая ученику во время исполнения, и великолепно показывая на рояле, как должно звучать произведение. Показ — один из самых важных этапов в работе педагога — был безупречен и восхитителен у А. А. Наседкина. Конечно, это не могло быть без его непрерывной исполнительской карьеры, которая продолжалась более пятидесяти лет.

«Я убежден, артистическая индивидуальность — не в том, чтобы непременно играть как-то иначе, нежели другие. Индивидуален в конечном счете то, кто умеет быть на сцене **самим собой**; — это главное. Кто исполняет музыку согласно своим непосредственным творческим побуждениям — как велит человеку его внутреннее “я”. Другими словами, чем больше правды и чистосердечности в игре, тем лучше видна индивидуальность» (говорил А. А. Наседкин) [3, с. 254—255].

«Как бы не был интересен и оригинален сам по себе исполнительский замысел, но если я — как слушатель — замечаю, в первую очередь, именно его, замысел, если, ощущая прежде всего **интерпретацию как таковую**, — это, по-моему, не очень хорошо. Воспринимать в концертном зале надо все-таки музыку, а не то, как она „подается“ артистом, как он трактует ее» [3, с. 255].

«На творческую серьезность Наседкина указывал еще в консерваторские годы его педагог Г. Г. Нейгауз: “С каждым уроком все больше убеждаюсь в глубине музыкального мышления, поразительной быстроте и точности постижения музыки”» [1, с. 237].

Одним из основных направлений своей педагогики А. А. Наседкин считал формирование у студентов творческой инициативности, самостоятельности. Эти

принципы ежедневно используются в работе у концертмейстеров балета в МГАХ при оттачивании их индивидуальных навыков: при составлении музыки к балетной композиции, самостоятельность и инициативность — основные качества, помогающие достичь эффективного результата. А также невозможно представить развитие профессиональных навыков в отрыве от артистизма. В игре своих учеников Маэстро более всего ценил свободу и артистизм, импровизационность и отсутствие заранее выученных «штампов», не навязывая дидактичность трактовок, создавая во время занятий творческую, свободную музыкальную атмосферу, демократически и тактично обсуждая позицию в исполнительстве каждого студента, вне зависимости от уровня его подготовки и возраста.

Одни из наиболее важных принципов исполнительства профессор считал звучание рояля у студента. «В классе Наседкина постоянно ведется работа над мельчайшими изменениями звуковой окраски, над тончайшими нюансами звука» [2, с. 70].

Больше всего в игре у исполнителей (не только на рояле) Алексей Наседкин ценил естественность, простоту, отсутствие излишней аффектации как в динамике, так и в темпах.

Глубоко уважая мнение Софроницкого, считавшего, что главное в работе пианиста — это работа над закалкой воли, тем не менее Наседкин разделял это понятие на две составляющие: воля исполнителя, преодолевающего трудности открытого концертного исполнения (эстрадное волнение, интеллектуальная лень, пассивность) и воля чисто исполнительская, помогающая раскрывать замысел композитора в непосредственный момент исполнения.

В классе со студентами профессор четко различал как прослушивание записей выдающихся музыкантов, так и живое концертное исполнение, выражающее более близкое общение с музыкой, создающее тесную взаимосвязь с первоисточником.

Востребованность современной педагогики и искусства исполнительства зависит, прежде всего, от масштаба личности преподавателя, его умению гибко трансформировать принципы работы со студентами в непростых современных реалиях, не теряя при этом фундаментальных основ русской исполнительской школы и традиций отечественной педагогики. Музыкант, ограничивающий себя только педагогической работой в классе, потерявший исполнительский опыт, несомненно, находится в более уязвимом положении. Поэтому многогранное дарование музыканта, которое не замыкается лишь на педагогике, а включает в себя исполнительство и работу в ансамбле, композиторский и импровизационный подходы, гибко сочетая современные технологии с проверенным классическим опытом предшественников, — является залогом динамичного развития современного музыканта, повышения качества обучения, сохранению великих мировых музыкальных традиций, которые особенно актуальны при обучении молодых концертмейстеров балета в нашей Академии.

Не только сольные выступления, но и создание на уроках музыкальных композиций для работы в балетном классе, умение импровизировать, чувствовать партнера (певца, инструменталиста) являются залогом успешного музыканта, профессионала, работающего в разных сферах музыкального искусства, как солиста, так и концертмейстера.

Список источников

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990. 490 с.
2. Сухаревич Н. А. Об исполнительских и педагогических принципах А. А. Наседкина. М., 2008. 92 с.

3. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. Изд. 2-е, дополн. М: Советский композитор, 1990. 334 с.
4. Алексей Наседкин в воспоминаниях учеников // PianoФорум. 2015. № 4 (24). С. 56—63.

Информация об авторе

Д. В. Чифанов — профессор кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской государственной академии хореографии, доцент.

Information about the author

D. V. Chifanov — Professor of the Chair of Accompanist Mastery and Music Education of the Moscow State Academy of Choreography, Associate Professor.

VI Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Россия, Москва, 24 октября 2022 года, Московская государственная академия хореографии): Сборник материалов конференции / Московская государственная академия хореографии. — М.: МГАХ, 2023. — 272 с.

Издатель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего 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**
Электронный адрес издания: **www.balletacademy.ru**

На обложке:
Таисия Коновалова,
лауреат всероссийского и международных конкурсов артистов балета, МГАХ
Фото — Алиса Асланова

Компьютерная верстка: Наталья Бойко
Формат 60x90/8. Объем 34 п. л. Тираж 150 экз.
Подписано в печать 27.09.2023 г.
Бумага офсетная № 1. Печать цифровая.