

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА (ГИТИС)
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ**

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ
ДИСЦИПЛИН**

Материалы
научно-практической конференции
25—26 ноября 2002

Выпуск второй

МОСКВА
2003

Настоящий сборник посвящен научно-практической конференции кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС) «Методика преподавания хореографических дисциплин», проходившей 25 и 26 ноября 2002 г. в Москве, и содержит доклады по основным вопросам теории и практики преподавания дисциплин: «Искусство хореографа», «Композиции историко-бытового танца», «Композиции народно-сценического танца», «Методики и композиции классического танца», а также вопросам, связанным с творческим наследием выдающихся деятелей этого направления хореографического искусства.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е. П. Валукин — заведующий кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС), народный артист России, народный артист Республики Башкортостан, доктор педагогических наук, академик, профессор.

Р. С. Лапаури-Стручкова — народная артистка СССР, академик, профессор, художественный руководитель балетмейстерского факультета РАТИ (ГИТИС).

А. Л. Гройсман — зам. заведующего кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС), доктор медицинских наук, профессор, академик.

СОДЕРЖАНИЕ

Е.П.Валукин Сохранение и приумножение духовности	9
---	---

ПАМЯТИ Н.И.ТАРАСОВА

Р.С.Стручкова Он всегда был и будет с нами	15
Е.П.Валукин Н.И.Тарасов — артист, педагог, человек	19
М.Л.Лавровский Мой учитель	22
Н.Ф.Дементьева Три встречи с великим мастером	24
В.И.Уральская Вспоминая Н.И.Тарасова	28

МЕТОДИКА и ПЕДАГОГИКА

А.А.Соколов-Каминский Хореографическое образование на стыке тысячелетий	33
Я.Д.Сех Размышления о методике преподавания классического танца	39
О.Г.Тарасова Наследие учителя	43
Т.Н.Тучнина Беречь заветы наших учителей	46
А.Н.Шульгина Педагогическое наследие Н.И.Тарасова и новые направления в работе балетмейстерского факультета	50
Н.А.Семизорова Учитель — выдающаяся балерина М.Т.Семенова	55
Л.В.Сизова О некоторых проблемах музыкального образования на хореографических факультетах	58
В.С.Богорад Содружество хореографии и музыки	65
М.Е.Валукин Педагогический метод Н.И.Тарасова	68
А.Н.Дементьева Развитие новых традиций	75
В.В.Ахундов Студенческий театр как учебный класс	80
В.А.Уткин Неизгладимый след	83
М.Д.Сингал Эволюция принципов преподавания хореографических дисциплин на примере ирландского танца	87
О.СЫН А Новое в науке о хореографии	96
С.В.Филатов Проблемы пространственного анализа поз классического танца	102

КРУГЛЫЙ СТОЛ КОНФЕРЕНЦИИ

Первый день	113
Второй день	121
Рекомендуемая литература	128

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПУБЛИКАЦИИ КАФЕДРЫ ХОРЕОГРАФИИ	133
ПРОГРАММА НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ	149

Е. П. Валукин
заведующий кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС),
народный артист России,
народный артист Республики Башкортостан,
доктор педагогических наук,
академик, профессор

Сохранение и приумножение духовности

Тема двух конференций — «Методика преподавания хореографических дисциплин» — выбрана кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС) не случайно. Сегодня мы, как никогда, на фоне прогрессирующего влияния западной культуры, вплотную встретились с проблемой сохранения и приумножения самобытности русской хореографической школы. Российский балет и шире — отечественный театр всегда был мировым эталоном духовности. Именно поэтому русская сценическая хореография являлась для всей европейской культуры ориентиром высокой нравственности в условиях жесткой, иногда беспринципной конкуренции, рыночной экономики.

Не случайно и то, что, когда ныне наше Отечество стало испытывать на себе все катаклизмы переустройства общественной жизни, Министерство культуры РФ с готовностью поддержало нас и помогло в проведении настоящей конференции. Для этого Министерства, равно как и для Министерства образования РФ, проблема гуманитарного образования, всех его аспектов чрезвычайно актуальна в период начавшейся реформы высшей и средней школ.

Хореографическое образование, одно из древнейших в мире, касается глубинных оснований искусства, всего настоящего и будущего культуры. Поэтому к реформированию его в русле современной реформы средней и высшей школы необходимо подходить с особой деликатностью.

Один из факторов реформирования — принцип непрерывности образования. Поэтому, когда мы говорим о такой реформе, нельзя ограничиваться вопросами сроков обучения, структуры и параметров учебных планов, зачетных требований и критериев аттестации и т. д. Здесь необходимо учитывать, что каждый возраст содержит свои особенности. Для духовного образования и просвещения существенны самые ранние этапы становления личности, когда основы будущей профессии органически входят в чувственно-психологический мир ребенка, подростка, юноши и девушки. Поэтому так важна органическая учебно-методическая связь хореографических школ как по вертикали (от низшего звена к высшему), так и по горизонтали (творческое взаимовлияние различных направлений отечественной школы хореографии — московской, петербургской, пермской и других).

Нам нужно образование, ориентированное на будущее, развивающее самостоятельность учащихся, образование, которое пробуждает у ученика интерес и желание учиться дальше, учит его творческому мышлению.

Вторая конференция по методике преподавания хореографических дисциплин была посвящена 100-летию со дня рождения замечательного педагога Н. И. Тарасова. Сегодня его педагогическое творчество особенно ценно: на фоне печальной тенденции выхолащивания мужского начала в балете, например, в «хореографии-модерн», как отражения тотальной феминизации театрального искусства, да и всего жизненного уклада, на фоне того, что порой мужская хореографическая пластика не отличима от женской, наследие Н. И. Тарасова актуально, как никогда. Именно этот великий Мастер выявил и поднял мужественность в танцевальном искусстве на небывалую до того высоту.

Достаточно назвать имена всего нескольких его учеников — М. Лиепы, В. Васильева, Я. Сеха, М. Лавровского, Ю. Жданова, чтобы стало понятно: вот кто воспитал не только замечательных артистов, но и создателей образа Мужчины как одной из ипостасей Человечества!

Россия — многонациональная страна. Поэтому методика преподавания хореографических дисциплин на кафедре хореографии РАТИ (ГИТИС), на балетмейстерском факультете благодаря Н. И. Тарасову и другим замечательным педагогам всегда строилась с учетом национальных особенностей того народа, где в дальнейшем предстояло воплощать основы российской хореографии каждому студенту, будь то балетмейстер, репетитор или педагог-хореограф. В этом органическом сочетании классического наследия и педагогического своеобразия передачи его каждой личности — главный ключ к пониманию того, почему и сегодня так стремятся попасть в стены РАТИ (ГИТИС) иностранные студенты. Ведь здесь они постигают основы не только классического наследия, но и народно-сценического танца. Именно методическая взаимосвязь этих двух дисциплин и помогает представителям всех народов, которые делегировали к нам своих талантливых представителей, донести нашу школу высокого искусства хореографии до самых дальних уголков планеты как образец высокого искусства.

Балетмейстерский факультет РАТИ (ГИТИС) закончили многие иностранные студенты. И можно сказать, что трудно найти страну, где бы не работали наши выпускники. Многие из них основали новые танцевальные коллективы и труппы, осуществили яркие постановочные работы в таких странах, как США, Германия, Канада, Англия, Австралия, Франция, Китай, Болгария, Польша, Чехия, Словакия, Югославия, Египет, Япония, Ирак, Монголия, Вьетнам, Эфиопия, Мексика, Куба и др.

За прошедшее время произошла смена поколений профессорско-преподавательского состава балетмейстерского факультета, но бережно сохраняются и развиваются лучшие традиции русской школы классического танца и педагогический опыт известных

мастеров, которые заложили основы воспитания балетмейстеров и педагогов-хореографов.

Обе конференции показали, что ее участники умом и сердцем воспринимают весь круг стоящих перед ними проблем, конструктивно, чрезвычайно темпераментно и творчески подходят к их решению. Пример тому — содержание настоящего сборника.

**ПАМЯТИ
Н. И. ТАРАСОВА**

Р. С. Стручкова

народная артистка СССР, академик, профессор,
художественный руководитель
балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Он всегда был и будет с нами

Имя Николая Ивановича Тарасова я впервые услышала, когда в 1935 году поступила в Московское хореографическое училище. О нем восторженно говорили мальчики — мои одноклассники. Николай Иванович вел у них уроки классического танца. Их восхищали его показы, то, как много их педагог знает и умеет. Сама я мастерство Н. И. Тарасова как учителя и воспитателя оценила позже, когда, став взрослой артисткой, сотрудничала с его учениками на занятиях в классе, на репетициях и спектаклях. Отлично выученные, они выделялись не только совершенной техникой и артистизмом, но всегда — точным ощущением стиля хореографии и музыки, стремлением вести с партнерами эмоциональный и осмысленный диалог. А с Николаем Ивановичем, добрым, чутким, отзывчивым человеком, я, как и другие девочки нашего класса, познакомилась на несколько лет раньше — в страшном 1941-м году. Тогда он возглавил эвакуировавшуюся в город Васильсурск нашу школу. Поистине в те дни Николай Иванович и его супруга Нина Ксенофонтовна заменили нам наших родителей.

Представим себе Васильсурск 1941 года. Маленький город, переполненный эвакуированными, госпиталями, куда постоянно поступали с фронта все новые и новые раненые... И большой, причаливший к пристани пароход с детьми, самым старшим из которых было пятнадцать: в Васильсурск прибыла Московская балетная школа.

Я вспоминаю клуб водников, где мы жили и учились до 1944 года, наши занятия в обогреваемом маленькой железной печкой помещении и около нее наш обязательный зритель — собачка Цыганок. И слова Николая Ивановича о том, что надо обязательно учиться, что кончится война и русскому балету понадобятся артисты, много артистов. И как он был прав! В 1944 году, когда мы, васильсурские выпускники, закончили училище, большую группу, в том числе меня и Александра Лапури, приняли в Большой театр, а другую, в которую входили ставшие позже известными балеринами Виолетта Бовт, Мира Редина и Евгения Ситникова, в театр имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Но вернемся к нашей васильурской жизни. Ведь налаживать Н. И. Тарасову приходилось не только учебный процесс, но и быт своих подопечных: их надо было кормить, обогревать, лечить...

Николай Иванович сумел сплотить всех нас: и учащихся, и педагогов — и направить нашу волю на преодоление, казалось бы, абсолютно непреодолимых трудностей. Ведь начинать приходилось буквально с нуля: в клубе водников не было балетных классов, и мы вместе с Николаем Ивановичем оборудовали их сами. Помню, как мальчики вместе с ним, обувшись в лапти, отправлялись в лес заготавливать дрова, большая часть которых отдавалась госпиталям. Старшие девочки шефствовали над малышами, помогали им, мыли их, подкармливали, чем могли, и тоже помогали госпиталям — собирали шиповник и лекарственные травы, писали письма, читали, иногда даже в чем-то несложном подменяли замотанных, усталых нянечек и сестер. Наверное, наше появление в госпитальных палатах напоминало раненым солдатам родной дом, собственных детей, младших сестренек и братишек, потому что их отношение к нам было

просто трогательным. Сами питаюсь достаточно скудно, мы собирали сухари для детей блокадного Ленинграда. Николай Иванович поощрял и поддерживал нас во всех этих делах. Спустя десятилетия я прочла в его книге такие слова: «...Преподаватель классического танца должен твердо помнить, что он призван формировать не только высокую исполнительскую технику, но и морально-эстетическое сознание будущего артиста балета». И я поняла, как умно и ненавязчиво и в те годы Н. И. Тарасов учил нас жить жизнью своего отечества, своего народа, быть гражданином своего государства! И эти уроки патриотического воспитания остались с нами на всю жизнь.

Так жила школа в то трудное время, активный ритм ее жизни не нарушался никогда : дети учились, давали концерты в госпиталях, на местных предприятиях, в соседних колхозах, репетировали новые номера. Находившийся в Васильсурске вместе с училищем Касьян Ярославич Голейзовский по просьбе Николая Ивановича в преддверии нового 1942 года поставил балет «Елка Деда Мороза, или Сон-Дремович». Мы все готовились к премьере с энтузиазмом, сами шили костюмы, вместе с художником Федором Федоровичем Федоровским мастерили декорации и бутафорию. Балет имел большой успех у зрителей.

Загруженный многими административными и бытовыми заботами, Николай Иванович тем не менее очень чутко ощущал переживания наших детских душ — тоску по дому, по родительской ласке, по уютным семейным вечерам — и всеми силами старался отвлечь нас от грустных настроений. Никогда не забуду, как по вечерам Н. И. Тарасов собирал нас всех у той железной печки-временки, которую сам заботливо топил, и рассказывал, рассказывал... Представьте себе картину: полумрак, освещенный неверным мерцанием пламени в топке, а мы благодаря Николаю Ивановичу мысленно проносимся в сверкающий огнями зал любимого театра, встречаемся с его замечательными мастерами. Н. И. Тарасов как-то очень естественно, без назойливой дидактики умел объяснить, что здесь, в этом холодном доме, мы должны

готовиться стать сменой прославленным артистам, что преемственность, верность традициям поможет нам сохранить славу великого русского балета.

...Когда мы вернулись в Москву и пришли в училище, то увидели забитые фанерой окна, грязные стены, ржавые подтеки на потолке в классах и залах... Война и здесь оставила свои меты. И снова Николай Иванович был рядом с нами и помог нам осознать, что это разбитое войной здание — наш родной дом и возрождать его, приводить в порядок должны прежде всего мы — ведь нам здесь учиться, становиться артистами. И потому тот факт, что сегодня мы, деятели балета, не хозяева того легендарного дома, освященного именами великих артистов, хореографов, педагогов, а всего лишь его арендаторы, считаю беспрецедентным, оскорбительным и для памяти Николая Ивановича, и для нас.

Воспоминания, воспоминания, они набегают, как волны, тревожа душу, заполняя память живыми — радостными и печальными — картинами. Однако идут годы, все дальше и дальше уходит от нас то время, многое забывается, но Николай Иванович Тарасов, который в трудные военные годы стал для нас, только начинающих жить, и учителем, и отцом, и другом, стоит у меня перед глазами как живой. Он всегда был и будет с нами. Его традиции живы — все, кому дорого искусство русского балета, сегодня свято хранят их.

Е. П. Валукин

заведующий кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС),

народный артист России,

народный артист Республики Башкортостан,

доктор педагогических наук,

академик, профессор

Н. И. Тарасов — артист, педагог, человек

Творческий и педагогический путь Николая Ивановича Тарасова — важнейшее звено в преемственном развитии русской школы классического танца. В характере Н. И. Тарасова счастливо сочетались старинная, немного даже старомодная интеллигентность, включавшая отличное образование, величавую импозантность, и удивительно современный взгляд на мир. В этом, мне кажется, заключалось особое благородство, рожденное атмосферой императорских театров.

Требования, предъявляемые Н. И. Тарасовым к коллегам, были высоки. Они должны были быть эрудитами в своей профессии. Сам Николай Иванович отлично знал классический репертуар, танцевал в таких спектаклях, как «Корсар», «Баядерка», «Дон Кихот», и многих других шедеврах классики.

Николай Иванович был увлечен драматическим театром. И это не случайно — он воспитывался на хореографических «полотнах» с «прописанной» драматургией, строгой режиссерской концепцией, на спектаклях, которые «воспитывали душу», в которых на первый план выступало актерское мастерство. Это было время, когда ре-

форматорские традиции Горского, утвержденные в Москве, шли в ногу с творческими открытиями МХАТ и театра им. Е. Б. Вахтангова.

И еще было у Н. И. Тарасова совершенно удивительное хобби: он любил возиться с механизмами. Мог разобрать и исправить любые часы, починить люстру. И часто делал это для своих друзей. Это странное, на первый взгляд, увлечение отражало его склонность к анализу. Он во всем должен был докопаться до самой сути, понять логику. Ответить на вопрос: как устроена система?

Впервые я увидел Николая Ивановича Тарасова в 1953 году — он шел по коридору училища спокойно, неспешно. Все педагогические женщины проявляли к нему особое уважение. Николая Ивановича невозможно представить бегущим, суетливым. И если Н. И. Тарасов появлялся в коридоре, то мы, дети, останавливали свой бег и чинно следовали за ним — обогнать его мы не решались.

Я помню, как Николай Иванович входил в зал со своей неизменной тростью в руках, медленно садился в кресло и спокойно начинал урок. Мощный и силовой тарасовский урок проходил в спокойном темпе, который позволял сконцентрировать внимание на недостатках. Николай Иванович добивался того состояния, когда, как он говорил, «тело начинает дышать и... пар идет».

Занятия в нашем тарасовском классе одновременно раскрепощали тело (здесь проявлялось его знание метода К. С. Станиславского) и давали невероятную мышечную мощь. Он воспитывал танцовщиков-мужчин — выразительных, сильных. Николай Иванович был особенно строг к выполнению прыжков и вращений. Его экзамены, как и уроки, были очень четкими, без всяких излишеств.

Поражает необыкновенная педагогическая разносторонность Н. И. Тарасова — именно ему во многом обязаны своими победами отечественные спортсмены-фигуристы: их тренировали знаменитые ученицы Николая Ивановича — Л. А. Пахомова и Е. А. Чайковская.

Мы нередко приходили к нему домой для сдачи индивидуальных заданий. Он внимательно изучал наши конспекты, смотрел показы,

анализировал, делал замечания. А потом обязательно приглашал к столу. И это было счастье — сам Н. И. Тарасов не отпускал нас, угощал, разговаривал по целому кругу проблем нашей студенческой жизни!

К своим любимым ученикам — Раисе Стручковой, Александру Лапаури, Марису Лиепе, Михаилу Лавровскому — он относился как к родным детям.

По окончании института мы разлетались по разным городам и странам, и всех нас Николай Иванович благословлял. Под благословением Н. И. Тарасова сегодня не только его ученики, но и ученики учеников — новое поколение деятелей российского хореографического искусства.

М. Л. Лавровский
народный артист СССР,
лауреат Государственной премии

Мой учитель

К Николаю Ивановичу Тарасову я попал в подростковом возрасте — в самый сложный период человеческого и профессионального формирования. Он был выпускным педагогом нашего класса. Конечно, принципы педагогики, методика преподавания не остаются неизменными. Н. И. Тарасов — великолепный педагог классического танца, умевший добиваться технических результатов, — написал замечательную книгу по балетной педагогике. Он воспитывал артистов, неповторимые личности. Педагог, конечно, воплощается в своих учениках.

Мало кто, как Николай Иванович, умел разгадать душу каждого, найти подход к любому ученику из 12—14 человек, которые занимались в его классе. Он не был способен кого-то унижить своими замечаниями или оскорбить невниманием. Он знал особенности наших характеров и при общем классе, который длится всего два академических часа, умел заметить каждого.

Все ученики Н. И. Тарасова, которых я знаю, — личности на сцене. Они умеют уважать себя, свою профессию и окружающих людей. И, какой бы образ ни создавал ученик Николая Ивановича, это всегда создание мыслящего, по-настоящему зрелого артиста. Да, Н. И. Тарасов делом подтверждал слова Станиславского о том,

что в искусстве нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты... Н. И. Тарасов воспитывал творцов. Пожалуй, в этом — отличительная черта его педагогической методики. Ведь, действительно, можно вырастить технически крепкого и даже виртуозного танцовщика, но если он будет сереньким, ничтожным и меркантильным человеком, то никогда не сможет стать артистом. Сцена высвечивает личность, раскрывает человеческий характер. И никакое свободное владение техникой не спасет. Так считал Николай Иванович Тарасов. В своих учениках он хотел видеть героев в самом широком смысле этого слова.

У меня с Николаем Ивановичем, человеком чутким и сердечным, были очень теплые отношения. Помню, когда мы, еще мальчишки, приходили к нему, он всегда рассказывал о великих танцовщиках — Вахтанге Чабукиани и Асафе Мессерере, Константине Сергееве и Петре Владимирове.

Классы Н. И. Тарасова были воплощением традиций, достижений русского-советского балета, и для их выполнения танцовщик должен был обладать мощной физической подготовкой и силой духа. Где-то за границей я недавно прочитал, что наконец-то на сцене появились танцовщики «без мускулов». Я этого не одобряю. Конечно, во всем должна быть «эстетическая мера»: не надо на сцене быть Геркулесом, но и не стоит, простите, быть «глистой в обмороке».

И если архитектура — застывшая музыка, то танец — ожившая скульптура, музыкальные образы раскрываются в танце через труднейшие рас талантливого человеческого тела, возможности которого беспредельны. Образ, созданный на сцене, должен волновать людей, говорить о любви и вечных взаимоотношениях мужчины и женщины, рассказывать о борьбе, стремиться к свету. Об этом надо создавать спектакли, писать книги, сочинять стихи. Николай Иванович воспитывал таких балетных актеров-личностей, которые могут воплотить глубокие, многогранные образы. Цель его жизни была в воспитании художника-творца. Формирование личности, ее богатого внутреннего мира — вот что было главным для Н. И. Тарасова. Его по праву можно назвать великим педагогом человеческих душ!

Н. Ф. Дементьева

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС)

Три встречи с великим мастером

Первая встреча

В 1938 году я поступила в Московское хореографическое училище при ГАБТ СССР — так оно тогда называлось. Это было не только название, училище постоянно было связано с Большим театром, где проходили практику ученики разных классов.

Уже в первый год наших занятий мы участвовали в балете «Дон Кихот», изображая в первом акте маленьких цыганят. Учащиеся более старших классов танцевали амуров в том же балете и участвовали в танцевальных номерах оперных спектаклей, как, например, «птицы» в опере Римского-Корсакова «Снегурочка». Первая встреча с Николаем Ивановичем Тарасовым была на вступительных экзаменах. Я помню Л. И. Рафаилову, Е. А. Лапчинскую — двух педагогов младших классов, А. И. Чекрыгина, П. А. Гусева и Н. И. Тарасова, который поражал своей красотой, значимостью. Он выделялся красивым бархатным голосом и каким-то спокойствием. Мы уже знали, что это педагог старших классов классического мужского танца.

Вскоре мы узнали, что Николай Иванович был ведущим танцовщиком Большого театра и танцевал Колена в «Тщетной предосторожности», принца Зигфрида в «Лебедином озере», Солора в «Баядерке», Жана де Бриена в «Раймонде» и др.

В 1941 году началась война, и училище было эвакуировано в город на Волге — Васильсурск.

Я оставалась в Москве.

Николай Иванович возглавил эту эвакуацию.

Вторая встреча

По возвращении училища в Москву Н. И. Тарасов стал его директором и художественным руководителем.

Вдруг мы узнаем, что наш 5-й класс девочек будет вести Николай Иванович. Не могу сказать, почему так произошло, ведь всегда девочек этого возраста вели женские педагоги. Мы, конечно, были очень горды, но и боялись, что будет трудно.

Дисциплина на уроках была образцовая, не только не разговаривали, а еле дышали. Мы ведь понимали, что нас учит один из лучших педагогов, директор и художественный руководитель. Это были очень интересные и разнообразные уроки. Особенно трудным был станок. Во время адажио мы так долго держали ногу наверху, что у многих лились слезы. Делали по 32 больших батмана в каждую сторону но потом, когда была выработана выносливость, нам было легко. И ни у кого не случалось травм ног.

Уроки были разнообразные и интересные. Николай Иванович умел шутить. Только когда мы уже повзрослели и стали физически выносливыми, мы поняли, как нам нужен был такой метод.

Третья встреча

В 1959 году я заканчивала театроведческое отделение ГИТИС. И, конечно, так как я была в балете, мне была предложена дипломная работа о Василии Дмитриевиче Тихомирове.

Эту тему предложил Юрий Алексеевич Бахрушин, зная, что о Тихомирове очень маленькие статьи в прессе, почти ничего нет, а ведь он стоял во главе Большого театра в самые тяжелые революционные годы. Юрий Алексеевич ввел меня в дом к вдове Тихомирова Лидии Владимировне. И тут я поняла, что я первая буду читать его дневники, записи, узнаю о его отношении к артистам

Большого театра. А там было много нового и интересного этой работой. Узнала, что Николай Иванович занимался у Тихомирова, и, конечно, позвонила ему домой и попросила меня принять.

Николай Иванович не очень хорошо себя чувствовал, но с радостью согласился со мной встретиться.

Мы жили на одной улице — Малой Бронной, я в доме № 12, Николай Иванович со своей супругой Ниной Ксенофонтовной Архангельской в доме № 20.

Я попала в небольшую уютную, обставленную старинной мебелью квартиру. Меня так приняли, что я могла задавать любые вопросы. Конечно, в первую очередь был В. Д. Тихомиров, его уроки, его время, конфликты в Большом театре в первые годы революции, затем я проговорила, что я большая поклонница А. Н. Вертинского, посещаю все его концерты, дружу с его концертмейстером Михаилом Борисовичем Брехесом. Николай Иванович стал рассказывать, что он был лично знаком с Никитой Балиевым, который руководил кабаре «Летучая мышь», с Александром Вертинским и со многими знаменитыми артистами Малого и Художественного театров. Мы много говорили о кафедре хореографии, его учениках. Он очень любил Женю Валукина, который с 20-летнего возраста уже преподавал в хореографическом училище, и говорил, что у него блестящее будущее.

Эти беседы были такими интересными и познавательными. Николай Иванович был человеком высочайшей культуры, разносторонних знаний и большой души.

* * *

Сегодня, когда отмечается 100-летний юбилей со дня рождения великого педагога, воспитателя молодых артистов балета, его традиции на кафедре хореографии продолжают его ученики Я. Д. Сех, Е. П. Валукин.

Заведующий кафедрой хореографии Е. П. Валукин написал ставший настольной книгой артистов балета фундаментальный труд «Система мужского классического танца», где он исследует истоки

возникновения классического танца, его взаимосвязь с музыкой, живописью и другими жанрами.

Традиции Н. И. Тарасова передаются уже следующим, молодым поколением, молодыми педагогами кафедры хореографии: С. Филатовым, В. Уткиным, В. Ахундовым.

Министерство культуры Российской Федерации оценило и выразило сердечную благодарность руководителям, преподавателям и студентам кафедры хореографии за проведение научно-практической конференции «Методика преподавания хореографических дисциплин».

Кафедра и ее руководители — заведующий кафедрой хореографии Е. П. Валукин, художественный руководитель факультета Р. С. Стручкова — еще раз подтвердили свою ведущую роль в системе высшего хореографического образования Российской Федерации.

В. И. Уральская

главный редактор журнал «Балет»,
кандидат философских наук,
заслуженный деятель искусств России

Вспоминая Н. И. Тарасова

Когда я вспоминаю Николая Ивановича Тарасова, то передо мной восстает образ мощного, значительного человека. Николай Иванович был высок, статен даже в возрасте. Красиво посаженная седовласая голова с крупными чертами лица дополняла впечатление величественности. И все в нем — манера говорить и слушать, сдержанность жестов, лаконичность выражения мысли — создавало образ неординарной личности с богатым и самодостаточным внутренним миром. С такого человека, наверное, очень интересно ваять скульптору. Он мог бы быть моделью для создания бюста античного мыслителя. Так мы все его воспринимали.

Отчетливо помню его первую лекцию на первом педагогическом курсе, куда я поступила на вновь открытое отделение ГИТИС. У всех было приподнятое состояние: все впервые. Новое отделение, начало нового пути для студентов, новые курсы для преподавателей.

Николай Иванович на первой лекции был спокойно сосредоточен, но не более. Никакой особой торжественности себе не позволил. Сразу попросил записать основные вопросы курса, на которые нам предстояло ответить в процессе обучения. Их было восемь:

1. Кто такой педагог классического танца — учитель или тренер?
2. Что такое классический танец как предмет обучения?
3. Кого

намерен педагог подготовить? 4. Какими средствами будет пользоваться? 5. Что собой представляет методика преподавания русской школы классического танца? 6. Художественные выразительные средства балета. 7. Соотношение творчества и дисциплины. 8. Составные урока классического танца и их задачи.

Нам показалось, что вопросов мало, но, как доказала жизнь, каждый из них в ответе содержит сложнейшую науку, созданную вековым опытом многих поколений педагогов и передававшуюся из рук в руки. В частности, вопрос — учишь или тренируешь — был для Николая Ивановича своеобразным тестом на протяжении всего процесса обучения. «Как вы считаете, — говорил он, обращаясь к студентам, когда кто-нибудь из нас давал класс, — ваш коллега учил или тренировал?» После этого следовал разбор проведенного урока или его частей, анализ комбинаций, их построений, учебной задачи, которой соответствовал или не соответствовал материал, и того, как он был преподнесен, какие замечания делал педагог-студент в процессе ведения урока.

В ту пору Николай Иванович довольно часто болел. Ему было нелегко двигаться, но он никогда не опаздывал на урок. А войдя в зал, тихо стоял у двери, не делая замечаний, пока не устанавливались порядок и необходимая атмосфера покоя и сосредоточенности, к которым он был чрезвычайно требователен.

Когда мы были на третьем курсе, Николай Иванович решил подготовить к переизданию учебник по классическому танцу, ранее созданный совместно с А. Чекрыгиным и В. Морицем. Начался длительный и скрупулезный процесс обработки материала почти полувековой давности. Достаточно сказать, что через весь текст необходимо было переправить каждые из семи позиций рук на принятые к тому времени три. Но то была чисто техническая работа. Когда же вышла книга «Методика преподавания классического танца», мы прочли совершенно новый учебник. Менялись в процессе издания сама концепция книги, ее масштаб, глубина, и вместо методического пособия поколения педагогов и артистов получили научно-теоретический труд — учебник классического танца.

Для нас Николай Иванович Тарасов — навсегда символ академической профессуры. В студентах он поддерживал чувства собственного достоинства и профессиональной требовательности. Потому, возможно, мы, все его ученики, в каком-то смысле — максималисты. И все, что мы делаем, всегда соотносим с памятью Николая Ивановича Тарасова. Вспоминаю, как умел Н. И. Тарасов слушать. Никогда не перебивал собеседника и только после беседы мог заметить: «Я остаюсь при своем мнении!» Неповторим был тарасовский голос, богатые оттенки которого звучали как у вокалиста. Мне кажется, его музыкальная речь создавала определенную атмосферу.

Он не держал в тайне никаких профессиональных секретов, всегда откровенно рассказывал, что ему удалось, а что — нет. Часто вспоминаю его слова: «Я в молодости всегда хотел лидировать во всем, за что брался. В 20-е годы неплохо играл в бильярд. С какой гордостью я давал фору в два шара самому Владимиру Маяковскому! И, когда я его разгромил окончательно, он мне пожал руку. Желание оставаться лидером стало чертой моего характера и помогло в жизни».

МЕТОДИКА и ПЕДАГОГИКА

А. А. Соколов-Каминский

кандидат искусствоведения,
профессор

Хореографическое образование на стыке тысячелетий

Система хореографического образования в России сложилась до революции и претерпела затем существенные перемены в советское время. Четкие контуры и методическую базу обрела подготовка артистов балета, получавших среднее специальное образование. Первые попытки готовить, помимо исполнителей, еще педагогов и хореографов в итоге привели к созданию качественно нового уровня образовательных программ: артисты балета получили возможность продолжить учебу в рамках высшей школы. И здесь «пионерами» были Ленинградская консерватория с педагогическими курсами, возглавленными А. Я. Вагановой, созданная там же Ф. В. Лопуховым кафедра хореографии, а в Москве — многоопытный ГИТИС, облюбленный с этой целью Р. В. Захаровым. Хореографическое образование динамично развивалось: создавались новые музыкальные театры, а вслед за ними и училища в разных уголках страны. Нужда в педагогах и хореографах там была особенно острой. Оттого спрос на выпускников названных вузов сохранялся повышенный.

С началом «перестройки» положение кардинально переменялось. Выход из СССР ряда республик сузил постсоветское пространство. Тут же отпало значительное количество театров, нуждавшихся

прежде в услугах ведущих хореографических школ и вузов страны. Образование перестало быть в ряду первоочередных забот. Это внесло дополнительные трудности экономического характера. Отказ государства от монополии в сфере образования привел к рождению частных вузов и балетных школ; некоторые из них претендовали на получение государственных лицензий и соответственно полноценных дипломов.

Новые условия жизни страны ввергли образовательные учреждения в незнакомые условия жесткой «рыночной экономики». Появилась необходимость самостоятельно зарабатывать деньги, чтобы хоть в какой-то мере покрыть сокращение государственных субсидий. Главным же было другое: обнаружилось, что сложившаяся система отечественного хореографического образования, признанная лучшей из существующих в мире, тем не менее далека от совершенства, а в чем-то явно устарела.

Кроме того, само развитие отечественного хореографического искусства внесло существенные коррективы в понимание образовательных задач. Это коснулось фундаментальных понятий. Лопухов и сформированная им ленинградская школа балетмейстерского творчества во главу угла ставили музыку и выраставший из нее танец. Захаров и его московские последователи, от связи танца с музыкой вовсе не отрекаясь, выдвигали на первый план театральную природу балетного спектакля. Иными словами, одни почитали первоосновой танцевального искусства музыку, другие — театральное действие. Время показало, что ошибкой было именно утвердить одну из точек зрения как единственно возможную. Идеи хореографов «новой волны» рубежа 1950—1960-х годов, возглавляемых Ю. Н. Григоровичем и И. Д. Бельским, исчерпали себя с той же неизбежностью, как и художественная программа лидеров «хореодрамы» 1930—1940-х годов, представленная маститами Л. М. Лавровским и Р. В. Захаровым.

Острота борьбы одного направления с другим отметала возможность критического освоения, открытого оппонентами. Нетерпимость к инакомыслию, в данном случае — в сфере искусства, была возвращена печальным опытом идеологической

борьбы предыдущих десятилетий. Она и в данном случае оказалась разрушительной. И попытка в 1980-е годы вернуться к отвергнутым ценностям «хореодрамы», и прежде всего — к невиданным прежде завоеваниям в сфере актерского мастерства, обнаружила пепелище на месте былых достижений. Оплеванное, затоптанное испустило дух и реставрации не поддавалось.

Отечественный балетный театр оказался в тупике еще в доперестроечные годы. Тогда уже начался пересмотр ценностей и художественных ориентиров. Знакомство с опытом зарубежного танцевального искусства привело к малодушному желанию ему раболепно подражать. Неумение отделить «зерна от плевел» обернулось огульным отрицанием накопленных отечественным балетом богатств. Их объявили «советским» детищем, заклеямили как устаревшее и даже вредное, а потому обрekli на уничтожение. Вспышка вульгарно-социологических настроений, попытка снова поставить знак равенства между явлениями общественной жизни и жизни художественной могли бы сойти за курьез. Но ведь эти идеи в наше время всерьез воплощаются в жизнь, сменяя сложившуюся репертуарную политику одного из крупнейших театров страны — близкого сердцу Мариинского.

Создалась парадоксальная ситуация: неверие в силы собственных постановщиков привело к не востребовавности целой профессии. И это при постоянно существующем творческом голоде: новых работ явно не хватает сложившимся, маститым труппам и коллективам народившимся, молодым...

Коренные перемены происходят сейчас в исполнительском искусстве. Эти процессы также начались давно и лишь обострились в «перестроечную» пору. И там ценности, добытые русским балетом, в том числе открытия в методике преподавания танца, подвергаются остракизму. Копируются некоторые элементы зарубежной исполнительской манеры, как правило, далеко не лучшие, и вообще приемы, чуждые нашей традиции профессионального хореографического образования. А собственные завоевания отодвигаются на второй план, а то и легкомысленно игнорируются.

Условия рыночной экономики, неправомерно перенесенные в сферу искусства, привели в балетмейстерском творчестве к боязни провала и соответственно риска неоправданных финансовых затрат. Оттого новые работы до обидного редки, а обращение крупных коллективов к молодым хореографам перестало быть нормой.

Отсутствие новых художественных идей, путаница в толковании ряда коренных для балета понятий, таких, как классическое наследие, - происходят в известной мере из-за вялости теоретической мысли, нежелания теоретиков разобраться в происходящих процессах театральной жизни. А проблем тут накопилось великое множество, и они требуют по крайней мере коллективного обсуждения.

Перестройка высшей школы, изменение статуса бывших хореографических училищ Петербурга и Москвы, получивших возможность готовить специалистов высшего образовательного звена, добавили к существующим сложностям дополнительные. В новых условиях необычайно возросла роль Учебно-методического объединения по хореографическому образованию при Министерстве культуры Российской Федерации. Тут объединились профессионалы высокого класса, представляющие самые разные образовательные учреждения, государственные и частные. За их спиной — богатейший опыт, накопленный в сложившихся центрах хореографического образования, со своими традициями, завоеваниями, проблемами.

Необходимость создать Государственные образовательные стандарты по каждой из курируемых специальностей застала деятелей хореографии врасплох. И не только потому, что желание обозначить рамки, вогнать творчество в прокрустово ложе неких общих административных идей встречает естественное противодействие поборников художественной свободы. Тут-то и выяснилось, что многое в деле хореографического образования лишено маломальски научной дефиниции, несет отпечатки личных пристрастий и вкусов, а порой попросту не получило еще вразумительного толкования. Оттого споры, лишенные возможности опереться пусть на разные, но четкие представления о профессии, ее границах и

задачах, страдали многословием и расплывчатостью. Отставание теоретической мысли сказалось, увы, и здесь.

Тем не менее проделанная работа, несомненно, подтверждает: основные проблемы обозначились, расхождения в толковании коренных понятий выявлены, сделаны попытки найти компромиссные решения. Верной представляется идея реформируемой высшей школы сохранить в новых условиях неповторимое лицо каждого из сложившихся центров хореографического образования — его завоевания, особенности, открытия. И введение новых образовательных стандартов не принуждает от этих индивидуальных черт отказываться.

Учебно-методическое объединение по хореографическому образованию выполняет в последние годы еще одну, на наш взгляд, неоценимую функцию. Оно собирает специалистов вместе, дает столь необходимую возможность профессионального общения. Положа руку на сердце, признаемся, что другой такой возможности у нас нет. В этой связи встреча, организованная в Москве Академией театрального искусства совместно с УМО, представляется нам чрезвычайно значительной. Научно-практическая конференция прошла с 25 по 26 ноября 2002 года в священных стенах бывшего хореографического училища при Большом театре — там, где было воспитано такое количество редкостных и памятных дарований.

Теперь здесь размещается факультет хореографии. Им руководят выдающаяся балерина и педагог, художественный руководитель факультета народная артистка СССР Р. С. Стручкова и заведующий кафедрой хореографии, народный артист России, доктор педагогических наук Е. П. Валукин (опустим для краткости остальные регалии; список, уверяю, достаточно внушительен). На встречу собрались посланцы из разных регионов; многие воспитывались тут, у этих педагогов учились. Были и более редкие, но становящиеся привычными петербургские гости — Л. Н. Сафронова и А. А. Мирзоян из Академии русского балета; автор этих строк представлял кафедру хореографии Петербургской консерватории. Запомнились естественность, гостеприимство, спокойное

достоинство. Тут не собирались ослепить достижениями: доверительно знакомили с учебным процессом, с его непреложной логикой и отлаженной последовательностью. Сразу установились взаимопонимание и дружеское расположение тех, кто демонстрировал учебные успехи, и тех, кто им внимал. Потому не было ни излишней амбициозности педагогов, ни въедливой раздражительности «судей». Все заинтересованно участвовали в эксперименте и чувствовали ответственность за итоги.

Знакомство с предъявленным опытом, уверен, многое присутствующим дало. Для меня оно обнаружило главное: между петербургской и московской школами балетмейстерского и педагогического искусства, при всех частных различиях, нет неразрешимых, конфликтных противоречий. Есть особенности творческой позиции, метода, избранного пути. Специфика накопленного опыта. Этот опыт вызывает уважение. И естественный повышенный интерес к достижениям талантливых мастеров, любовно собранных и выпестованных кафедрой. Многие, уверен, ее выпускники.

Особую значительность происходящему придало то, что конференция была приурочена к столетию одного из крупнейших педагогов мужского классического танца — Н. И. Тарасова. Московская школа мужского танца во многом обязана успехами именно этому мастеру. Воспоминания о нем его непосредственных учеников придали серьезной и поучительной встрече профессионалов особую, незабываемую теплоту.

Я. Д. Сех

заслуженный артист России,
заслуженный деятель искусств России,
профессор балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Размышления о методике преподавания классического танца

Научно-практическая конференция должна раскрывать существующие проблемы, которые связаны с теорией и практикой преподавания специальных дисциплин на балетмейстерском факультете РАТИ (ГИТИС). Данная, ноябрьская, конференция была посвящена 100-летию со дня рождения Н. И. Тарасова, который отдал всю свою жизнь преподаванию классического танца в Московском хореографическом училище и педагогическому отделению балетмейстерского факультета ГИТИС.

Излишне говорить о волнении, охватившем меня перед показом. Связано оно с тем, что Н. И. Тарасов в этом здании, в этом зале учил десятки лет сначала мальчиков, юношей, а потом мужчин и женщин, проводил экзамены. Здесь звучали голоса выдающихся деятелей русской хореографии.

Второй курс педагогов-хореографов, который я веду, показал мужской урок третьего семестра. Показ прошел в полной тишине. В конце раздались аплодисменты, на ходу обмен мнениями, отрывочные фразы, улыбки, все разошлось, а я остался один со своими мыслями...

Н. И. Тарасов часто повторял: «Мужчины должны быть сильными, выносливыми, владеющими выдержкой, терпеливыми и мужественными». Прекрасная формула! Но откуда все это берется? Если иметь в виду 3-й год обучения, то урок, как известно, делится на три части (станок, середина и *allegro*), из 90 минут чистого времени на экзерсис у станка должно уходить 35—40 минут. Значит, станок должен быть насыщен количественно больше, т. к. прорабатываются элементы в чистом виде. В показанном уроке мы акцентировали переходы по 2 и 4 позициям через *demi-plié*. Как-то, рассуждая, Н. И. Тарасов говорил: «В классическом уроке, у думающего педагога *plié* никогда не бывает много. Должен быть разумный предел». Это мощная разработка суставов и сухожилий стопы, колена и бедра, что, в свою очередь, работает на так необходимую и с трудом развиваемую выворотность у мужчин. В будущем это хорошие полетные прыжки и мягкое приземление. *Plié* у станка должно отрабатывать глубину *demi-plié*, затем «погружение» в *grand-plié*, постепенное выпрямление через пятки и вытянутые колени на всю стопу, далее на полупальцы, потом спуск на целую стопу и снова *demi-plié* и т. д. — везде, всюду, всегда! По такому же принципу должна работать и одна опорная нога, когда в *battement fondus*, особенно *battement double fondus*, где встречается два *demi-plié* и два *relevé* на полупальцы. Здесь точно и неукоснительно должна срабатывать биомеханика ног. Этот прием идет еще от первого года обучения, когда в медленном темпе отрабатывают *plié relevé* по 1, 2 и 5 позициям у станка. Почему исчезает этот прием в старших классах? Где и когда педагоги его «теряют»? Ведь в этом приеме заложены прыжки с двух ног на две.

Приглядываясь к своим студентам, могу с уверенностью сказать, что методика разработки *plié* в целом в хореографических училищах и школах является недостаточно точной, профессионально небрежной.

Руки... Сколько они доставляют нам хлопот! Как много времени уходит на «переучивание» *port de bras*! Когда, на каком году обучения в хореографических училищах и школах наступает тот момент, та

«пропасть», куда «проваливаются» руки? Прекрасная традиция русской школы, когда первоклашек учили класть руки (от кисти до подмышек) на крышку рояля, давая тем самым понять ощущение округлости рук в первой позиции — от мизинца до плеча. Педагоги об этом знают, но уже к старшим классам появляются «вольности», особенно во второй позиции — «провисают» кисти и локоть, появляется «изнеженность» в руках мужчин. На студентах, поступающих к нам, видно, что школы значительно меньше уделяют внимания работе *port de bras*. Кисти рук, особенно пальцы, чаще всего «растопыренные», указательный палец часто «стреляет», нет ощущения формы кисти. Мы часто, даже очень, придирчивы к стопам, требуем их натянутости, считая, что пальцы стопы, особенно большой палец — это «конец» ноги. Все верно. А кисть руки заканчивается тоже пальцами, и их тоже надо воспитывать, красиво группировать, уметь ими управлять и координировать в движениях *en dedans* и *en dehors*. Руки должны интонационно соответствовать *arrondie* и *allongée*.

Отдаю должное профессору Е. П. Валукину. Он одержим работой над руками! В его книге «Система мужского классического танца» дан великолепный анализ всех 6 форм *port de bras*, которые необходимо рекомендовать для обучения в хореографических училищах и школах. Он логично рассуждает: если мы экзерсис у станка, да и середину, часть маленьких и средних прыжков исполняем ногами *en dedans* и *en dehors*, то почему не участвуют в этом руки — тоже *en dedans* и *en dehors*? Это всего лишь требование учебного процесса. Возможно, на сцене это может и не понадобиться, но обучать этому необходимо, это прекрасно воспитывает координацию всего тела, не только рук. Обучают же в консерватории упражнениям, этюдам, которые развивают технику рук или дыхание у певцов. Учат же художников сначала делать эскизы, этюды и т. п. Есть 6 форм *port de bras*, и лишь только 3-я исполняется *en dedans* (как говорят, «обратно»), а почему не все остальные? Я часто слышу — «а зачем это надо? ведь учили до сих пор так, и хорошо...». Да, учили, потому что ленились думать и рассуждать!

А время само диктует свои требования к системе преподавания классического танца. *Port de bras* — целый раздел школы, который требует такого же внимания к себе, как и другие.

Координация рук, ног, головы и корпуса часто остается лишь словами и проявляется лишь в работе ног, как говорил М. Фокин, «танец тела превратили в движения ног».

Перевод *en dedans* всех форм *port de bras*, предложенный Е. Валукиным, дает большие преимущества и сегодня уже воспринимается не «чуждачеством» или «оригинальничаньем», а как необходимый раздел преподавания классического танца.

Хорошо бы издать отдельной брошюрой раздел руки — *port de bras*, многие педагоги почерпнули бы достаточно полезного для себя и над многим задумались бы.

В 1961 году разработала, составила и издала брошюру «Слитные движения» В. С. Костровицкая, в которой дан глубокий анализ *temps-lié* (как первого маленького *adagio*) от 1 по 8 классы — от простой формы к самой сложной.

Балетмейстерский факультет РАТИ (ГИТИС) давно, пожалуй, всегда, утверждал, что искусство хореографии — это наука, что научный подход к законам хореографии таков, как в других жанрах художественного и культурного развития. Существует закон развития драматургии в литературе, существует он в музыке, в живописи и т. п. Педагогика хореографии насчитывает уже сотни лет! За это время написано множество теоретических работ педагогами, балетмейстерами, критиками — разве они не являют собой ценнейший вклад в науку хореографии? Искусство хореографии утверждается сегодняшним временем, его успехами в теории и практике, в самом развитии балетного театра.

...Размышления остались, их много. Наверное, это нормально, так должно быть. Они побуждают к действиям...

О. Г. Тарасова

заслуженный деятель искусств России,
профессор балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Наследие учителя

В 2002 году исполнилось 100 лет со дня рождения мастера педагогики Н. И. Тарасова. Благодородство, гармоничность личности Николая Ивановича, его профессионализм, требовательность и чуткость были таковы, что мы, его последователи, не должны были в проведении настоящей конференции снизить уровень, достигнутый нашим педагогом.

Педагогическая деятельность Н. И. Тарасова не ограничивалась ведением уроков классического танца. В ГИТИСе он вел занятия по методике классического танца на педагогическом отделении и композицию классического танца на балетмейстерском отделении. Он всегда посещал и принимал зачеты и экзамены и по композициям народно-сценического танца, историко-бытового, искусства балетмейстера. Логическое мышление, органическая правда в эстетике движения, мужественность и женственность — задачи, которых он добивался в преподавании своего предмета. Естественно, что эти постулаты должны были проявляться и в смежных дисциплинах. Поэтому на нашей конференции были представлены все основные практические дисциплины.

Перед организаторами и участниками научно-практической конференции, посвященной памяти Н. И. Тарасова, заведующий

кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС) профессор Е. П. Валукин поставил задачу не только познакомить участников настоящей конференции с процессом работы студентов на младших курсах, но и отразить в показах приверженность факультета заветам наших учителей — создателей кафедры хореографии.

В том, что конференция проводилась на базе курсов второго года обучения, была некоторая сложность, так как материал на этом этапе еще не столь обогащен техникой, танцевально-театральными приемами. С другой стороны, первые годы обучения — это создание осознанного фундамента школы классического танца, истинным приверженцем которой был Н. И. Тарасов.

Перед педагогами кафедры — профессорами Т. Н. Тучниной и Я. Д. Сехом — стояла нелегкая задача совместить показ (именно эта форма была избрана для проведения конференции) с наглядным указанием точных методических приемов. Кроме того, необходимо было сохранить стилистические особенности мужского и женского классов, которые мы сохраняем как классическое наследие. Насколько удалась предложенная программа экзерсисов-классов предстояло судить участникам конференции — нашим коллегам из других хореографических вузов.

* * *

Я останавлиюсь на некоторых задачах 2-го курса «Искусства хореографа». Содержание предмета настолько объемно, что сформулировать его в нескольких словах трудно.

Прежде всего, студенту необходимо овладеть понятием «композиция», в которое входят:

- а) драматургия;
- б) рисунок танца;
- в) текст — лексика.

Такая последовательность в структуре композиции логична и взаимосвязана.

Драматургия — это образ персонажа, развитие действия.

Рисунок танца возникает вследствие действия этого образа.

Текст — лексика также продиктован образом, а разработка текста связана с развитием образа, с сюжетным или эмоциональным развитием действия.

Композиция и все ее компоненты направлены на то, чтобы научить студента выражать замысел, идею произведения хореографическими средствами. А для этого необходимо профессиональное понимание музыкального материала. Помимо эмоционального восприятия музыки (что имеет большое значение), хореограф должен грамотно анализировать структуру гомофонного или полифонического произведения, камерного или симфонического сочинения.

В первые годы для хореографических сочинений мы используем классическую музыку. На конференции были показаны работы студентов: соло на музыку С. Рахманинова (романсы), дуэт — двухголосие на музыку Р. Шумана (песня в форме канона), фангазия-трио на музыку В. Моцарта и квартет на музыку А. Адана (четырёхголосная fuga).

В заключение уместным, думается, будет отметить, что такая форма, как «показ», т. е. демонстрация материала, менее результативна, чем возможное посещение участниками конференции открытых уроков. При непосредственном присутствии их на процессе обучения, с моей точки зрения, возникла бы более живая форма общения: «педагог — студент — участник конференции». Это мое субъективное предположение, которое, быть может, стоит обсудить на кафедре хореографии РАТИ (ГИТИС).

Т. Н. Тучнина
профессор балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Беречь заветы наших учителей

В 1958 году на базе кафедры хореографии ГИТИС открылось отделение педагогов-хореографов, которое сразу стало очень популярно в среде балетных артистов. Для получения педагогического образования поступали артисты из всех уголков тогдашнего СССР, а также из европейских стран — Польши, Германии, Югославии, Болгарии, Чехословакии.

Учиться шли не только молодые танцовщики, но и опытные мастера с большим сценическим стажем. В настоящее время этот интерес к хореографическому образованию не угас. Не побоюсь утверждать, что большинство ведущих солистов Большого театра прошли школу ГИТИС.

Преподавание методики классического танца в институте имеет свою специфику. За плечами наших студентов — артистов балета восьмилетнее образование хореографического училища, стаж работы на сцене, творческое общение со многими балетмейстерами, знание различных хореографических стилей.

Следовательно, педагоги кафедры, ведущие дисциплину «Методика классического танца», обязаны не только пройти со студентами весь курс обучения классическому танцу, начиная с азов, но и открыть им что-то новое, обогащая их знания и ощущение танца.

Основой для решения этих учебно-творческих задач являются те глубинные знания, которые дали нам великие мастера, стоявшие у истоков создания кафедры, — Н. И. Тарасов и ныне здравствующая М. Т. Семенова.

Вся жизнь этих мастеров была посвящена постижению законов и тайн классического танца.

Огромный сценический и педагогический опыт Н. И. Тарасова вылился в объемный труд — книгу «Классический танец. Школа мужского исполнительства», где сформулированы основные принципы всего педагогического процесса воспитания артиста балета, проведена тщательная классификация всех движений классического танца, прослежена их эволюция, даны музыкальные раскладки.

В книге Н. И. Тарасова теория органично соединена с практикой. Основная мысль: знание школы должно быть направлено на формирование исполнительского мастерства, музыкальности, актерской культуры будущего артиста балета.

Этот труд стал настольной книгой для педагогов и студентов кафедры хореографии.

М. Т. Семенова — носительница Ленинградской школы танца, школы А. Я. Вагановой.

Будучи легендарной танцовщицей, Семенова уже в качестве педагога обогатила школу своим неповторимым сценическим опытом.

Прекрасная техника балерины сочеталась с высокой степенью эмоциональности, с глубоким артистизмом, порою равнозначным игре актрисы драматического театра, с тонким ощущением музыки, пониманием стиля и красоты танца.

Итак, творческие задачи, поставленные нашими учителями, нацелены на формирование исполнительского мастерства, воспитание музыкальности и актерской культуры будущего артиста балета.

Эти заветы были подхвачены следующим поколением артистов Большого театра, закончивших ГИТИС и теперь работающих на

кафедре хореографии. Это художественный руководитель кафедры хореографии, народная артистка СССР, профессор Р. С. Стручкова, народная артистка СССР Н. Л. Семизорова, зав.кафедрой хореографии, народный артист России, профессор Е. П. Валукин, заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России, профессор Я. Д. Сех.

На научно-практической конференции, проведенной кафедрой хореографии в ноябре 2002 года, была показана работа студентов 2-го курса «педагогов-хореографов». Это дало возможность нашим гостям, приехавшим из разных училищ и театров России, познакомиться с процессом обучения студентов методике преподавания классического танца, а именно — с завершением начального этапа хореографического образования. Этот первый этап, во время которого студенты изучают программу 1—3 классов хореографического училища, является для них самым трудным и самым ответственным. Ведь именно здесь закладывается фундамент будущей техники и исполнительского мастерства артистов.

Нашим студентам — артистам, владеющим навыками сценического танца: большой динамикой движения, насыщенностью танца, различными элементами, быстрыми темпами, — трудно вернуться к медленным темпам, медленным музыкальным раскладкам, к паузам, фиксирующим ту или иную позу, к четким позициям в движении, точному выполнению *épaulement*, т. е. к тем качествам, которые обеспечивают чистоту и академичность танца.

На эти учебные задачи было обращено наше внимание в показанном на конференции уроке.

Студенты, несмотря на перечисленные выше трудности, осваивали этот этап обучения с большим интересом, осмысленно постигая процесс эволюции школы классического танца, построенной по принципу от простого к сложному.

Второй акцент в показанном уроке был сделан на выработку правильной координации движения во всех разделах урока.

Координация — одно из важнейших качеств естественного и органичного танца.

Разбросанность в танце, когда стерта грань между *en face* и *épaulement*, развернуты плечи в позе 1 *arabesque* (как в 4 *arabesque*), поза *écartée* выполнена как *a la seconde*, прыжок не сочетается с движением рук, приводит к потере красоты и выразительности танца.

Всегда поражал танец Г. С. Улановой. Из любого ракурса — из зрительного зала, со сцены, из первой или последней кулисы, — прочитывались точно построенная поза, подход к движению, координация рук, головы, внутренний посыл движения.

Конечно, не все учебные задачи удастся решать сразу. Мы в пути, но думаю, что этот этап работы для профессионалов может быть не менее полезен и интересен, чем показ конечного результата. В заключение хочется сказать, что в будущем в рамках научно-практической конференции хорошо было бы нашим гостям посетить регулярные занятия по методике преподавания классического танца, обменяться опытом и мнениями со своими коллегами, подискутировать.

Вспомним, что в спорах рождается истина.

А. Н. Шульгина
заслуженный деятель искусств России,
профессор кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС)

Педагогическое наследие Н. И. Тарасова и новые направления в работе балетмейстерского факультета

Мне, всем сердцем любившей Николая Ивановича, почитаемого нами и как учителя наших школьных лет в хореографическом училище, и как педагога и человека в годы учебы в ГИТИСе, и как руководителя и ученого последних лет его жизни, и его супругу Нину Ксенофонтовну, пришлось ярко пережить то, что связывало меня с этой замечательной семьей в прошлом.

Перед глазами мелькают годы военных лет, эвакуация школы в Васильсурск, забота о детях и налаживание учебы в суровых условиях, организация концертов для раненых бойцов и, конечно, воспитание нас — учеников разного возраста и нравов, порою озорных, но безмерно боявшихся и любивших нашего строгого и справедливого художественного директора Николая Ивановича Тарасова.

Позже, закончив ГИТИС по классу Л. М. Лавровского, преподававшего искусство балетмейстера, где композицию классического танца вел Н. И. Тарасов, характерного — Т. С. Ткаченко, а историко-бытового — М. В. Васильева-Рождественская, мне довелось совмещать ассистентуру у профессора М. Васильевой-

Рождественской и работу декана педагогического отделения, художественным руководителем которого был Н. И. Тарасов. Несмотря на опыт работы балетмейстером в театрах и полученные знания у таких блестящих мастеров, какими были профессора кафедры, я многому училась заново. С Николаем Ивановичем я постигала учебные планы, программы, пособия, налаживание контактов с хореографическими училищами, где студенты проходили учебную практику, и многое другое. Требовательность и доброта были свойственны всем нашим великим наставникам, и не случайно сегодня на кафедре работают их ученики: профессора Е. Валукин, Р. Стручкова, Я. Сех и О. Тарасова преподают основную дисциплину Н. И. Тарасова — «Методику и композицию классического танца». Преподавание «Методики и композиции народного танца» продолжают ученики Т. Ткаченко: профессор Г. Г. Малхасянц и доценты Е. Щеголева и А. Деметьева. Предмет «манеры и стилия», как говорила М. Васильева-Рождественская о «методике и композиции историко-бытового танца», продолжают ее ученики — профессора А. Шульгина, Л. Таланкина, Н. Деметьева. А сколько еще учеников и последователей Н. И. Тарасова и по сей день работают в театрах и в хореографических училищах нашей страны и за ее пределами. Венцом профессиональных знаний стала книга Николая Ивановича «Классический танец», вышедшая в 1971 и в 1981 годах. Развивая науку хореографии в области классического танца, ученик Николая Ивановича Е. П. Валукин, который сегодня руководит кафедрой, в своей книге «Система мужского классического танца» (1999) углубляет систематизацию материала, дает дальнейшую разработку методических примеров классического танца. Нашему поколению повезло с блистательными учителями, заветы которых мы обязаны сохранить и передать молодому поколению. Кроме приобретения знаний практических дисциплин, нас воспитывали своими лекциями известные ученые по теоретическим дисциплинам: историю балета читал Н. И. Эльяш, изучение клавира — дирижер Большого театра А. Д. Цейтлин, изобразительное искусство Н. М. Тарабукин и К. А. Степанова,

зарубежный театр — Г. Н. Баяджиев, о западноевропейской литературе нам рассказывал А. С. Поль, которые давали фундаментальные знания своим студентам.

Развитие хореографического искусства диктует кафедре необходимость включения в учебную программу новых практических тем: русский танец, народная Испания, степ, модерн, джаз, то есть то, что диктует нам объективная окружающая действительность.

Со дня основания балетмейстерский факультет возглавлял Р. В. Захаров, талантливый балетмейстер, мастер режиссуры, всегда доброжелательно настроенный к педагогам и студентам, он был искателем и исследователем нового в искусстве танца. При нем было открыто отделение танцев на льду, где были воспитаны известные Л. Пахомова и Е. Чайковская. При нем на базе балетмейстерского отделения было открыто отделение педагогов хореографии, выпускники которого работают по всему миру. И, наконец, время поставило перед профессионалами задачу создания отделения современного бального танца, мимо которой не мог пройти заведующий кафедрой Р. В. Захаров.

Мне, как преподавателю историко-бытового танца, закончившей ассистентуру у М. В. Васильевой-Рождественской, исследования которой заканчивались XIX столетием, было поручено возглавить это отделение. Пришлось осваивать новый, не знакомый кафедре материал английской школы XX века. Первый набор состоялся из лучших представителей любителей конкурсных бальных танцев, которых кафедре предстояло обучить профессиональной хореографии. Студенты впервые занимались классическим, историческим и характерным танцем, они познавали искусство балетмейстера, поддержки, истории балета, музыки, изобразительное искусство, наследие и многое другое. С тех пор прошло уже 23 года, и сегодня бальная хореография из сугубо конкурсной стала представительницей многих направлений в этой области. Выпускники этого отделения стали известными мастерами и руководителями, профессионалами. Спортивные бальные танцы возглавляет С. Попов, конкурсные — А. Чеботарева, П. Чеботарев, театрализованные

шоу — О. Андрюкина, В. Андрюкин, С. Лавриков, М. Лаврикова, сложный раздел массового танцевания любителей — В. Самородский и т. д. Почти все выпускники организовали свои студии и школы, воспитывая и прививая хороший вкус своим ученикам.

К сожалению, жизнь бального танца сложилась так, что многие традиции русской школы были утрачены. Сегодня в быту главенствует английская школа со своей европейской и латиноамериканской программами, значит, надо квалифицированно изучать методику этих школ и современного ритма. К сожалению, многие деятели в частных учебных заведениях говорят, что нет бального танца в настоящее время. Это неверно, он существует, но в тех рамках, какие создал ему сегодняшний день. Прерывание традиций изменило его развитие в России, и теперь мы имеем то, что имеем, но развитие продолжается: увлечение массовым танцеванием (общественным или социальным) приводит любителей в дискотеки и школы танцев. Появление театрализованных программ, где на материале конкурсной пластики бального танца создаются композиции с определенными образами и драматургией — это уже искусство. Даже хореография на конкурсах стала более одухотворенной. РАТИ (ГИТИС) безусловно сыграла большую роль в развитии этого жанра во всей стране, где работают наши выпускники. Но спорт остается спортом, в нем главное — блестящая техника, и эта «затехниченность» нивелирует образность и танцевальность.

Сегодня методику современного бального танца в РАТИ (ГИТИС) ведут доценты В. Иванов и А. Чеботарева, которые в этом году делают свои первые выпуски студентов «педагогов историко-бытового и современного бального танца». Новое поколение оснащено знаниями танцевального и музыкального наследия своего жанра, знаниями теории и практики всех дисциплин театрального искусства. Профессура балетмейстерского факультета своими практическими и теоретическими конференциями, концертами, встречами с коллегами из других вузов и хореографических училищ страны стремится подчеркнуть важность

сохранения традиций каждой танцевальной дисциплины, передать то, что осталось в памяти от наших наставников. Бережно сохраняя материал, заложенный в литературных источниках Н. И. Тарасова, Т. С. Ткаченко и М. В. Васильевой-Рождественской, члены кафедры продолжают исследовать и развивать науку о хореографии, создавая новые программы, учебные пособия и книги.

Русская школа всегда утверждала духовность и эстетику исполнения в системе музыкально-пластического воспитания артистического поколения общества.

Н. Л. Семизорова

народная артистка России,
доцент кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС)

Учитель — выдающаяся балерина М. Т. Семенова

С выпускного вечера Марины Семеновой, который состоялся 25 апреля 1925 года в Ленинграде, нельзя уже было ставить под сомнение образы балетного романтизма и классический танец. Семенова доказала в своем танце жизнедеятельность классического танца в его академических формах. Агриппина Яковлевна Ваганова мечтала о создании единого стиля русской школы. Талант ее ученицы Семеновой дал возможность осуществить ее мечты. В танце Семеновой царила преданность правилам, и это давало возможность свободы выражения и ощущения танца. Семенова установила и утвердила образцы исполнительства. Разучивая новые роли, участвуя в репертуаре театра, М. Т. Семенова дает уроки классического танца на вечерних курсах, по настоянию своего педагога Агриппины Яковлевны Вагановой. Перейдя в Большой театр, М. Т. Семенова утвердила в Москве принципы вагановской школы, в ее романтический образ вобрались краски широты и темперамента, ее танец блистал многоголосием выразительности. Танец Семеновой был академичен, открыт, виртуозен и смел.

Обладая великим талантом балерины, М. Т. Семенова развила школу А. Я. Вагановой, обогатив академические формы красками

такой выразительности и техники, которые ставят ее исполнительское мастерство балерины на первое место в XX веке.

В 1958 году Николай Иванович Тарасов приглашает М. Т. Семенову для педагогического содружества на кафедру хореографии ГИТИС, где М. Т. Семенова преподавала пуантную технику. Вскоре Н. И. Тарасов предложил ей вести курс. Многие ведущие балерины, ежедневно занимаясь в классе Марины Тимофеевны Семеновой, изучали методику преподавания классического танца на педагогическом отделении ГИТИС у выдающейся балерины. «...Педагогикой надо начинать заниматься будучи в расцвете своей танцевальной карьеры...» — повторяла Марина Тимофеевна Семенова своим ученикам — Н. В. Тимофеевой, М. В. Кондратьевой, С. Д. Адырхаевой, Н. И. Сорокиной, Н. В. Павловой, Е. Л. Рябинкиной и другим балеринам.

Юрий Николаевич Григорович высоко ценил педагогический дар и талант Марины Тимофеевны. Балетмейстер привлекал М. Т. Семенову к работе над всеми своими балетами. В «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Раймонде», «Жизели», «Спартаке», «Легенде о любви», «Ангаре», «Ромео и Джульетте», «Иване Грозном», «Золотом веке» М. Т. Семенова работает с учениками-артистами над образами их персонажей, помогает находить характерные черты каждому исполнителю, рисует танцем настроение и переживание героев.

Педагогическая деятельность Марины Тимофеевны строится на безупречной выучке, где техника является средством заставить современно зазвучать классическую форму, наполнить романтическую роль свежим звучанием.

Из всех средств выразительности танца в методике М. Т. Семеновой я хочу остановиться на выразительности спины. М. Т. Семенова не признает выразительность танца, если спина танцовщицы не отвечает на интонации тела в каждом движении, не участвует в кантилене переходов из одной фразы в другую. Когда танцуют только руки и ноги, танец остается мертвым, в выразительности спины скрывается импульс жизнедеятельности танца. Овладеть этим

мастерством помогает жизнестойкий классический танец в его академических формах. М. Т. Семенова подчеркивает неразрывную связь выразительности тела с работами древнегреческих скульпторов. Изображая мужские фигуры, древние греки воплощали свой идеал всесторонне развитого, прекрасного человека и стремились выявить в нем героическое начало, а в женских образах их увлекала тема красоты. В скульптурах мастеров греческого искусства мягкая женственность, грациозность позы, тонкая одухотворенность образа. М. Т. Семенова учит видеть эту красоту, вобрать ее в себя и передать в танце.

Уже первая моя встреча с Мариной Тимофеевной Семеновой открыла мне богатство классического танца. 23 года я училась в классе Марины Тимофеевны, и каждый урок был совершенно непохож на другой. Движения переплетались друг с другом, чередуясь разнообразными переходами, дополнялись перегибами корпуса, обогащались движениями рук и поворотами головы. Музыкальное сопровождение урока строилось так, что в заданном музыкальном рисунке движениями создавались нюансы от певучести до исполнения их восьмыми или шестнадцатыми долями.

Своим богатством знаний, своим педагогическим методом делится М. Т. Семенова со всеми поколениями балерин и танцовщиц. Школу М. Т. Семеновой можно встретить во всех уголках России и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Совместная педагогическая деятельность Николая Ивановича Тарасова и Марины Тимофеевны Семеновой объединила вокруг себя выдающихся деятелей культуры, которые оберегают творческое наследие великих мастеров, основывают свои методы на накопленных знаниях и преданно служат искусству балета.

Л. В. Сизова
кандидат искусствоведения,
профессор балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

О некоторых проблемах музыкального образования на хореографических факультетах

Обновление содержания специальных музыкальных дисциплин в процессе обучения режиссеров-балетмейстеров

Искусство хореографа включает в себя целый ряд многообразных дисциплин. В их числе многочисленные композиции — классического, народно-сценического, историко-бытового, современного бального, дуэтного танцев, а также и некоторые другие. Основные же принципы и теоретические знания, которые лежат в основе хореографического сочинительства, закладываются непосредственно на дисциплине «Искусство балетмейстера». Эти занятия проходят в тесном контакте с такой специальной музыкальной дисциплиной, как «Балетный клавиш и партитура», содержание которой давно уже переросло ее теперешнее название. Учитывая специфику современной хореографической практики, думается, пора изменить это название и обозначить эту дисциплину, как, допустим, «Основы музыкальной драматургии хореографических сочинений». Общность многих

закономерностей развития в музыке и хореографии сближают эти дисциплины. Поэтому будущие балетмейстеры должны самым скрупулезным образом освоить строение всех музыкальных форм, понять специфику развития в каждой из них. Я подчеркиваю необходимость изучения именно всех музыкальных форм, а не только специфических балетных, как было ранее. В последние десятилетия хореографическая практика настолько изменилась, расширив свои горизонты, что понятие балетных форм в современных постановках, как в театре, так и на концертной эстраде, оставаясь принадлежностью классического балета, тем не менее постепенно утрачивает былую актуальность.

Конечно, и сейчас не теряют своей значимости постановки балетов, как многоактных, так и одноактных, в музыкальных театрах и концертных программах. Однако играют все большую роль и приобретают популярность такие жанры, как кинобалет, телебалет, постановки, создаваемые изначально как видеобалеты. Причем внутреннее наполнение подобных сочинений колеблется от чистой классики до «постмодерна», который может включать в себя практически все.

Значительно расширяется лексическая палитра хореографов, которые используют в своих постановках лексику классического танца, танца модерн, джаз-танца, фольклорную лексику, движения балльных танцев, элементы спорта и т. д.

Именно такое расширение возможностей хореографии и повлекло за собой необходимость обновления в преподавании специальных музыкальных дисциплин будущим балетмейстерам - постановщикам. Конечно, и это главное, в рамках вуза студенты должны освоить в первую очередь классические каноны. Поэтому изучение классических балетных форм, а также ознакомление студентов с лучшими образцами балетной музыки каждой стилистической эпохи остается актуальным и сегодня. Речь идет о таких сочинениях, как «Творения Прометея» Бетховена (балете предромантической эпохи), балеты «Жизель» Адана и «Сильфида» Шнейцхоффера, как ярчайшем проявлении балетного

романтизма. Поставим также в этот ряд такие балеты комического и реалистического направления, как «Коппелия» Делиба и «Тщетная предосторожность» Гертеля. Особое внимание уделяется, конечно, балетному творчеству Чайковского и Глазунова, сочинения которых явились, с одной стороны, итогом всего предыдущего развития западноевропейского балета, с другой стороны, намечали пути развития балетного жанра в будущем, XX веке.

И перечисленные произведения (естественно, ими не исчерпывается программа), и балеты последующего периода — периода Дягилевской антрепризы, а также балеты советских композиторов, конечно же, входили в программы по «Балетному клавиру». Однако при самом активном интересе студентов-балетмейстеров к современной музыке освоение различных музыкальных стилей XX века вызывает у них большие трудности. Эта музыка оказывается настолько непривычной с точки зрения классического балета, что даже, к примеру, «русские» балеты Стравинского большинство студентов считают современными и сложными, а ведь они были созданы почти сто лет назад.

Несмотря на это, студенты в процессе обучения обращаются в своих учебных работах к музыке сложной и не всегда ими осознаваемой с точки зрения структуры, стилевой направленности, жанрового предназначения, а также специфики внутреннего развития, связанного с обновлением и значительным обогащением музыкально-выразительных средств в искусстве композиции XX века. Все чаще мы видим студенческие работы, поставленные на небалетную музыку (определим это как тенденцию времени): это чисто симфонические произведения разных стилей, полифонические жанры, хоровая и вокально-ансамблевая музыка, сочинения неофольклорного направления, рок-музыка, джаз... Такая широта творческих интересов молодежи может оцениваться только положительно. Мы же, педагоги, должны оснастить студентов четкими и прочными знаниями для грамотного и творчески оправданного воплощения их идей.

Несомненно, студенты получают глубокие знания на таких дисциплинах, как теория музыки, история музыки. Думается, одной из важнейших задач дисциплины «Балетный клавиш и партитура» является расширение тех тем программы, которые связаны с музыкой XX века, а также повышение внимания к практическому освоению полученных студентами музыкальных знаний в их практической деятельности.

К проблеме музыкально-стилевого развития в классическом экзерсисе

Классический экзерсис в искусстве хореографии является, пожалуй, наиболее стабильным образованием. Несмотря на значимость индивидуального фактора, связанного с личностной трактовкой того или иного движения различными хореографами, все они оставались в жестких рамках изначально сформированной четкой и логически стройной системы. Педагог, ведущий классический экзерсис, мог выражать свой личный подход лишь в деталях, в большинстве случаев связанных с художественной стороной исполнительства. Что же касается целостности построения классического экзерсиса, то она и по сей день остается незыблемой.

Большое значение в уроке классического танца имеет музыкальное сопровождение. Содержательная, верно подобранная музыка помогает воспитанию художественного вкуса учащихся, развитию их музыкального слуха, сознательному отношению к музыке в хореографическом искусстве. Преподаватель хореографии должен с первых занятий воспитывать в учениках умение вслушиваться в музыку, эмоционально воспринимать ее. Огромное внимание этому вопросу уделял Н. И. Тарасов, который в своей книге «Классический танец» писал: «Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия — едины, неделимы». И далее: «Осмысленное и увлеченное восприятие музыкальной темы вовсе не

мешает развитию высокой техники танца, если это, конечно, делается ... умело, в должной мере и с должным вкусом».

Для того чтобы воспитать в учениках внимательное, сознательное отношение к музыке, педагог хореографии должен прежде всего сам обладать природной музыкальностью, любить музыку и понимать ее. Но для современного педагога этого мало. Он должен также обладать определенным комплексом знаний в области теории и истории музыки, необходимыми навыками в области музыкального анализа, то есть подходить профессионально не только к вопросам хореографии, но и к музыке.

Известны два метода музыкального оформления урока классического танца: первый представляет собой музыкальную импровизацию, второй связан с подбором примеров из музыкальной литературы. Нередко опытные и способные концертмейстеры сочетают оба этих метода. Большинство педагогов-хореографов это соотношение импровизации и примеров из музыкальной литературы решают в пользу импровизации. Действительно, импровизационный метод является для хореографа удобным, более мобильным и позволяющим все внимание уделить хореографическому процессу. Однако именно здесь педагогу потребуется серьезный «багаж» его музыкальной образованности и широта культуры, так как именно педагог будет решать вопрос качества музыкальной импровизации, звучащей на уроке. Качество же импровизации зависит, конечно, от профессиональной квалификации пианиста, его технической оснащенности, эстетического вкуса и, разумеется, его приверженности и увлеченности искусством балета. Желательно, чтобы концертмейстер балета обладал способностями использования разных типов импровизации, как то: импровизация на собственную тему, а также импровизация на темы классических или каких-либо еще произведений.

Нужно заметить, что требования к музыкально-выразительным средствам, таким, как темп, метроритм, музыкальный размер, форма, фактура, являются одинаковыми как для импровизационных примеров, так и для примеров из музыкальной литературы. На про-

тяжении весьма долгого промежутка времени, который условно можно определить как более чем полтора века, музыкальная стилистика также была общей. В частности, она была связана с жанрами, ладо-тональными особенностями и другими выразительными средствами романтической музыки XIX века. И в настоящее время в большинстве хореографических классов звучит музыка именно этого стилистического периода как самая привычная и наиболее тесно соотносящаяся с классическим балетом XIX века. (Эта традиция подтверждается содержанием всех изданных хрестоматий для уроков классического танца.)

Лишь последние десятилетия отмечены попытками обновления музыкального содержания классического экзерсиса, и немалую роль здесь сыграло влияние танца модерн. В уроках классического танца, причем, не только в экзаменационных, но и в повседневных, стала использоваться музыка венских классиков — Моцарта, Гайдна, Бетховена. Внимание педагогов-хореографов привлекла музыка представителей эпохи барокко — Баха, Генделя. Педагоги стали обращаться к музыке таких русских композиторов, как Метнер, Скрябин... Можно заметить, что обновление музыкального содержания классического экзерсиса в некоторой степени связано с приходом нового поколения педагогов классического танца. Конечно, все вышесказанное характерно в первую очередь для хореографических училищ, так как театральная практика классического экзерсиса в музыкальном отношении всегда была иной. В хореографической школе, помимо чисто утилитарной роли, музыка закрепляет и подкрепляет у детей впечатление от тех или иных движений. В театральном экзерсисе роль музыки в том, что она должна дать артисту мощный эмоциональный заряд для выполнения сложнейших движений и хореографических комбинаций.

Что же позитивного привносит в развитие хореографического искусства обновление музыкального содержания классического экзерсиса. Отметим, что использование непривычного, не востребованного ранее и поэтому нового для классического танца музыкального материала, с одной стороны, усложняет работу

педагога прежде всего в силу новизны и непривычности музыкальных структур. С другой стороны, ученики в процессе освоения движений классического танца получают новые музыкально-стилевые ориентиры, обогащают слуховой опыт, что, несомненно, поможет им в их дальнейшей работе с современными хореографами, а также в работе над такими сочинениями, как балеты Стравинского, Равеля, произведения современных композиторов.

В. С. Богорад
лауреат международных конкурсов,
доцент кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС)

Содружество хореографии и музыки

Хореография и музыка живут в тесном творческом содружестве. Исполнительские традиции хореографии обязательно находят отклик и в исполнении музыкального сопровождения.

Педагог и хореограф, понимая законы музыкально-хореографического жанра, каким является балет, также должны знать основы музыкального исполнительства.

Когда уточнены и продуманы все звенья исполнительства, создаются условия для ансамбля в высоком значении этого слова.

Специфика жанра требует от исполнителей умения быть «ведущим» и «ведомым» в зависимости от значения драматургии роли в том или ином эпизоде спектакля.

«Ведомому» следует в нужный момент настраиваться на «эмоциональную волну» «ведущего», как бы перевоплотиться в его ощущения, придерживаясь той же агогики, динамики, одновременно добиваясь выполнения главной творческой цели.

Душевный порыв артистов балета немедленно улавливается музыкантами и подхватывается ими, вместе с тем они не теряют, по возможности, качества исполнения самой музыки.

Существует склонность к чрезмерно быстрым темпам, из-за которых фактура сочинения комкается, не выговаривается. Появляется ощущение суеты и поспешности.

В основе художественной интерпретации должен быть «живой» ритм. Конечно, полезно пройти и через контроль метронома. Сверить свои ощущения с заданным композитором темпом. Метроном «напомнит» вам об этом. Но как часто мы, сами того не замечая, ускоряем или замедляем ритм наших слов, желая придать им большую выразительность. Все, что естественно, — прекрасно.

На основании многолетних наблюдений хочется заметить: свобода в ансамблевом исполнении (по сравнению с сольным) отличается большей строгостью, «экономностью», «расчетливостью». Стремясь к возможно более яркому и правдивому воплощению художественного образа, и музыка, и хореография вместе с тем особенно дорожат ритмически организующим началом исполнения. Этот совместный творческий акт лежит в основе сочетания индивидуальностей — хореографии и музыки. Хореографу следует более внимательно подходить к исполнению синкоп, которые служат важным моментом подчеркивания драматизма музыки. Для этого необходимо более тщательно прислушиваться к сильным долям такта в партии оркестра.

Следует учитывать, что пиццикато является также средством колористической выразительности музыкального исполнительства.

Вибрато увеличивает продолжительность звучания каждой ноты.

Уже в период репетиционной работы под рояль следует не «выкрикивать» последние доли каждого такта, приучать себя точно опираться на единственную первую и сильную долю.

Все музыкально-исполнительские постулаты не должны оставаться без внимания педагога и со стороны артиста балета.

Ритмические звуковые колебания вызывают ощущение ритмического движения. Если во время двигательной деятельности накладывается музыкальное сопровождение, это приводит к возникновению слухомоторной координации двигательных функций, что заметно облегчит их выполнение в дальнейшем.

Организм человека обладает свойством заимствования ритмов, предлагаемых внешней средой. При этом он как бы настраивается

на предлагаемый ритм, ускоряя или замедляя темп своей работы в соответствии с конкретными обстоятельствами.

Ярким примером усвоения ритма является работа кордебалета, когда, несмотря на индивидуальные различия, достигается синхронное выполнение движений всеми участниками спектакля.

Подсознательно артист воспринимает восьмые доли нотной длительности как скачущие или бегущие, четверти — как прыгающие, а целые ноты соединяет с мерным дыханием. Особенности этого восприятия органически связаны со слухомоторным аппаратом человека.

Организация музыкального ритма соответствует довольно тонко ритмической природе нервно-мышечных процессов, в связи с чем и возможна целенаправленная музыкальная стимуляция движений.

(За звучанием шестнадцатых долей следуют легкие пальцевые движения, за основным темпом — более тяжелые движения всей руки, ноги, туловища. За пульсацией тактовых долей — ритм сердечных сокращений, за пульсацией музыкальных фраз — ритм.)

Только предельно внимательное отношение к исполнительским традициям хореографии и музыки может привести к высокому эстетическому и художественному результату в подготовке будущего педагога-хореографа. К результату, который на протяжении пяти лет обучения балетмейстеров можно достигнуть, одновременно работая в музыкальных театрах, систематически встречаясь на практике с артистами балета.

М. Е. Валукин
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии РАТИ (ГИТИС)

Педагогический метод Н. И. Тарасова

В дни 100-летия Н. И. Тарасова мы вновь обращаемся к его наследию, изучаем его наставления и рекомендации. Опыт Н. И. Тарасова — наше руководство к действию — воистину бесценен.

Уже с первого элемента экзерсиса у станка у учеников не было простого движения *plié*, а было участие всего исполнительского аппарата танцовщика в предложенном педагогом задании. А оно включало не только сгибание и разгибание ног и приседания, а движение рук, вначале слегка отстающих, а затем подчеркивающих движения ног, предопределяя следующую часть движений, повороты головы, наконец, состояние исполнителя, включенного всем своим «я» в ритмико-пластическое целое, создаваемое в процессе движения. И так в каждом задании, имевшем свое «дыхание», свой «ритм» и свой абрис. К пониманию, а скорее, к ощущению «законченности» любого движения были направлены и замечания, например, в *battement tendu*. Николай Иванович требовал «сочной стопы», «наполненности» мышц и «чувства длины» ноги от бедра до подъема. Он как бы «точил» у исполнителя линию ноги. Казалось бы, только упражнение у станка в начале урока, но Николай Иванович добивался волевого характера исполнения, он формировал мужскую манеру движения.

Четкая, ясная схема комбинации не создавала кроссвордов, но заставляла методически уверенно проделывать задание,

причем комбинации, как правило, были объемными: 32, 64 такта, затем повторение в обратном направлении, и без особых пауз, с другой ноги.

Николай Иванович любил начинать построение комбинации с направления в сторону, и это создавало своеобразие рисунка как бы расчлененного «креста»: в сторону — вперед, в сторону — назад. Корпус, как правило, находился во внешней неподвижности. Но это только казалось, так как Н. И. Тарасов и в показе, и в системе требований учил «наполнению» движений, чувству выразительности позы. И это у станка, не говоря об экзерсисе на середине. Руку, как это часто делают, с палки снимать не предлагал, но ощущения «стержня», устойчивости позы добивался неукоснительно. Не только техника исполнения движения, но и его эстетическая сторона формировались сразу в процессе урока. В результате — взгляд ученика, «осмысленное» тело, чувство апломба. Казалось бы, технический элемент, а на деле — выполнение творческой задачи. Я видел многих педагогов, больших мастеров, но подобного таинства рождения сценического целого в скромном техническом экзерсисе не приходилось встречать ни у кого. Задания Н. И. Тарасова отличал строгий академизм. Он не любил у станка использовать позы *épalement*, а если они и встречались, скажем, в *battement frappé* или *petit battement*, то обращал особое внимание учеников: с одной стороны, фиксируя позу в самом задании, с другой — предупреждая о необходимости ее четко «выстроить».

Придавал Николай Иванович большое значение ритмической организации движений. Причем пресекал любую попытку концертмейстера «помочь» ученикам выделить ту или иную долю такта при исполнении. «Считать должны сами ученики, и не вслух, а внутренним чувством», — говорил он. От того, как будет на уроке ритмически, технически и по состоянию выполнено *battement tendu*, зависит, как утверждал Н. И. Тарасов, будущее *allegro*. И заставлял вновь и вновь повторять это любимое им движение экзерсиса, протягивая его вытянутую струну через *battement jeté* и *pique* к *rond de jambe par terre* и *en l'air*.

В каждом задании урока Н. И. Тарасова шла обдуманная, неустанная работа над постановкой, а точнее сказать, «воспитанием» корпуса будущего артиста. С одной стороны, техническая сторона сознательно вытянутого, подтянутого и рабочего корпуса, с другой — так сказать, «эстетическая сторона»: наполненность откликающегося на каждую музыкально-пластическую мысль, «живого», величественного корпуса. Отсюда рождался принцип адажио танцовщика, где каждая поза окрашивалась чувством ожившей в пластике музыки, и все в танцовщике как бы откликалось. сосредоточивалось в этой позе танца, а не упражнения. Оно было технически совершенно и направлено на развитие выносливости, силы ног, апломба, воли. В этом сказывалось кредо мэтра.

Так он понимал: мужской танец — это выносливость, сила ног, апломб, чувство позы и музыкальность пластического образа. Этого добивался. И адажио у него становилось как бы своеобразным пиком урока, где фокусировалось и обобщалось наработанное во всех предшествующих упражнениях. Создавалось ощущение, что урок — стройная, если можно так выразиться, живительная система, имеющая некое художественное содержание. А внутри — методическая логика взаимосвязанных подготовительных процессов.

Скажем, отрабатывалось поднятие на полупальцы, затем мышечный спуск, затем составные положения *sur le cou-de-pied*, задавалось несколько *frappé*, затем возникали *double frappé*. И так в каждом задании как бы в свернутом виде повторялись методически этапы обучения. Любое новое движение не училось, а как бы заготавливалось, а затем, став целым, называлось. Когда правильность его технического процесса становилась органичной, оно включалось в больших дозах, начинало работать на «накачку» мышц, силы. Но в этом процессе ощущалось удивительное чувство соразмерности, дозирования, присутствовал какой-то внутренний аппарат контроля за эстетикой мышечных изменений. Потому не возникало гипертрофии в росте мышц ног, корпуса. Пример тому — силовой удар, каким являлся в уроке *grand battement jeté* — еще один пик занятий у станка. Количество бросков, включавшихся в комбинацию, было значительно

(7, а то и 15 крестом). Но в задании всегда присутствовала «рабочая» пауза или поворот en tournant или battement tendu, позволяющие мышцам, работающим на взлет и спуск (особенно), снять нагрузку и концентрировать силу на новый взлет (мах).

Практически станок в уроке Н. И. Тарасова — это модель процесса освоения всего арсенала движений, создающих профессионализм танцовщика. Здесь заготавливались все технические приемы от «рабочей стопы» до вращений и сложных приемов прыжков. Если что-то не сделано у станка и исполнитель пытается «схватить» это в ходе комбинации allegro, то Н. И. Тарасов уверенно констатирует: «поздно», на середине нужно танцевать, а подготавливать у станка. Потому станок включал бесконечное количество relevé, прогибов корпуса, port de bras. Даже заноски заготавливались, начиная с включения специальных элементов в battement tendu, а будучи проработанными по составляющим их техническим элементам, делались полностью в конце станка (лицом, к палке). У станка же изучался и отрабатывался cabriole, да и все сложнейшие элементы школы мужского классического танца.

Середина начиналась с grand plié. Урок как бы переносился на иной, качественно отличный уровень. И в этих новых условиях проигрывались его составляющие. Потому все первоначально исполнялось en face, и только затем, после правильного вхождения в новое пространство урока, включались в задание позы épaulement. Особое внимание на том этапе урока уделялось движению, точнее, контролю за движением рук, а особенно, кисти.

Своеобразным художественным пиком урока на середине выступало второе adagio. К нему внутреннеготовились сам Н. И. Тарасов и его концертмейстер, всегда подбиривший специальные музыкальные произведения, в которых требование квадрата уступало место художественности образа и чувству стиля. Готовил Н.И.Тарасов к этому и состояние своих учеников. Задания всегда отличались завершенностью целого, художественным вкусом и сценическим характером. И тут уже не было мелочей: акценты поворотов головы, фиксация поз, ритмика процесса движения,

координированность всех элементов, одухотворенность, отношение к движению — без понимания этого не могло быть успеха в выполнении задач, ставившихся педагогом.

Естественно, что сердцем мужского класса является *allegro*. О нем Н. И. Тарасов помнил сам и напоминал ученикам с первых минут урока. А к моменту прыжков в уроке как бы снимал акцент на особое значение этих элементов танца, считая, что в этой части занятий они должны сами получаться. И нередко перемещал свое внимание на руки, например, требуя точного расположения третьего и большого пальцев, строгого прохождения первой позиции и т. п.

Пожалуй, главная методическая задача обучения в этом разделе урока — это выполнение самих комбинаций, вернее, их умелое построение, а если точнее, по-тарасовски, то насыщенность тем прыжком, на котором в данный момент делается главный учебный акцент. Скажем, если *échappé*, то *échappé* как основа комбинации, с повторением с усложнением его заносками.

Большое внимание Н. И. Тарасов уделял *pas assemblé*, включая в урок не одну, а несколько комбинаций, казалось, исчерпывающих все возможные разновидности этого прыжка. Тренировал активно в этом прыжке Николай Иванович руки как фактор, участвующий в подъеме тела. Начинал обычно с рук, находящихся в подготовительном положении, строго требуя, чтобы они не дергались в ответ на прыжок, чтобы ими сознательно владел сам исполнитель. Затем вводил руки в движение, предлагая разные комбинации из маленьких и больших поз.

К моменту включения в урок *sabriole* ученики уже могли, свободно владея корпусом и техникой этого сложного прыжка, делать различные сложные сочетания с *sabriole*, с поворотом в разных ракурсах. Одно движение тренировалось как бы для знания именно его, но вместе с тем вводило в технику следующего. Так, строго требуя «ощущения бедер» при исполнении *pas grand jeté* в воздухе, а затем задавая *jeté* в повороте на 180°, Н. И. Тарасов проигрывал условия для будущего *saut de basque*. А изучая *saut de +basque*, как бы забывал о сложности поворота в воздухе, и все внимание переключал на точность и красоту положения *sur le sou-*

de-pied. Это, с одной стороны, был психологический, раскрепощающий внимание ученика ход, с другой — забота о законченности сценической формы этого характерного для мужского танца прыжка.

Если попытаться подытожить, то метод Н. И. Тарасова при обучении прыжкам состоял в подготовке (или заготовке) и проработке всех элементов в ходе урока, обеспечении лейтмотивности этого движения в ходе комбинации, развитии его в разных ракурсах, сочетаниях и ритмических рисунках, обеспечении его техники и сценической формы выверенными позами, движением рук и головы.

Одним из признаков настоящей школы Н. И. Тарасов считал академическую грамотность в исполнении так называемых движений - связок, к ним в разных случаях могут относиться *tombé*, *coupé*, *jeté*, *temps levé*, *ballonné*, *pas de bourré* и простые шаги. Своеобразной связкой, дающей подход к движению, является *preparation*. Естественно то значительное внимание, которое уделялось этим элементам в ходе урока и всего педагогического процесса. И здесь Н. И. Тарасов был верен себе. Его беспокоили не столько сами эти, скажем, не очень технически сложные элементы, сколько законченность их сценической формы, возможность их грамотного «протанцовывания». А она заключалась в том, чтобы они не забирали на себя внимание, а служили надежным «посылом» главному движению и вместе с тем сами были безукоризненно грамотны и этого качества не теряли ради технического трюкачества в большом *pas*. Чистоте переходов от движения к движению (т. е. синтактике движений) и эстетическим нормам школы служил весь пафос уроков Н. И. Тарасова.

Педагогическое творчество Н. И. Тарасова, как ученика Н. Легата, является как бы связующим звеном между московской и петербургской школами, между творчеством новаторов и академистов, «снимая» и нейтрализуя их противоречия, не углубляя их, а интегрируя в свою собственную целостную систему преподавания мужского классического исполнительства.

А. Н. Дементьева
доцент балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Развитие новых традиций

Каждая эпоха формирует свои идеалы и принципы, оставаясь верной общечивилизованным ценностям красоты всех времен и народов.

В XXI веке приоритетными мировое сообщество провозгласило идеи культуры мира и толерантности.

Искусство танца — один из видов художественной деятельности, которому эти идеи наиболее близки. Ведь хореография — универсальная, потому консолидирующая, сплачивающая, объединяющая система ценностей.

В этой связи, как никогда, важно именно с этих позиций обращаться к опыту тех, кого называют совестью мирового балета.

Среди них Николай Иванович Тарасов, выдающийся педагог. Ведущий солист балетной труппы Большого театра, великолепный партнер, академический танцовщик, он с первых лет своей жизни в искусстве начал заниматься педагогикой в репетиционных залах Большого театра и в Московском хореографическом училище. За долгие годы своей педагогической деятельности Н. И. Тарасов воспитал не одно поколение артистов балета, а также совершенствовал методику преподавания, которая была основана на личном опыте, тесной связи с театром.

В этом смысле он воспитал целые поколения миротворцев от балетного искусства.

Н. И. Тарасов был последовательным сторонником реалистического метода в искусстве. И понимал он его глубоко и всесторонне. К этому методу он приобщал своих учеников постепенно и органично. За годы обучения его воспитанники обретали способность не только свободно владеть техникой классического танца, но и придавать пластике осознанность, внутренний смысл, образную законченность. Техника танца для Н. И. Тарасова не существовала в отрыве от художественного начала и сложных актерских задач. Вот что сам он говорит по этому поводу:

Классический танец как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного театра» [1].

Формируя танцовщика, он формировал человека и гражданина — он считал это одним из важнейших принципов отечественной хореографической школы.

В сегодняшнем деидеологизированном обществе фактор формирования в искусстве человека и гражданина — важный аспект становления толерантного мира.

С другой стороны, Н. И. Тарасов считал, что педагог должен быть творцом: опираясь на единую систему преподавания, ему необходимо по-своему преподавать эту методику. Педагогический метод Н. И. Тарасова — стремление отразить мужественное начало в танце, волю, масштаб, полет, экспрессию.

Эти качества особенно важны для педагога-миротворца, ибо преподавательская деятельность сегодня не может быть оторвана от потребностей эпохи.

Раньше все исследования о классическом танце отражали в основном лексику женского танца. Поэтому его книга, посвященная мужскому танцу, — «Классический танец. Школа мужского исполнительства» — уникальна.

В этой связи важно подчеркнуть, что понятие толерантности (оно женского рода) несет в себе мужское защитническое начало.

Толерантность — методология поддержания мира и взаимопонимания, методология трудной, тяжелой, часто неблагодарной мирокультурной работы.

В 1946 году при Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского открылся балетмейстерский факультет по инициативе А. В. Шатина, возглавил и организовал который выдающийся советский балетмейстер Р. В. Захаров. Несколько лет спустя открылось и педагогическое отделение, которое готовило педагогов по хореографии. Захаров сумел найти единомышленников среди деятелей балета Большого театра — Н. Тарасова, Т. Ткаченко, М. Васильеву-Рождественскую, А. Цейглина, Л. Лавровского. Позже были приглашены М. Семёнова, А. Лапаури, Р. Стручкова, М. Кондратьева и др.

По-существу, это целое поколение миротворцев от культуры, от ее древнейшего цеха — хореографии.

«Создание при ГИТИСе факультета педагогов хореографии — закономерное явление. В стране открылось много новых училищ. Они требовали квалифицированных кадров. Основателем и душой нового факультета был Николай Иванович Тарасов. Он разработал общий учебный план и тематический план преподавания классического танца» [2].

При этом данная методика имела некий сопутствующий фактор — формирования личности танцовщика с существенной внутренней устойчивостью, основанной на общечеловеческих ценностях хореографического искусства.

Именно формирование мировоззренческой (внутренней) устойчивости — важнейшее направление преодоления экстремизма, ставшего в XXI веке главным препятствием мирового развития.

Ученики Н. И. Тарасова, выпускники ГИТИС, сегодня преподают во многих хореографических училищах в нашей стране и за рубежом. Ученики и последователи Н. И. Тарасова преподают и на кафедре хореографии РАТИ (ГИТИС). Осознанно или неосознанно они представляют собой миротворческий корпус от

хореографии, выполняющий роль нравственно-художественного стабилизатора общественных процессов.

Сегодня художественным руководителем балетмейстерского факультета РАТИ (ГИТИС) является народная артистка СССР, профессор, академик Р. С. Стручкова. Как легендарная личность, она — символ служения высокому искусству, традиции беззаветной отдачи и вдохновенной работы на благо эстетической жизни целых поколений.

Выдающаяся балерина, ученица Е. П. Гердт, воспитавшая не одно поколение великолепных артистов балета Большого театра, являясь уникальным педагогом, справедливая, требовательная, в стенах института она вырастила целую плеяду педагогов-хореографов, которые впитав высокий профессионализм мастера, сохраняют богатство классического наследия и претворяют его в жизнь по всему миру, воспитывая подрастающее поколение артистов балета.

Заведующий кафедрой хореографии — народный артист России, доктор педагогических наук, профессор, академик Е. П. Валукин, последователь, ученик Н. И. Тарасова, — сегодня видный мастер, ведущий педагог хореографии, его ученики известны сегодня во всем мире.

Он не называет себя миротворцем, но, по существу, является активным представителем современной художественной интеллигенции, отдающей свой талант не только профессии, но и благу культуры мира и толерантности. В этой связи важно подчеркнуть, что понятие толерантности включает в себя методологию поддержания мира и взаимопонимания, методологию трудной, тяжелой, часто неблагодарной мирокультурной работы.

Продолжая традиции великих мастеров хореографии, опираясь на опыт своих учителей и имея сорокалетний стаж творческой деятельности в качестве артиста балета, педагога и балетмейстера, Е. П. Валукин издал фундаментальный труд «Система мужского классического танца». По этой системе студенты обучаются не один год. Сам автор отмечает: «Используя свой творческий опыт, я

разработал систему воспитания и совершенствования исполнительского мастерства классического танцовщика» [2].

Будучи художественной монографией, книга выполняет нравственную и общекультурную миссию. Результат претворения этой системы — экзамены, которые принимаются профессорско-преподавательским составом с высокой оценкой. Учитывая то, что сегодня жизнь предъявляет искусству новые требования, предлагаемая система имеет огромное значение в воспитании артиста балета нового поколения, способного своим мастерством реализовать любые задачи, поставленные современными балетмейстерами.

Важно, чтобы данная система не замыкалась в стенах специальных учебных заведений, а служила общецивилизационным задачам формирования на идеалах красоты личности свободного, суверенного гражданина, способного противостоять соблазнам радикализма, экстремизма, насилия.

Сегодня кафедра хореографии, благодаря мудрым руководителям, является уникальной научно-творческой базой, которая опирается на последние достижения в педагогике и психологии, искусствоведении и балетной медицине, культурологии и теории толерантности.

Кафедра принимает активное участие в международных симпозиумах, конференциях, театральных фестивалях, ведет активную концертную деятельность, участвует в международных конкурсах артистов балета и балетмейстеров. Система обучения апробирована и внедрена не только в России, но и в балетных школах Японии, Австралии, Кореи, Германии, Канады, Чили, Великобритании и других стран.

В XXI век кафедра вступила в творческом поиске своего нового лица: опираясь на глубокие традиции классической хореографии, быть частью передового отечественного и мирового искусства, творческой лабораторией претворения в жизнь через сокровищницу танца провозглашенных ООН и ЮНЕСКО идеалов, идей и принципов культуры мира, ненасилия и толерантности.

Литература:

1. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М., 1981
2. Валукин Е. П. Система мужского классического танца. М., 1999

В. В. Ахундов

заслуженный артист Азербайджана, доцент,
арт-директор «Русского балетного театра — ГИТИС»

Студенческий театр — учебный класс

Благодаря поддержке заведующего кафедрой РАТИ (ГИТИС), народного артиста России, профессора Е. П. Валукина, других педагогов кафедры был создан студенческий театр-студия «Балет ГИТИС». Его коллектив, постоянно усиливая темп творческого роста артистов, совершенствуя исполнительское мастерство и накопив огромный высокохудожественный потенциал, вырос и сформировался в самостоятельную творческую структуру «Русский балетный театр — ГИТИС», ставший равным среди ведущих театров России.

С первых же шагов создания этого театра был заложен основной творческий принцип — бережное сохранение наследия русской классической балетной школы, развитие и поиск новых форм хореографической выразительности.

Педагогическому составу театра может позавидовать любая балетная труппа.

Труппа насчитывает более 35 артистов балета. Это огромный потенциал, так как имеются все условия для активного совершенствования исполнительского мастерства и творческого поиска.

В репертуаре театра: «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Семь

красавиц» К. Караева, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, а также концертный «Дивертисмент».

Театр, а также солисты театра выезжали с гастрольями в США, Китай, Испанию, Японию, на Тайвань и по городам России. Ведутся переговоры о гастролях в Греции, Исландии, Норвегии, Италии, Мексике.

На рубеже 2002 — 2003 годов «Русский балетный театр — ГИТИС» вновь совершил гастрольную поездку по США.

Руководитель компании Дженерал Моторс Сатурн Дивижен, организатор наших гастролей, в своем письме на балетмейстерский факультет РАТИ (ГИТИС), в частности, пишет: «Спасибо вам за чрезвычайно успешное гастрольное турне Московского балета РАТИ, за то, что мы вновь встретились с великим российским “Щелкунчиком”. Ваши гастроли были среди самых успешных в последнее время. Тому свидетельство — большие развернутые рецензии, отметившие высокий уровень вашего искусства в таких изданиях, как United Press International, Time Magazine for Kids, Good Day Live (Television), News world International (Television), и в других». Таким образом, высокий авторитет российского хореографического искусства подтвердился в полной мере.

Продолжатель дела Н. И. Тарасова заведующий кафедрой РАТИ (ГИТИС) Е. П. Валукин постоянно учил меня, а сегодня — новое поколение будущих педагогов-хореографов воспитанию эстетики мужского начала у танцовщиков. Поэтому, думается, не случайно во время наших гастролей зарубежная пресса прежде всего подчеркивала мастерство студентов-мужчин: А. Шалина, Сат Менгелена, А. Фатхилисламова. У них, как и у всех без исключения исполнителей были отмечены высокая техника, ясность танцевальной лексики, органическое сценическое общение между партнерами — результат плодотворной работы педагогов кафедры хореографии РАТИ.

Следует отметить, что эти гастроли, как и все предшествующие, мы не рассматривали как самоцель, подобно тому как это обычно происходит в профессиональных театрах с постоянной труппой. Для нас они явились продолжением учебного процесса. Все сказанное

зарубежными критиками и реакция публики были для нас руководством к тому, что учитывалось при постоянных занятиях в классе во время нашего турне. При этом особое внимание уделялось постоянному подтверждению всего полученного в сценической практике, наставлениям педагогов кафедры хореографии РАТИ, оставшихся в Москве.

Вообще сценическая практика, как показал опыт нашего театра, оказалась чрезвычайно полезной, если рассматривать ее в контексте учебного процесса. Здесь особенно пригодился выявленный в диссертационной работе доцента кафедры М. Е. Валукина феномен обратной связи «педагог — артист — зритель — педагог...».

Постоянный учет педагогом реакции зрителя на выступления его подопечного дает дополнительную пищу для раздумий, коррекции педагогических приемов, творческого совершенствования методики преподавания.

В то же самое время студент, испытав себя в качестве действующего артиста балета, с особым вниманием и пониманием относится ко всем замечаниям своего педагога, опробывая приобретенные знания и умения практически без промедления на подмостках сцены.

Характерна реакция педагогов на своих студентов после завершения гатсролей. Всеми ими отмечается большая уверенность студентов в своих действиях, возросший творческий и человеческий потенциал их личностей и, естественно, значительный прогресс в овладении танцевальной техникой.

Думается, что, будь жив сегодня Н. И. Тарасов, он поддержал бы эту плодотворную инициативу по созданию театра, где не только работают как артисты, но и продолжают свою учебу студенты балетмейстерского факультета РАТИ (ГИТИС).

В. А. Уткин

доцент балетмейстерского факультета
РАТИ (ГИТИС)

Неизгладимый след

Имя Н. И. Тарасова вызывает благоговение любого, кому пришлось на профессиональном уровне встретиться с искусством балета, не говоря о тех, кто когда-нибудь обращался к педагогической деятельности. Вклад, внесенный Н. И. Тарасовым в развитие педагогики хореографии, невозможно переоценить.

Начав педагогическую деятельность, когда сам еще был молодым танцовщиком, Н. И. Тарасов набирает опыт преподавательской работы, переосмысляя опыт своих учителей — Н. Домашева, Н. Легата и многих других.

За многие годы педагогической деятельности — почти сорок лет — как в хореографическом училище, так и в ГИТИСе Николай Иванович воспитал плеяду артистов и педагогов, каждый из которых с гордостью считает себя учеником великого педагога. Можно привести множество примеров того, как успешно складывалась исполнительская деятельность учеников Н. И. Тарасова, хотя достаточно, наверное, назвать такие фамилии, как Ю. Жданов, М. Либа, Я. Сех, М. Лавровский, А. Лапаури.

Думая о будущем отечественной хореографии, Николай Иванович огромное внимание уделял процессу подготовки педагогических кадров на кафедре хореографии ГИТИС. Опыт, накопленный за годы работы в школе, создание программ по

методике классического танца и методике преподавания классического танца в институте и композиции классического танца — все это явилось толчком для написания книги «Классический танец. Школа мужского исполнительства». Этот труд Н. И. Тарасова с момента его выхода в свет стал и остается по сегодняшний день настольной книгой для многих поколений танцовщиков и практикующих педагогов как в нашей стране, так и за ее пределами.

Из высказываний учеников о своем учителе понимаешь, какими принципами руководствовался Н. И. Тарасов в выборе жизненной и профессиональной позиций. Одним из них был: кто, если не я? Другим — что останется после меня? Осознание собственной значимости в искусстве балета, доскональное владение классическим танцем и методикой его преподавания не позволило ему не поделиться своими знаниями. Это состояние сродни тому, какое испытывают композиторы, художники, поэты, которые не могут не творить, когда приходит озарение или переполняет чувство. И, хотя многим может показаться, что ими движет предназначение свыше, не всем удастся оставить след в той или иной области. Только время, являясь настоящим судьей, может рассудить, кому суждено остаться в памяти потомков. Н. И. Тарасову это удалось в полной мере.

Сила русской, а затем советской школы классического танца — в сохранении традиций и приумножении достигнутого предшественниками. Сегодня, оглядываясь назад, можно констатировать, что педагогическое творчество Н. И. Тарасова, его теоретический труд являются краеугольным камнем в развитии школы мужского классического танца. Свидетельством этому явился бурный взлет мужского танца в балете во второй половине двадцатого века. Этот вклад великого мастера был по достоинству оценен правительством. В 1975 году Н. И. Тарасов был удостоен Государственной премии СССР.

Возвращаясь к высказыванию о том, какими принципами руководствовался Николай Иванович в выборе жизненной позиции, можно добавить еще один: наше дело продолжает жить в делах наших учеников. Время подтвердило и это. Н. И. Тарасов сумел

воспитать своих учеников так, что, помимо овладения знанием методики классического танца, они обрели и развили с его помощью умение и склонность к анализу и научным изысканиям. Сегодня это уже сами прославленные мастера, такие, как П. Пестов, Я. Сех, Г. Прибылов, А. Прокофьев, Е. Валукин. Каждый из них воспитал не одно поколение учеников как в хореографическом училище, так и в ГИТИСе. В свою очередь, они продолжили традицию, приняв эстафету у своего учителя, выпустили ряд работ, в числе которых методическое пособие П. Пестова по освоению техники заносок и два тома «Уроки классического танца» для первого и второго курсов. У Г. Прибылова — программа и методическое пособие по методике классического танца для шестилетнего обучения и крупная работа по наследию — запись *grand pas* из балета «Пахита».

Уже многие годы на кафедре хореографии балетмейстерского факультета преподают профессора Я. Д. Сех и Е. П. Валукин. Ярослав Данилович является заведующим секцией классического танца и преподает такие дисциплины, как методика классического танца, композиция классического танца и образцы классического наследия. Выпустил программы: «Композиция классического танца» и «Образцы классического наследия», выступает с публикациями статей о проблемах хореографии.

Е. П. Валукин возглавляет кафедру хореографии уже много лет. Преподает методику классического танца, композицию классического танца. Имеет ученые степени кандидата искусствоведения и степень доктора педагогических наук. На сегодняшний день Евгений Петрович является крупным теоретиком и практиком в искусстве хореографии. Широкую популярность завоевала его книга «Мужской классический танец», а выход в свет его монографии «Система мужского классического танца» в 1999 году подвел итоги в педагогике классического танца двадцатого века. Оставаясь верным заветам своего учителя, Валукин сумел заразить тягой к науке и своих учеников. Некоторые из них уже имеют ученые степени. Это декан балетмейстерского факультета С. В. Филатов — кандидат искусствоведения, Г. А. Алиев — проректор по

административно-хозяйственной части РАТИ (ГИТИС), доктор культурологических наук, Мун Хо — почетный профессор университета города Чо Сан Южной Кореи и руководитель балетной труппы и школы хореографии, кандидат искусствоведения, М. Е. Валукин — доцент кафедры хореографии, кандидат искусствоведения.

Сегодня, оглядываясь назад, понимаешь, что зерна знаний, заложенные Н. И. Тарасовым, проросли и дали прекрасный урожай. Если говорить о том, что ученики — это дети, а дети учеников — внуки, то сегодня у Н. И. Тарасова уже огромное количество «внуков» и «правнуков». Выучившись, они продолжают следовать заветам своих учителей и остаются верными традициям отечественной педагогики хореографии. Именно этой неразрывностью связи времен сильна отечественная школа балета.

М. Д. Сингал

призер-медалист чемпионата
по ирландскому танцу 2002 года в г. Эннис

Эволюция принципов преподавания хореографических дисциплин на примере развития ирландского танца

Мне, как участнице конференции, было приятно осознать и почувствовать эволюцию самого понятия «принципы преподавания». Ведь основным источником методического подхода является сама жизнь, современная практика исполнительского и балетмейстерского искусства и обучение в хореографических школах, студиях, училищах, вузах. А жизнь есть движение вперед...

Обсуждение и дискуссии по общим вопросам искусства хореографии и проблемам композиции классического, историко-бытового и народно-сценического танца проводились в контексте необходимого и тонкого соединения традиционных и новых форм, взаимодействия культур, стилей, направлений и жанров, понимания особенностей времени и многокрасочного развития современной хореографии.

На кафедре хореографии балетмейстерского факультета РАТИ, которая является сердцем в организме высшего специального хореографического образования, педагоги-профессионалы воспитывают специалистов широкого профиля, которым наряду с классическим, историко-бытовым, народно-сценическим, бальным

танцами преподают модерн, джаз, степ, ирландский и шотландский танцы. Все эти направления тесно переплетаются, например, джаз вобрал в себя элементы классического танца, движения танца модерн и народного танца. Если основатели модерна и отрицали классический танец как форму, позволяющую выразить эмоции современного человека, они тем не менее видели в классической школе необходимую основу для любого танцовщика. Мотивы ирландского и шотландского танцев привнесли своеобразие и неповторимость в классический балет. Достаточно вспомнить постановки Августа Бурнонвиля. Например, в балете «Сильфида» хореограф объединил характерный и классический танец, добавил национальные черты, которые выражаются и в национальных танцах, и в костюмах, и в декорациях. В его балетах мы видим прыжковую легкость, обусловленную силой стоп, что присуще шотландскому танцу, апломб и виртуозность техники мелких движений, которые характеризуют ирландский танец. Многие танцы основываются на движении ног — корпус и руки при этом им «аккомпанируют».

По мнению Н. И. Тарасова, лучшим средством тренировки для танцовщика являются уроки классического танца, и в системе хореографического образования этот предмет является фундаментальным. Классический танец вырабатывает у учащихся танцевальные навыки, необходимые для всех жанров хореографического искусства, для овладения формами современной хореографии.

...Велико разнообразие танцев и их форм у разных народов. Еще Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» писал: «...Испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн; у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев?...»[1].

Н. В. Гоголь, поставив вопрос об истоках такого разнообразия танцев, сам отвечал так: «Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце, у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность»[2].

...Время диктует новые стили. Так, все большую популярность стал завоевывать ирландский танец, неожиданно появившийся и стремительно ворвавшийся в современное хореографическое искусство.

Первые сведения об ирландских танцах относятся к XI веку. Описание же самих танцев впервые появилось в середине XVI века и было довольно пространное и неясное. Ирландские танцы включали в себя групповые танцы, которые, в свою очередь, подразделялись на «длинные» танцы (танцоры выполняли движения, выстраиваясь длинными шеренгами друг напротив друга), «круглые» танцы (фигуры исполнялись парами и по кругу), а также танцы с мечами. Сложно определить, какие из танцев, описанных в то время, были собственно ирландскими, а какие появились в Ирландии под влиянием французских и шотландских традиций. Однако для всех древних ирландских танцев были характерны быстрый темп и приставные шаги. Некоторые танцы были настолько популярны, что пересекли море и были заимствованы англичанами.

В ходе английской колонизации усиливались гонения на все проявления ирландской культуры. Карательные законы, которые были введены англичанами в середине XVII века, запрещали обучение ирландцев чему-либо, в том числе музыке и танцам. Поэтому на протяжении более чем 150-ти лет ирландским танцам учились тайно. Танцевальная культура существовала в виде «закрытых» занятий, которые проводили в деревнях бродячие учителя танцев (так называемые мастера танцев), и в виде больших сельских праздников, на которых люди танцевали в группах, часто под руководством тех же мастеров. В то время массовые танцы регулярно пытались запретить не только английские власти, но и

пользовавшиеся большим авторитетом католические священники. Они считали «распутными» движения руками во время танца, поэтому танцоры все время держали руки неподвижно. Впрочем, некоторые исследователи говорят, что требование фиксировать руки вводили и сами мастера, специально, чтобы усложнить танец, повысить самоконтроль и привлечь внимание зрителей.

Лучшие из танцевальных мастеров в конце XVIII века начали создавать первые танцевальные школы, наиболее известные из которых располагались на юге Ирландии в графствах Керри, Корк и Лимерик. Каждый мастер мог придумывать свои движения, поэтому школы заметно отличались друг от друга.

Часто танцевальные мастера проводили соревнования между собой, причем победителем считался тот, кто мог использовать в танце большее количество шагов и прыжков, чем его соперник, а не тот, кто, скажем, артистичнее танцевал или чище выполнял движения. Проигравший вместе со своей школой должен был уйти из города или деревни, где проводились соревнования, и освободить место для победившего мастера и его учеников. Первые танцевальные соревнования между мастерами служили не только для выявления лучшего, но и для раздела сфер влияния между школами.

Под началом двух основных Комиссий по ирландским танцам проводятся региональные и мировые чемпионаты и по сей день. Эти организации были созданы в 1930 году для того, чтобы регулировать деятельность в области ирландских танцев. Комиссия впервые утвердила определенный «стандарт» для преподавателей и судей, опубликовала сборник традиционных танцев, обязательных для исполнения на чемпионатах, ввела правила проведения состязаний. Благодаря Комиссии, об ирландских танцах узнали в Австралии, США, Новой Зеландии, а в мировых чемпионатах мечтают принять участие сотни танцоров из разных стран.

Большое внимание уделяется костюму танцора, который за двести лет, конечно, сильно изменился. В XVIII — XIX веках танцевальные мастера были одеты практически так же, как обычные ирландцы. Они носили шляпы, длинные сюртуки, узкие бриджи до

колена, белые гольфы и тяжелые черные ботинки с серебряными пряжками. Эти ботинки и стали прообразом современной «тяжелой» танцевальной обуви. После создания Гэльской Лиги судьи на соревнованиях стали требовать, чтобы участники были одеты в «аутентичную» кельтскую одежду. С конца XIX века по 40-е гг. XX века была очень популярна гипотеза о том, что древние ирландцы носили килт. Так килты как доказательство «кельтского духа» появились на танцорах-мужчинах. После того как в 40-е годы ученые-археологи и историки доказали, что килтов в Ирландии не было, мода на мужские юбки в Ирландии прошла, поэтому сейчас можно увидеть танцоров как в килтах, так и в брюках в зависимости от требований соревнований или обычаев танцевальной школы.

До создания Гэльской Лиги у женщин-танцовщиц тоже не было специального костюма. Часто в его роли выступало лучшее воскресное платье, украшенное лентами. В то же время в Ирландии многие женщины носили большие плащи с капюшонами. Как ни странно, именно этот плащ стал частью костюма танцовщицы в начале XIX века. Поверх платья также могли надевать длинную шаль. Конечно, танцевать в длинном плаще или шали было неудобно, поэтому в 30-е гг. плащ заменили на современную «шаль». Эта «шаль» в костюме танцовщицы — прямоугольный или косой кусок легкой ткани, который крепится к платью на спине. Такой же элемент костюма, но прикрепленный к пиджаку, можно увидеть и у танцоров-мужчин. Со временем платья танцовщиц стали украшать орнаментами и золотой либо серебряной вышивкой. До 80-х гг. танцовщицы вокруг талии завязывали шнур с кистью на конце, который доходил до колен.

Мужчины могут носить жилет поверх рубашки. Костюмы танцовщиц, как правило, выдержаны в зеленых, золотистых и шафрановых тонах. Костюмы танцоров менее яркие.

До развития современной школы танца четкого разделения на танцы в мягкой и жесткой обуви не было. Все танцы исполнялись в ботинках, но со временем появилась необходимость подчеркнуть особенности движения в конкретном танце и облегчить исполнение,

поэтому произошли кардинальные изменения. В 1924 г. для женщин была введена специальная мягкая обувь, похожая на балетные тапочки. Для мужчин также изначально была введена мягкая обувь, но в начале 70-х от нее отказались. У ботинок, напротив, утяжелили носки, а каблуки усовершенствовали. Все это позволило танцорам громче бить носком и щелкать каблуками.

Новая эра ирландского танца началась в 1994 году. Грандиозное танцевальное шоу «Риверданс» («Riverdance») родилось из небольшой заставки, предварявшей выступление ирландских исполнителей на международном конкурсе «Евровидение». Никто и не думал, что это семиминутное выступление обернется таким успехом. Для «Евровидения» был придуман номер в исполнении Майкла Флэтли, Джин Батлер и большой группы танцоров в жесткой обуви в сопровождении ирландского хора «Ануна». Над номером работали режиссер Джон Макколган и хореограф Мэвис Эскотт. Музыку для номера написал Билл Уилан — композитор, работавший в традиционном стиле. Именно эта команда профессионалов заложила основы знаменитого шоу «Риверданс».

Началась работа... После долгих споров было решено, что рамки ирландского танца слишком тесны — для большей привлекательности шоу должно носить интернациональный характер. Так в шоу появились исполнители фламенко и негритянские степисты из Гарлема. Также во всем мире на протяжении многих лет остается неизблемым интерес к русской балетной школе. Необходимо было найти настоящих танцоров из России, которые органично вписались бы в новый проект, исполняя под балканскую музыку «славянские танцы в народном стиле». Приглашенные из России артисты балета продемонстрировали высокое мастерство и отточенную технику.

Для того чтобы не просто успешно работать в хореографическом коллективе другой страны, но и привнести туда совершенные творческие методы и свой национальный колорит, нужно много учиться. И речь идет не только об уровне исполнительского мастерства, но и о подготовке квалифицированных балетмейстеров-постановщиков, в которых нуждаются творческие коллективы и

нашей страны, и зарубежных стран. На кафедре хореографии РАТИ, в частности, уделяется большое внимание воспитанию балетмейстеров ансамбля народного танца...

...Итак, интернациональный вариант шоу и стал каноническим для «Riverdance». В настоящее время существует несколько трупп, но программа сама по себе не меняется. Индустрия была построена на разработанной вначале схеме: два ярких танцора-лидера, большая слаженная труппа ирландского степ-балета, американские четотчники для контраста, эффектная танцовщица фламенко, русские танцоры, исполняющие номера в славянском стиле, кельтский и негритянский хор, оркестр, усиленный группой барабанщиков.

Премьера шоу состоялась в Point Depot Theatre в Дублине 9-го февраля 1995 года. Пять недель ежедневных выступлений, на которые билеты расходились в считанные часы. В Дублине было выпущено видео «Riverdance, the show», которое сразу же стало бестселлером в Ирландии. Агенты со всего мира охотились за шоу, однако целью номер один для «Риверданс» был Лондон.

Буквально накануне выступлений в Лондоне стало известно о том, что лидер и один из создателей шоу Майкл Флэтли покидает труппу. Новым лицом набравшего популярность шоу стал вчерашний дублер Флэтли Колин Данн, которого продюсеры и пригласили танцевать отныне все главные партии. Благодаря своим незаурядным способностям, Колин добился больших успехов: одиннадцать раз завоевывал чемпионский титул на первенстве Великобритании по кельтскому танцу, девять — на открытом первенстве Ирландии (All-Ireland) и девять раз становился чемпионом мира.

После гастролей в Англии труппа «Риверданс» отправилась в мировую столицу развлечений Нью-Йорк, где целую неделю выступала в самом знаменитом театре мира «Radio City Music Hall». Заключительное шоу состоялось как раз в День Святого Патрика, национальный ирландский праздник.

После телепрограммы с Дэвидом Леттерманом шоу-группу «Риверданс», которой только-только исполнился год, узнала вся

Америка. После США «Риверданс» направляется в Северную Ирландию, где дает несколько концертов в Белфасте — кажется, впервые за много десятилетий взгляды католиков и протестантов Северной Ирландии совпали.

Майкл Флэтли в это время принимает решение о создании своего собственного шоу «Lord of the Dance» («Бог Танца»).

Будучи жестким и требовательным руководителем, Флэтли изводил репетициями и себя, и танцоров. Иначе и быть не могло: поставив на карту амбиции, мечты и, наконец, деньги, Майкл в случае провала мог разом потерять все это и вдобавок лишиться возможности доказать окружающим, что разрыв с «Риверданс» не выбил его из колеи. И он победил! Шоу «Lord Of the Dance» впервые было показано в Дублинском «Point Theatre» 28 июня 1996 года. Через год после первого показа труппа стала гастролировать по Штатам и Австралии, и в конце 1997 года был набран второй состав шоу «Lord of the Dance». Затем появилась третья танцевальная труппа, а в настоящее время уже есть и четвертая. Первая гастролирует по Европе, вторая — по США. Третья труппа «Lord of the Dance» дает представления на постоянной площадке в Лас-Вегасе, а четвертая — во Флориде.

Гениальный танцор, занесенный в Книгу Рекордов Гиннеса, как самый быстрый исполнитель ирландского степа в мире, артист, получивший огромное количество всяческих призов и наград, Майкл Флэтли заставляет зрителей буквально сходить с ума от динамичных, невероятных шоу. Майкл Флэтли прославился на весь мир в возрасте 36 лет. Еще несколько лет назад о нем не знал никто, а теперь люди смотрят его выступления и говорят: «Невероятно! Этого не может быть!»

В октябре 2001 года шоу «Lord of the Dance» гастролеровало в Москве и вызвало бурю восторгов. В 2002 году шоу уже привез сам Флэтли. В интервью российскому телевидению Майкл Флэтли произнес: «Россия всегда славилась своими танцорами. Балетная школа настолько сильна, что русским танцорам подвластен любой вид танца. И ирландский — не исключение. Если вы чувствуете

сердцем, что должны этим заниматься, — идите к своей цели. Верьте в свою мечту, никогда не сдавайтесь и работайте над собой».

Майкл Флэтли раскрепостил ирландский танец, сделал его более зрелищным. По его словам, ирландцы очень похожи на русских, так как у них «есть танцевальный почерк, индивидуальность в танце, они вкладывают в него свое сердце. Ирландские танцы полны радости и слез, любви и страсти, души и энергии. Как же можно танцевать, не используя руки?»! Я всегда использую движения рук в своих танцах, кроме тех случаев, когда танцоры выстраиваются в линию. Несмотря на то что я не понимаю русского языка, я вижу в глазах русских людей то же выражение, тот же блеск, который присущ ирландцам. Мне кажется, у нас похожий характер».

Характер и умение работать над собой воспитываются сначала в балетных студиях, хореографических школах, училищах, а позже в высших учебных заведениях. Кафедра хореографии РАТИ в этом смысле играет особую роль, гармонично решая проблемы творческого воспитания и формирования личности студента. На ней работают известные специалисты в области хореографической педагогики, продолжающие традиции Учителей, в частности, выдающегося педагога классического танца Николая Ивановича Тарасова.

Литература

1. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т 6. Статьи. — М., 1967. С. 196.
2. Там же. С. 50

О СЫН А

магистрантка балетмейстерского факультета

РАТИ (ГИТИС)

(Республика Корея)

Новое в науке о хореографии

Монография Е. П. Валукина «Система мужского классического танца» — качественно новый этап в развитии русской школы классического танца.

Классический танец, как и любой другой вид искусства, в течение столетий видоизменялся, усложнялся, приобретал качественно новые черты. Многие исследователи изучали происхождение современного классического танца, его долгий, последовательный профессиональный рост, состояние современной методики преподавания классического танца. Можно назвать таких исследователей, как Л. Блок, Б. Асафьев, Г. Альберт, А. Волинский, Р. Захаров, В. Красовская, и других.

История сохраняет имена тех художников, которые с очень большой яркостью вносят в искусство свою индивидуальную ноту. Есть классика Марики Тальони и классика Мариуса Петипа, и есть классика фокинского времени и классика вагановских учениц, методика Николая Легата — и методика Александра Пушкина, методика Николая Тарасова и система Евгения Валукина.

В Корею я окончила хореографический факультет сеульского университета «Кен Хи». Я приехала в Москву, чтобы изучать на балетмейстерском факультете РАТИ (ГИТИС) особенности

русской школы классического танца. Мне повезло, потому что моим руководителем стал доктор педагогических наук, академик, профессор Евгений Петрович Валукин. Все это время я внимательно изучала педагогическую систему Е. Валукина на уроках, анализировала его монографию «Система мужского классического танца».

В своей работе я обратилась к педагогическому наследию Э. Чекетти, М. Петипа, Н. Легата, В. Пономарева, А. Вагановой, А. Пушкина, А. Мессерера, Н. И. Тарасова. Ведь школа мужского исполнительства классического танца родилась в России как результат деятельности и творческих исканий этих великих педагогов.

Под школой при этом понимается не только методика преподавания, академические особенности танца, но и художественное кредо искусства, его философская основа, традиции и многообразные жизненные связи. Е. Валукин выделяет две функции школ классического танца с момента их возникновения: во-первых, они развивают классический танец как основное выразительное средство балета; во-вторых, воспитывают артистов балета. Поэтому я вслед за Е. Валукиным понимаю систему преподавания классического танца не как механическое соединение отдельных движений в упражнениях и комбинациях урока, а как единое творческое начало в художественном формировании будущих артистов балета.

Для русской школы типична совершенная техника, стиль строго академический, манера движения простая, сдержанная и мягкая, свободная от внешних эффектов. Исторически этому способствовали национальные традиции русской танцевальной культуры. Старинный русский танец, связанный с песней, всегда был выражением смысла песенного текста, что давало ему определенный эмоциональный настрой, который нашел выражение в певучей пластике женского танца, в удали, виртуозности, силе мужского перепляса. Е. Валукин отмечает, что все это вошло в русский классический балет и стало отличительными особенностями русской школы классического танца, получило сегодня методическое, теоретическое обоснование. Психологическая основа исполнения танца стала предметом пристального внимания русских балетмейстеров, педагогов, исполнителей.

В лексике мужского классического танца коренные изменения произошли в результате активизации мужских танцевальных образов в драматургии спектаклей 20—70-х годов XX века. Ведь это время было отмечено творческими поисками новых форм в хореографии. Однако мастерам балета удалось сохранить хореографическую основу, то есть школу, которая осталась неизменной.

Некоторые исследователи уже обращались к анализу достижений русской школы мужского классического танца. Я предприняла попытку проследить педагогическую преемственность традиций школы классического танца и ее связь с корейским балетом. Я попыталась ответить на вопрос: что изменилось в мужском исполнительстве на протяжении XX века, проведя линию в методике Николай Легат — Николай Тарасов — Евгений Валукин.

Монография Е. Валукина «Система мужского классического танца» хронологически совпала с концом XX века, и это симптоматично: автор решает актуальные вопросы мужского исполнительства. При этом Е. Валукин преодолевает описательный характер движений и переходит к системности, выводит законы, которые актуальны для артистов балета, хореографов, педагогов не только России, но и зарубежных стран.

Во второй половине XX века развитие техники мужского классического танца продолжалось главным образом в области больших прыжков, вращений и осуществлялось в нескольких направлениях. Например, усложнялись традиционные па — *pirouette* с постепенным опусканием ноги с *passé* в 5-ую позицию («штопор»), полный поворот в воздухе (*tour*) в позе *attitude* и другие. Создавались новые сочетания па и приемы их исполнения (*grand pas jeté*) с резким наклоном корпуса к рабочей ноге с последующим кульбитом и другие. Рождались новые танцевальные элементы на основе канонических па: например, *tour* в воздухе с выброшенной вперед-вверх одной ногой и другие.

Сократилась область использования виртуозного приема как трюка, демонстрирующего возможности танцовщика, ярко наметилась тенденция образного применения трюковых движений

На рубеже XX—XXI веков мужской танец стал мощнее, убыстрился темп, динамика движений — все это потребовало обновления, развития, расширения рамок той методики, которая еще недавно казалась достаточной. Е. Валукин создал свою систему преподавания мужского танца, основанную на лучших традициях мировой балетной педагогики и включающую в себя огромное количество новых подходов и приемов обучения и воспитания. Главный принцип этого выдающегося мастера к образовательному процессу состоит в том, что он уводит студентов от формального знания канонов танца и прививает подлинное ощущение педагогического профессионализма, когда каждый методический прием необходимо прочувствовать своим телом, перепроверить и осознать. Е. Валукин направляет студентов на научный системный подход, на глубокий теоретический и практический анализ.

По мнению Н. Долгушина, сила и научное значение предлагаемой Е. Валукиным системы в том, что принципы подхода к исследованию координационной структуры для всех хореографических движений едины. Впервые в монографии рассматриваются особенности построения поз классического танца, исходя из положений фигуры танцовщика в пространстве. Впервые автор дает полный анализ движений рук в направлении наружу и внутрь и структурно-координационный анализ движений головы.

В разработке своей системы Е. Валукин опирался на основы школы Н. И. Тарасова, приемы педагогической практики К. Блазиса, А. Бурнонвиля, В. Тихомирова, А. Мессерера и на свой собственный богатый опыт работы во многих странах мира, в том числе в школах и труппах Англии, Чили, Японии, Швеции, Швейцарии, Австралии, США, Кореи и других стран.

По мнению Е. Валукина, каждое занятие должно, представлять собой законченное целое с единой художественной основой и сценической формой. Поэтому он уделяет особое внимание построению композиции урока, сцены, размещению фигур в пространстве, ощущению динамичности пространства, творческой атмосфере и театральности происходящего занятия, которое иногда

превращается в настоящий балетный фрагмент или законченное хореографическое произведение.

Система Е. Валукина представляет огромный интерес для зарубежных деятелей балета, так как, исходя из своего богатого опыта сотрудничества с разными труппами мира, автор предлагает упражнения для преодоления тех или иных недостатков или пробелов национальных школ классического танца. Так, например, в канадской балетной школе при постановке Эриком Бруном «Лебединого озера» у мужчин труппы отсутствовала стабильность вращения. В короткие сроки отработав с артистами все элементы в соответствии с русской школой классического танца, Е. Валукин устранил этот недостаток. И подобных примеров множество.

Заведующий кафедрой хореографии РАТИ (ГИТИС), народный артист России, народный артист Республики Башкортостан, лауреат 3-х Международных премий (в том числе «Профессор года-2000»), обладатель 2-х золотых медалей, доктор педагогических наук, академик, профессор, а также профессор хореографии Университета Чо Сан Е. Валукин продолжает развивать широкие международные связи с деятелями балета разных стран, постоянно укрепляет влияние и авторитет русской хореографической школы в мире.

Е. Валукин очень точно определяет главную проблему современной корейской хореографической педагогики — отсутствие в программах обучения таких важных дисциплин, как дуэтно-классический танец, народно-сценический танец и актерское мастерство, что затрудняет создание цельных сценических образов в балетной спектакле.

Влияние русского балетного искусства очень велико во всем мире. Это не только заново созданные школы балета в Албании, Японии, в Египте, но и постепенное освоение русского метода преподавания в ряде стран их национальными специалистами. Распространению русской школы преподавания способствуют иностранные студенты, стажеры, аспиранты и магистры — воспитанники РАТИ (ГИТИС) из Польши, Чехии, Филиппин, Голландии, Албании, Латинской Америки, Швеции, Японии, Китая, Республики Корея и других стран.

В настоящее время перед классическим балетом в Корее стоят следующие проблемы:

1. отсутствие системности обучения (ведь балету нужно учить с детства);
2. отсутствие единой линии учебного процесса, связи между этапами обучения;
3. необходимость разделения содержания обучения для педагогов и для студентов;
4. отсутствие поэтапных целей обучения;
5. отсутствие полноценных учебных материалов;
6. отсутствие понимания классического танца зрителем и др.

Корейская хореография продолжает осваивать разными путями сущность метода русской школы классического танца — стремление к единому стилю, единому почерку, гармонической пластике и выразительности всего тела. И в этом большую помощь может оказать книга Е. П. Валукина, с которой необходимо ознакомить в переводе деятелей корейского балета.

Литература

1. Валукин Е. П. Система мужского классического танца. — М., 1999.
2. Валукин Е. П. Русский балет и мировая хореография // Кафедра хореографии ГИТИС: вчера, сегодня, завтра. — М., 1996.
3. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. — М., 1987.
4. Тарасов Н. И. Классический танец. — М., 1981.

С. В. Филатов

кандидат искусствоведения, доцент,
декан балетмейстерского факультета

Проблемы пространственного анализа поз классического танца

Проблемы пространства в танцевальном искусстве ранее рассматривались автором данной статьи в связи с вопросами освоения пространства при обучении хореографии [1]. В настоящей работе эта проблема будет проанализирована в другом аспекте, опираясь на научные открытия системы классического танца профессора Е. П. Валухина [2].

В процессе преподавания методики классического танца для студентов театральных вузов, в творческом процессе работы хореографа-постановщика с артистами, а также в различных системах записи хореографического текста (прежде всего в литературно-описательных системах) возникают проблемы обозначения (идентификации) поз классического танца. Особенно остро подобные вопросы требуют конкретизации при изменении ракурса исполнителя по отношению к зрителю, то есть при повороте фигуры исполнителя в профиль относительно зрителя и спиной к зрительному залу.

Известный психолог А. Л. Гройсман отмечает: «В традиционном театре диапазон реальности, подвластный непосредственному сценическому представлению, ограничен физическими возможностями и границами сцены, инерционностью ее механизма, не допускающего быстрых переключений в пространстве и времени,

наконец, фиксированным местоположением зрителя, вынужденного наблюдать игру актеров всегда под одним и тем же углом и с одной и той же дистанции» [3].

Как известно, в хореографическом искусстве тело танцовщика является средством выразительности в условиях сценической реальности. Танцовщик посредством движений своего тела распределяет пластический рисунок в пределах сценического пространства. При этом пространственная среда также выступает как неперемный компонент выразительности — жестуальности человека на сцене. Сценическое танцевальное пространство или пространство балетного зала — одна из составляющих формы существования танца.

Сценическое пространство специфично. Во-первых, оно «очеловечено», как бы создано для танцующего человека с учетом его физических возможностей, а во-вторых — организовано для зрительского восприятия танцевального текста и его основного носителя — танцовщика, то есть определенным образом сориентировано, имеет направленность. Такая направленность в свое время обусловила в хореографической педагогике обозначение восьми пространственных направлений, так называемых пространственных точек зала, впервые предложенных А. Я. Вагановой. Это дало возможность обозначить некоторые участки — секторы пространства и направления движения в нем, такие, например, как «центр сцены», «авансцена», «движение по прямой в нечетные пространственные направления», «движение по диагонали — в четные направления, движения по кругу» и т. д.

Театральное пространство в хореографии (балетная сцена или учебный танцевальный зал), как мы уже отметили, принято делить на 8 точек, где точка 1 соответствует обращенности фигуры исполнителя (лицевой стороны корпуса) к зрителю (фронтальное положение корпуса в точку 1 или его диагональное положение — *épaulement* при направленности фигуры в точку 8 или 2).

При таком расположении фигуры танцовщика наименования поз и положений классического танца не вызывают разногласий. Однако

при изменении ракурса танцовщика по отношению к зрительному залу (например, при повороте фигуры на $1/4$ часть круга) в среде профессионалов возникают споры относительно наименования поз *croisée* или *effacée*. Особенно остро данная проблема выявляется в учебном (тренировочном) процессе с исполнителями в экзерсисе у станка.

В задачу данной статьи входит рассмотрение этих актуальных проблем классического танца в свете новых научных разработок и открытий, приведенных в книге Е. П. Валукина «Система мужского классического танца», опубликованной в 1999 году. Прежде всего, опираясь на систематизацию поз, предложенную Е. П. Валукиным, хочется отметить, что в каждой позе классического танца уже продиктовано направление и характер его развития, чему способствует расположение фигуры исполнителя в пространстве относительно зрителя, обязательная диагональ корпуса (ракурс), положения рук, поворот (положение) головы и направленность взгляда [4].

Обратим внимание на высказывание Н. И. Тарасова: «Позы классического танца выполняются в определенном, строго установленном рисунке и состоят из самых различных положений головы, корпуса и ног» [5].

Приведем также и определение поз классического танца из книги Е. П. Валукина: «*Позой классического танца* является фигура, которой свойственно гармоничное сочетание определенных положений частей тела. Необходимым условием для любой позы классического танца является физическое равновесие тела и диагональное расположение в пространстве сцены или зала по отношению к нечетным точкам пространства (1, 3, 5, 7), когда фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к какой-либо из четных точек (2, 4, 6, 8). Таким образом, только положение фигуры *épaulement* на одной опорной и с другой свободной, отведенной в одном из трех направлений, ногой (работающей) и соответственные положения корпуса, рук и головы при устремленности взгляда в пространственную точку зала можно считать

позой классического танца. Фронтальное или профильное расположение фигуры в пространстве к нечетным точкам пространства (1, 3, 5, 7) с приведенной в действие ногой следует считать *положением тела*, но не *позой*» [6].

Важно отметить еще одно положение системы Е. П. Валукина, что при изменении ракурса танцовщика в позах (при исполнении поворотов и туров) тело проходит нечетные точки пространства зала. В этом случае положения тела танцовщика считаются проходящими, а название позы, в которой осуществляется поворот или тур, будет определяться исходной позой, из которой начиналось действие. В случае если произошла смена позы в ходе поворота или вращения (изменение каких-либо параметров: позиций рук, поворота головы и т. д.), то название позы, в которой осуществляется поворот или тур, будет определяться конечной позой с указанием приема, с помощью которого осуществилась смена позы [7].

Н. И. Тарасов писал: «В позах классического танца все повороты и наклоны головы являются, в сущности, ведущими по отношению ко всей фигуре исполнителя... Следовательно, в позах классического танца ведущая роль так же, как и в жизни, принадлежит голове, в особенности направленности взгляда» [8].

Сегодня возникла необходимость более точно классифицировать все позы классического танца, чтобы определить значение и выразительный характер каждой позы и элементов, из которых она складывается. Поэтому в предлагаемой Е. П. Валукиным системе, вводится понятие направленности взгляда по пространственным точкам зала с градацией по вертикали, а именно: по линии горизонта, выше линии горизонта и ниже линии горизонта.

В характеристику любой позы входит поворот головы относительно зрителя или, как мы уже отметили, актуализация — пространственное отношение исполнителя.

Таким образом, опираясь на высказывание Н. И. Тарасова и приведенные выше положения системы Е. П. Валукина, можно заключить, что поворот (положение) головы при диагональном расположении фигуры исполнителя (*épaulement*) в конечном счете

определяет его направленность (обращение) к той или иной нечетной точке зала (1, 3, 5 или 7). При повороте головы, даже если не изменяются другие параметры позы, происходит как бы перенос «операционного» визуально-пространственного акцента исполнителя (актуализация) в другую точку пространства.

Отметим такой чрезвычайно важный в этом вопросе момент — при построении любой позы классического танца, кроме поз *écartée*, голова всегда обращена (повернута) в направлении точки восприятия (актуализации) позы, а взгляд фиксирует данную точку. При выстраивании различных положений классического танца (например, *a la seconde*) поворот головы и соответствующая направленность взгляда определяются в зависимости от методических задач педагога или художественно-творческих задач хореографа.

Чтобы проиллюстрировать вышесказанное, приведем пример, в котором при изменении положения головы (приемом поворота) меняется обозначение позы классического танца.

Исходное положение исполнителя у станка:

Положение корпуса — *en face*. Обращенность фигуры в условную точку 1 пространства зала. Ноги в V позиции. Левая рука на станке, правая в подготовительной позиции. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен в точку зала 2.

Поворотом корпуса на $1/8$ часть круга в точку зала 2, с отведением работающей ноги (правой) в направлении IV позиции вперед носком в пол, с подведением правой руки в I позицию и поворотом головы в сторону левого плеча, выстраивается малая поза *effacée-ouverte* (открытое положение действующей руки). Взгляд направлен в условную точку 1 пространства зала.

Затем голова поворачивается в сторону правого плеча без изменения других параметров позы. При этом происходит перенос операционного пространственного акцента исполнителя (меняется его обращенность) в точку зала 3. Взгляд направлен в точку 3. Точка 3 для исполнителя как бы становится точкой 1, условный зритель для исполнителя находится в этой точке. Таким образом, за счет одного лишь поворота головы к противоположному плечу меняется

пространственно-смысловая обращенность исполнителя и, как следствие этого, поза меняет свое наименование (содержание) — выстраивается малая поза *croisée-fegmee* (закрытое положение действующей руки).

Также поворотом головы из одной точки пространства в другую или *tour lent* на $1/4$ часть круга с сохранением положения рук происходит изменение одной позы на другую.

Важно подчеркнуть высказывание Е. П. Валукина о том, что *любое* изменение в структуре (составляющих параметров) той или иной позы классического танца влечет за собой изменение ее характера. С изменением положения рук меняется положение корпуса, поворот и наклон головы и соответственно направление взгляда, меняется пластический и выразительный характер позы. Поэтому важно четко определять закономерности структурно-координационного построения поз классического танца и принципы перехода из одной позы в другую, то есть выявить взаимосвязь структуры статичных положений и самого действия-движения танцовщика.

Еще один аспект рассматриваемой проблемы. Ученику порой сложно ориентироваться — выстраивать верные ракурсы фигуры, позы и положения относительно условных точек зала (углов и сторон), если он находится не в центре пространства, а в другой, смещенной от центра точке. Также сложно понять ученику требование педагога «укрупнить» позу в зависимости от удаленности фигуры от точки восприятия (зрителя). Пространственная сценическая ориентация в этом случае имеет свои особенности. Исполнитель все время должен ощущать себя как бы в центре своего игрового пространства, доступного для его эмоционально-физических действий, направленных на зрителя, партнера по сцене или воображаемого зрителя. Такой «сектор» действий (воздействий) танцовщика можно назвать «*пространством исполнителя*» (или «исполнительским пространством»), в котором происходит более точная ориентация направления движения, ракурса фигуры, поворота тела, положения головы, направленности взгляда,

направления движения ног, корпуса рук и т. д. в зависимости от операционного визуально-пространственного акцента танцовщика, а также от особенностей визуального восприятия сценических объектов зрителем [9].

Позволим себе процитировать некоторые положения видного исследователя театра П. Пави: «Пространство сценическое — это реальное пространство сцены, где действуют актеры... Пространство игровое (жестикуляционное) — это пространство, создаваемое актером, его присутствием и его передвижениями, его местом по отношению к другим актерам, его расположением на сцене» [10]. В отличие от понятия «игровое пространство», предложенное нами понятие «пространство исполнителя» характеризует сектор эмоционально-физических действий актера балетного театра и его ориентацию как по отношению к самому сценическому пространству, так и к зрителю.

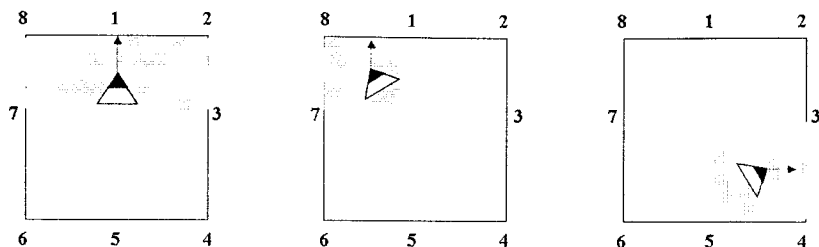
В свою очередь, по мнению П. Пави, «игровое пространство... это сценический инструмент, находящийся в распоряжении актера и режиссера... Игровое пространство — это также способ поведения тела актера в пространстве движения вверх или вниз, собранное или расслабленное, раскрытое или сложенное пополам» [11].

Интересно рассмотреть специфику построения поз классического танца (отдельных параметров поз) в «пространстве исполнителя» с точки зрения уже упомянутого нами операционного визуально-пространственного акцента при различном пространственном расположении исполнителя на плоскости сцены (зала).

Если исполнитель находится в центре сцены (зала), в положении *épaulement croisée* (правая нога впереди) с головой, повернутой в сторону правого плеча, то, согласно исследованиям Е. П. Валукина, взгляд будет направлен в точку зала 1, причем прямо по линии, делящей зал пополам (рис. 1). (Если рассматривать сценическое пространство, то взгляд будет направлен на дирижера.) [12].

Если исполнитель, находясь в том же положении, смещен от центра зала в сторону точки 7, то взгляд его будет направлен по центру сектора — «пространства исполнителя» (рис. 2).

Аналогично рассматриваются другие положения исполнителя в пространстве зала (сцены), в том числе с изменением обращенности исполнителя — переноса операционного визуально-пространственного акцента (актуализации) в другие точки пространства — 3, 5 или 7 (рис 3).



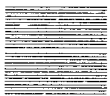
Условные обозначения:



— исполнитель



— направление поворота головы и взгляда



— сектор пространства исполнителя или сектор актуализации

Предлагаемая в данной статье организация пространственной ориентации исполнителя позволит более точно выполнять позы и положения классического танца относительно направленности взгляда по системе профессора Е. П. Валукина, а также уточнить некоторые вопросы записи хореографического текста.

Заметим, что наши предложения по уточнению параметров поз классического танца относительно их «прочтения» в сценическом пространстве не направлены на ограничение классической хореографии в плане творческих возможностей хореографов-постановщиков и актеров-исполнителей при создании пластических, хореографических образов, но, по нашему мнению, обогащают методику преподавания танцевальных

дисциплин, облегчая процесс освоения учениками сценического пространства.

Литература

1. Проблемы пространственной ориентации при обучении танцевальным дисциплинам// Прикладная психология и педагогика. Вып. 1. — М., 1998 — с.96-102
2. Валукин Е. П. Система мужского классического танца— М.: ГИТИС, 1999.
3. Гройсман А. Л., Психология. Личность. Творчество. Регуляция состояний, ч. 2— М.: Магистр, 1992 с. 74.
4. Валукин Е.П. Система мужского классического танца М.: ГИТИС, 1999, с. 152.
5. Тарасов Н. И. Классический танец. —М., 1981 с. 180.
6. Валукин Е. П. Система мужского классического танца —М.: ГИТИС, 1999, с. 152.
7. Там же, с. 154.
8. Тарасов Н. И. Классический танец.— М., 1981 с. 180.
9. См. исследования Р. Арнхейма, работы Ю.Мочалова (“Композиция сценического пространства” —М.,1981) и А.Бродецкого (“Внеречевое общение в жизни и в искусстве”— М., 2000)
- 10.Пави П. Словарь театра.— М.: Прогресс, 1991, с. 258.
11. Там же, с. 262.

**КРУГЛЫЙ
СТОЛ
КОНФЕРЕНЦИИ**

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ

Е. П. Валукин (РАТИ): Дорогие друзья, дорогие коллеги.

Кафедра хореографии РАТИ уже неоднократно проводит научно-практические конференции, делится своим опытом. Судя по откликам участников этих представительных собраний, подобные конференции являются для хореографической школы России конструктивным руководством к действию. Сегодня мы подводим итоги цикла конференций под общим названием «Методика преподавания классического танца». В связи с этим хочется еще раз поблагодарить Министерство культуры, УМО за поддержку и большую помощь в их организации и проведении.

Е. Д. Коптелова (Министерство культуры РФ): От имени руководства Министерства культуры и министра М. Е. Швыдкого и его заместителя А. И. Рахаева позвольте поздравить всех членов конференции и руководство факультета хореографии РАТИ (ГИТИС) с началом работы конференции. Скоро РАТИ (ГИТИС) будет отмечать свое 125-летие. Эта конференция становится одним из главных фундаментальных отчетов накануне юбилея.

Кафедра хореографии РАТИ — это ведущая структура в системе высшего хореографического образования России. На ее работу равняются все хореографические учебные заведения Российской Федерации.

Хочу пожелать успехов открывающейся конференции, всем ее участникам!

Е. П. Валукин (РАТИ): Разрешите передать приветствие нашей конференции от ректора РАТИ профессора **Марины Юльевны Хмельницкой**. Она желает всем нам продуктивной и конструктивной работы, больших творческих успехов.

Р. С. Стручкова (РАТИ): Эта конференция дает всем нам возможность отметить достоинства нашей работы, а может быть, и недостатки. Все это на благо наших студентов. Надо суметь передать им все достижения их замечательных предшественников. Спасибо всем участникам конференции за то, что они нашли время принять в ней участие.

Е. П. Валукин (РАТИ): Хотелось бы выразить благодарность Министерству культуры за действенную финансовую и организационную помощь в организации этой конференции.

Разрешите представить сопредседателя первого дня конференции — доктора медицинских наук, академика, профессора **А. Л. Гройсмана**.

А. Л. Гройсман (РАТИ): Присоединяюсь к той благодарности, которую высказали Р. С. Стручкова и Е. П. Валукин в адрес Министерства культуры и участников конференции.

А. А. Соколов-Каминский (Санкт-Петербургская Консерватория): РАТИ (ГИТИС) в очередной раз подтвердила статус ведущего хореографического вуза страны. Мы увидели сегодня тот высочайший потенциал, который имеет сегодня кафедра хореографии РАТИ.

Следует отметить, что конфликт, который родился на рубеже 60-х годов между хореодрамой и «новой волной», сегодня себя исчерпал. Исчезла и оппозиция между Московской и Петербургской хореографическими школами. Сегодня нас связывает общность основных взглядов на извечный конфликт в балете: «театр — музыка».

Однако в сегодняшнем показе я увидел некоторую излишнюю академичность, а хотелось бы встретиться с неожиданностью. Также, по-моему, наверное, не стоит увлекаться реквизитом, разного рода атрибутикой, за которую можно, как говорят, «спрятаться» артисту. Вспомним слова Лопухова о том, что в хореографии можно обойтись и вовсе без предметов — только движение и музыка.

Может быть, стоит подумать о большем развитии фантазии студентов, не ограничивая их рамками традиционного музыкального материала.

Следует учесть, что существуют и иные подходы к хореографической лексике.

Л. Н. Сазонова (Академия русского балета им. А. Я. Вагановой): Думается, не стоит строго судить студентов-балетмейстеров за то, что они не так ярко проявили себя на показе: они только учатся. Однако их работы показались мне очень интересными.

Необходимо, чтобы студенты вузов видели процесс учебы и на других курсах — это расширит их профессиональные возможности.

О. Г. Тарасова (РАТИ): Я вполне согласна с тем, чтобы у студентов рамки балетмейстерского мышления были расширены. Но не стоит забывать, что это только 2 курс, и, кроме того, их работы, как и наша конференция, посвящены наследию Н. И. Тарасова. Тем более, что работы студентов 5 курса балетмейстерского факультета — это современный танец, и в большинстве своем только современный танец.

Что же касается меня, то какой-то ярко выраженный антагонизм между Петербургской консерваторией и нашим факультетом я за прошедшие 10 лет не ощущала. Хотя, быть может, в каких-то подводных течениях это и существовало. Тем более отрадно, что представители Петербургской консерватории говорят о сближении наших позиций.

Если говорить о конфликте «театр—музыка», то на разных витках развития естественно доминирует то одно, то другое.

Л. В. Сизова (РАТИ): Хотелось бы сказать о том, что нового появилось в наших музыкальных поступлениях.

Например, один из предметов в обучении называется по-прежнему «Балетный клавир», хотя его содержание уже давно вышло за рамки его названия. Может быть, его теперь следует называть «Основы музыкальной драматургии хореографических сочинений», т. к. хореографическая практика последних двух десятилетий абсолютно изменила содержание этого предмета. Конечно, студенты должны изучать все лучшие балетные формы и лучшие балетные произведения.

То, что мы сегодня видели на показе, в большинстве своем не содержит собственно балетной музыки. И поэтому приходится вводить изучение новых музыкальных форм. К сожалению, мы никогда ранее не изучали полифонические формы. Но современная хореография уже требует этого.

Однако для музыковеда они уже архаика, которая имеет очень строгие законы.

Кроме того, не стоит забывать и о вокальных формах, которые пришли в балет. Эти музыкальные формы имеют совсем другие формы, нежели формы балета. Можно сказать даже, что это что-то противоположное балету, другой полюс. Хотя они обменивались постоянно. Например, балетное адажио имеет в основе своего происхождения оперную арию.

Очевидно, что этот предмет требует своего обновления, которое войдет в новую программу по балетному клавиру. Этот предмет необходимо варьировать от курса к курсу и на старших курсах изучать современную музыку. Однако не стоит забывать, что, например, творчество Стравинского относят к современности, хотя его музыке уже сто лет. Студента необходимо вводить в нашу современность в точном смысле этого слова.

Что же касается теории и истории музыки, это базовые дисциплины, и их содержание, разумеется, не должно меняться.

А. А. Мирзоян (Академия русского балета им. А. Я. Вагановой): Трудно подыскать что-то новое в процессе обучения классическому танцу — это все-таки консервативная форма.

Я сегодня воочию увидел отличия в выполнении некоторых движений между Петербургской и Московской школами. Хотелось бы глубже понять причину этого.

Г. Г. Малхасянц (РАТИ): Театральная музыка отличается от народной. Это исключает канонизирование многих движений.

Р. С. Стручкова (РАТИ): Не случайно русская школа остается ведущей в мире. Если студент хорошо знает классику, то он сможет справиться с любым современным сочинением.

Н. М. Черникова (Самарская академия культуры и искусств): Я тоже училась у М. Т. Семеновой и Н. И. Тарасова.

С моей же точки зрения, мы должны согласиться с тем, что экспериментальная работа, быть может, не свойственная академическому исполнению, которую мы видели, расширяет художественное мышление хореографа. Это очень важный педагогический прием — привнесение художественности в процесс урока. Сегодня этот принцип Н. И. Тарасова постоянно претворяет в жизнь ученик великого мастера народный артист России Е. П. Валукин. Благодаря этому мы увидели на показе конференции думающих студентов, что, согласиться, чрезвычайно важно и приятно.

В. С. Богорад (РАТИ): Сегодня артисту балета необходимо знать теорию и практику музыкального исполнительства. Это должны учитывать и педагоги. Например, зная, что в четырехтактном размере четвертая доля слабая, считая «раз, два три, четыре», слово «четыре» необходимо произносить гораздо тише, чем три предыдущих. В этом случае тело к такой интонации привыкает, и в результате мы получаем искомое органическое сочетание «уха с глазом».

Вот почему теория и практика музыкального исполнительства стала сегодня обязательным предметом изучения на нашем факультете.

В. М. Гляр (Казанский университет культуры и искусств): Мне кажется мы отклонились от проблем хореографии и переключились на обсуждение творчества мастеров.

У нас на периферии существует много нерешенных проблем методики преподавания хореографии, и мы хотели бы получить ответ на многие вопросы.

Особенно остро стоит вопрос с обеспечением методической литературой процесса обучения педагогов-хореографов.

Проблематично для нас и обучение современному танцу, т.к. не хватает педагогов.

Поэтому я предлагаю провести конференцию, целиком посвященную методике преподавания современной хореографии, где

мы, представители периферии, смогли бы сравнить нашу работу с работой мастеров РАТИ (ГИТИС).

В. Н. Бутримович (Нижегородский театр оперы и балета): Самое главное в процессе обучения — это воспитание личности. Все предметы программы обучения — это те средства для выражения личности, которыми обязан владеть балетмейстер.

Одно из таких средств — русская классика хореографии, которую мы не должны терять. Как показал опыт зарубежных стран, чрезмерное увлечение модерном неизбежно приводит к спаду в классике.

Необходимо, на мой взгляд, не только ждать от композитора современного материала. Надо, чтобы балетмейстер со своим замыслом сам шел к современному автору. Только в органической связи творческих личностей балетмейстера и композитора может рождаться по-настоящему современное хореографическое искусство. Балетмейстер должен «зажечь» композитора.

И, наконец, вот о чем. По-моему, лучшим студентам балетмейстерам необходимо дать возможность попробовать свои силы на большой, настоящей сцене профессионального периферийного театра.

Я, как главный балетмейстер Нижегородского театра оперы и балета, приглашаю дипломников РАТИ для постановки дипломного спектакля на сцену этого прославленного театра.

Е. П. Валукин (РАТИ): Я думаю, уважаемые представители Петербурга, в будущем нам надо проводить совместные конференции. Тогда наши студенты вместе смогут видеть и слышать все самое интересное, что есть в двух ведущих балетных школах.

Еще я хочу поддержать прозвучавшую здесь мысль о том, что все новое невозможно без той фундаментальной базы, которой является академизм.

Р. С. Стручкова (РАТИ): Возвращаясь к вопросу о музыкальном воспитании, я бы хотела отметить, что уже с первого класса хореографической школы, кроме изучения основных элементов хореографии, ученики должны почувствовать, как музыка

пронизывает все их тело. Именно это и дает присутствие души в хореографической технике.

В. М. Сидоров (Пермское хореографическое училище): Вот уже 25 лет я преподаю дуэтный классический танец. Я увидел много нового. Например, что на музыку Моцарта можно делать прекрасный станок и прыжки. Хочется поблагодарить организаторов конференции за то богатство информации, которую мы все здесь получили.

С. В. Филатов (РАТИ): В последнее время все большее развитие получает идея непрерывного образования. Эту идею поддерживают и Министерство культуры, и Министерство образования России.

Однако какая в связи с этим возникает проблема?

Хореографические училища готовят исполнителей — артистов балета. Для выпускников — это высшая ступень образования. Если такой студент по окончании училища сразу поступает в вуз без практического освоения особенностей артистической деятельности на сцене театра, то он сталкивается с целым рядом проблем в постижении будущей профессии педагога или хореографа-постановщика. Специалисты отмечают, что в настоящее время наблюдается снижение исходного образовательного уровня абитуриента. Поэтому при приеме абитуриентов на балетмейстерский факультет РАТИ (ГИТИС) среди дополнительных требований предъявляется требование стажа практической работы в театре в качестве артиста балета не менее двух лет. Как же в этом случае совместить непрерывность образования с требованием исполнительского опыта?

Сегодня в Учебно-методическом объединении по высшему хореографическому образованию рассматривается вопрос о том, чтобы студенту хореографического училища давалась возможность продолжать свое образование по программе бакалавра, совмещающая обучение с исполнительской практикой в театре. Получив диплом бакалавра, такой выпускник может перейти к другой ступени высшего образования — обучению в магистратуре. Естественно,

не все студенты смогут таким образом продолжить свое образование, а лишь имеющие определенный исполнительский опыт и способности к педагогической деятельности.

Только в этом случае принцип непрерывности образования может осуществляться полноценно без ущерба профессиональной подготовленности выпускника.

Большое значение в данном случае имеет подготовка и переподготовка педагогических кадров, в том числе и на подобных научно-практических конференциях, которые ежегодно проходят на базе РАТИ (ГИТИС) при непосредственной поддержке Министерства культуры России.

Е. П. Валукин (РАТИ): Подводя итоги первого дня нашей конференции, можно отметить, что проблематика методики преподавания хореографических дисциплин была исследована всеми выступавшими с разных точек зрения. Это позволило увидеть ее во всем объеме. Один из основных вопросов, затронутых сегодня, — взаимосвязь классики и современности, традиции и новаторства.

Р. С. Стручкова высказала замечательную мысль о том, что наши корни — в наших учителях, в наших наставниках. И сегодня нет былых границ между московской, петербургской, пермской, казанской школами хореографии. Сегодня все они объединены одним общим названием: «Русская школа классического танца».

Завтрашний день посвящен памяти Н. И. Тарасова, чье столетие мы отмечаем. Уверен, что, обращаясь к наследию этого замечательного мастера, сравнивая день прошлый с современностью, мы раскроем тему нашей конференции еще полнее. До завтра, до следующей встречи!

ВТОРОЙ ДЕНЬ

Е. П. Валукин (РАТИ): Мы продолжаем нашу конференцию. Еще раз хочется сказать большое спасибо всем ее участникам за то, что нашли время и приняли в ней участие.

Сегодня мы собрались, чтобы почтить память нашего великого учителя Н. И. Тарасова, чье столетие мы отмечаем.

Благодаря усилиям Р. В. Захарова, в 1958 году на нашем факультете было создано педагогическое отделение.

Сегодня здесь много выпускников разных лет этого отделения, которые так много почерпнули от своих учителей и, конечно, от Н. И. Тарасова.

Здесь, в этих стенах, Н. И. Тарасов, будучи в начале своего творческого пути замечательным артистом Большого театра, провел многие годы, воспитав не одно поколение выдающихся деятелей хореографического искусства.

Наш круглый стол сегодня ведет главный редактор журнала «Балет», профессор В. Ю. Уральская — один из ведущих пропагандистов нашего вида искусства.

В. И. Уральская (журнал «Балет»): Мы, организаторы конференции, предлагаем, чтобы сегодняшний круглый стол не носил официального характера. Хочется, чтобы из ваших выступлений, из ваших воспоминаний сложился светлый образ нашего педагога Н. И. Тарасова, выявился бы его творческий и педагогический метод, который обогатил не только тех, кто посещал его занятия, но и тех, кто учился у его учеников.

Н. И. Тарасов создал замечательную традицию в русской культуре. Традицию не только творческую, не только носителя академической школы, но и традицию отношения к культуре, к искусству, отношения к своему делу.

Я была на днях в Перми, где готовится большой фестиваль, посвященный памяти С. П. Дягилева. Вот такие люди, как он, как Н. И. Тарасов, обладая большой скромностью, и создают целые направления в искусстве, в данном случае — в искусстве хореографии.

М. Л. Лавровский (Большой театр России): Для меня Н. И. Тарасов — это прежде всего органическое соединение в себе педагога и учителя.

Меняются времена, меняется отношение к классическому танцу, меняются формы, меняется эстетика, манера преподавания. Сегодня многое мы взяли у Запада — и хорошее, и, увы, плохое. Но при этом не надо терять свое лицо.

Н. И. Тарасов был замечательным воспитателем личности, особенно в юношеском возрасте. Он прививал своим ученикам уважение к себе как к артисту и объективное отношение к себе как к хореографу и педагогу.

При общении с ним надо было контролировать каждое слово. Например, при опоздании студента Н. И. Тарасов его спрашивал: «Ну что? Не хочешь заниматься?». И если ответ начинался со слова «нет», например, «Нет, ну что Вы! Я...» — то студент удалялся с урока. И все же Н. И. Тарасов никогда не унижал учеников, не делил их по признаку степени одаренности. Он советовал, стремясь к большому, опираться на то, что доступно на данном этапе ученику.

Н. И. Тарасов не признавал отказа от самобытности нашего отечественного хореографического искусства. И мы, чтя его память, память всех наших замечательных людей, должны свято хранить их наследие, ту прекрасную школу, которую они создали. Если мы будем отказываться от этого, то мы потеряем ту большую страстность, ту правду чувств, те мощные сценические образы, которые присущи русскому балету. Мы потеряем то, чего нет в

других театрах, в других школах. И радостно видеть, что лучшие деятели современного балета хранят заветы своих предшественников.

Л. М. Таланкина (РАТИ): Я вспоминаю об удивительном отношении Николая Ивановича к своей профессии. Он преподавал у нас композицию классического танца. Для него это была новая дисциплина. Нам надо было на последнем курсе делать этюды на современную тему. И надо было видеть, какова была его гордость за своих учеников и удовлетворенность своей работой.

В памяти моей ярко запечатлелся день, когда на первое занятие по дисциплине «Композиция классического танца» в зал вошел красивый элегантный человек, сел в кресло, оперся двумя руками на трость, улыбнулся и сказал: «Ну что ж, давайте знакомиться». Он внимательно, с большим интересом слушал каждого из нас, задавал вопросы, и как-то незаметно воцарилась атмосфера доверия, схлынуло напряжение, скованность. У него был особый дар располагать к себе. Он разговаривал с нами на равных, не как мэтр с несмышленишками, а как старший коллега, человек заинтересованный в каждом из нас. Ведь Николай Иванович фактически создавал «с нуля» эту дисциплину, программу. Аналогов не было, поскольку только с 46-го года стало доступно высшее образование для балетмейстеров. Мы учились на балетмейстерском отделении при режиссерском факультете ГИТИС. Курс был разношерстный: кто-то уже закончил хореографическое училище, кто-то — нет, а кто-то пришел, уже проработав балетмейстером в театре. Поэтому Николай Иванович с первых же занятий поставил нас всех к станку и стал медленно и терпеливо воспитывать, учить нас классическому танцу, ибо балетмейстерское образование немыслимо без фундамента классического танца.

Сам прекрасный исполнитель в прошлом и педагог-хореограф, обучая нас, он создавал свою дисциплину. Помню первое задание, которое мы должны были подготовить. Николай Иванович предложил нам, сочиняя классический тренаж, задаться определенной темой, и от движения к движению развивать ее. Логическое развитие движений было для него законом. Он не терпел «накрученных» комбинаций, и считал это дилетантизмом, когда за якобы сложной композицией

скрывалось элементарное отсутствие профессионализма. Мы выполняли множество заданий. Помню одно из них, когда Николай Иванович предложил сочинить композицию, используя только все формы *pas de bouffee*. И так далее. И так каждое задание — это эксперимент и для нас, и для педагога. Особенно хотелось вспомнить задания для третьего курса, когда кафедра предложила поставить работы на современном материале, и сюжетном, и музыкальном. Как же этот гигант классического танца, всегда спокойный, но требовательный, без взрывов темперамента, волновался и переживал! Хотя это было не в его характере. Ведь у него, вероятно, хорошо помнившего историю с балетом «Светлый ручей», было много сомнений в необходимости такой работы. Но курс, влюбленный в своего педагога, предельно серьезно, даже, пожалуй, слишком серьезно подошел к решению этой проблемы. Смутно припоминаю, что я, например, ставила что-то против американцев, разворачивавших где-то военную базу, нацеленную на СССР... Шел 53-й год. В общем, курс не подвел своего педагога...

Николай Иванович, как никто, умел создавать творческую обстановку на курсе. Я не помню, чтобы он повысил на кого-нибудь голос. Достаточно было его строгого взгляда на тебя, который действовал сильнее окрика. И вот сегодня, в год столетия Николая Ивановича, кафедра хореографии — а на ней работают в основном его ученики — посвящает его памяти Научно-практическую конференцию. Я благодарна судьбе, что была ученицей Тарасова. Хочется всякий раз, вспоминая любимого учителя, быть «на уровне», донести до своих уже учеников заветы и принципы своего наставника, истинного классика русской хореографической педагогики.

Дома у меня среди книг по балету — «Классический танец» Тарасова с дарственной надписью. Там есть такие строки: «...от Вашего бывшего институтского наставника. Желаю Вам, коллега, больших творческих успехов...». Для меня это как благословение. Память о Николае Ивановиче Тарасове я храню в своем сердце.

С. К. Власов (Театр «Балет России): В послевоенные годы Н. И. Тарасову по объективной причине — война, — достались не

очень хорошо подготовленные ученики из всех республик СССР. Но благодаря педагогическому таланту Н. И. Тарасова все они получили хорошее образование и в дальнейшем работали солистами в различных театрах.

Н. И. Тарасов часто использовал как педагогический прием сравнения студентов с героями литературных произведений в случае промахов, или, наоборот, подбадривая в случае удачи. Особенно он любил Гоголя. Тем самым он исподволь прививал своим ученикам интерес к художественной литературе, которую очень хорошо знал.

Г. Н. Прибылов (Московское Академическое хореографическое училище): Сегодня, когда я увидел открытый урок Я. Д. Сеха, мне вспомнились те напутствия, те пожелания, которые давал Н. И. Тарасов нам, будущим педагогам. Его совет, на какие составляющие формирования артиста балета следует прежде всего обращать внимание. Его необыкновенная требовательность к методике преподавания и к чистоте классического танца.

Будучи требовательным наставником, Н. И. Тарасов, одновременно, был очень добрым человеком. Он постоянно интересовался тем, как мы живем, что нас заботит, интересует.

Н.И.Тарасов — это человек большой внешней и внутренней культуры. Он никогда не повышал голоса на своих учеников и постоянно следовал формуле А. Чехова «Чтобы мысли было просторно, а словам тесно».

Его книга «Классический танец», по моему мнению, — Библия для каждого хореографа.

А. Н. Шульгина (РАТИ): Я помню как меня, Р. С. Стручкову и других студентов, всю нашу хореографическую школу эвакуировали в Васильсурск. Н. И. Тарасов в ту пору взял на себя еще одну роль — директора. Ведь ему надо было не только нас всех разместить, но и накормить в условиях, когда практически никакой еды не было. Помню, мы с Николаем Ивановичем ходили на колхозные поля и рубили там капусту, потому что надо было сделать хоть какие-то заготовки. И при всем при этом он великолепно организовал учебу в старом клубе водников.

В этом ему помогала его жена, которую нельзя не вспомнить самым добрым словом. Я помню, когда наш теплоход попал под бомбежку, Николай Иванович говорил: «Успокойтесь, нам суждено вернуться в Москву и учиться дальше».

Как-то, читая мою автобиографию, он спросил: «А почему Вы не написали, что закончили хореографическое училище? Ведь это Ваша основа. И, прежде всего, благодаря ей Вы можете быть балетмейстером!»

Я. Д. Сех (РАТИ): Иногда на занятиях наступал момент отчаяния. Николай Иванович учил, как надо преодолевать в себе это состояние, воспитывая в себе выносливость и выдержку как истинно мужские качества. При этом он разделял два эти понятия, объясняя нам разницу между физическими и психологическими нагрузками.

Весь репертуар, который я станцевал на сцене Большого театра, требовал от меня огромных нагрузок. И справляться с ними научил меня именно Н. И. Тарасов.

В институте я еще раз встретился с Н. И. Тарасовым, когда ему уже было за 60 лет. Помню, как однажды Николай Иванович сделал замечание одному студенту, на что тот возразил: «Ну ведь Вы нас так учили!». На что наш учитель ответил «А время-то прошло. Вы что же решили, что я остался в прошлом?»

Очень важен для меня тезис Николая Ивановича: «Тот, кто занимается педагогикой, обязан обладать своим методом». Здесь уместным будет сравнение педагога с музыкантом — при общности нотного текста (у нас каноны хореографии) в своем исполнительстве (в педагогике хореографии — индивидуальная методика) каждый проявляет свою неповторимую творческую личность, свои мысли о развитии того или иного движения.

Николай Иванович предупреждал будущих педагогов о том, что если сказать ученикам что-то не то, то это свинцом ложится на их души. Поэтому его завет — берегите своих учеников!

Г. Н. Прибылов (Московское Академическое хореографическое училище): Николай Иванович с большим уважением относился к петербургской школе хореографии и посылал

некоторых своих учеников на стажировку в Петербург для знакомства с этой школой.

Р. С. Стручкова (РАТИ): Николай Иванович был чрезвычайно строг к себе. Он никогда не опаздывал на уроки. Всегда был краток и точен в своих замечаниях. Николай Иванович учил, что каждое движение должно нести в себе определенный характер.

С годами мы ценим Николая Ивановича все больше и больше. Тогда мы были молоды и не все осознавали. А сейчас мы понимаем какого большого мастера нет с нами рядом.

Е. П. Валукин (РАТИ): Завершая нашу конференцию, от имени ее организаторов разрешите горячо поблагодарить всех ее участников за активный подход к обсуждению целого круга проблем хореографического образования.

На первый взгляд, первый и второй дни были весьма различны по своей тематике. Сначала у нас шел заинтересованный разговор по вопросам методики преподавания хореографических дисциплин, а следующей день был завершен круглым столом, где прозвучали воспоминания о Н. И. Тарасове его учеников. Однако и эта, мемуарная, часть конференции органически вписалась в ее контекст.

Вспоминая педагогическое творчество Н. И. Тарасова, мы невольно сопоставляли деятельность этого Мастера с сегодняшним днем, с нашей собственной педагогической практикой.

Юбилейная дата — 100-летие со дня рождения Н. И. Тарасова — дала нам повод еще раз сопоставить сегодняшний уровень хореографического образования с тем наследием, которое мы получили из рук наших замечательных учителей.

Жизнь не стоит на месте. И, внедряя все новое, лучшее, что есть в мире, мы одновременно опираемся в своей работе на открытия своих предшественников. В этой диалектической связи — залог успеха.

В заключение хотелось бы пожелать всем участникам конференции удачи в их педагогической деятельности. Думаю, что выражу общее мнение, что эта конференция, как и предшествующая ей, внесет свой вклад как в сохранение творческого наследия, так и сможет подвигнуть на смелый творческий поиск всех ее участников.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

* * *

1. Тарасов Н.И.. «Классический танец. Школа мужского исполнительства». М., 1981.
2. Стручкова Р.С. О Н.И.Тарасове Сб. Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М. 1996 .
3. Валукин Е.П., Н.И. Тарасов - мастер мужского танца, в сб. «Проблемы наследия в хореографическом искусстве» М. 1992.

* * *

4. Асафьев Б., О балете, Л., 1977.
5. Мессерер А.М., Уроки классического танца, М., 1967.
6. Лопухов Ф., Хореографические откровения., М., 1972.
7. Леонид Михайлович Лавровский. Документы, статьи, воспоминания., М., ВТО., 1983.
8. Захаров Р.В., Записки балетмейстера, М., 1976.
9. Фокин М., Против течения., Л.-М., 1962.
10. Блок Л., Классический танец М. Искусство , 1987.
11. Чернова Н., От Гельцер до Улановой., М., 1979.
12. Беляева-Челомбитько Г.В. Раиса Стручкова М., 2002.

* * *

13. Валукин Е.П., Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе М., ГИТИС, 1980.
14. Валукин Е.П.. «Система мужского классического танца».М., 1999 .
15. Валукин Е.П., Комплексная система обучения мужскому классическому танцу, Сб. «Проблемы наследия в хореографическом искусстве», М., 1992.
16. Валукин Е.П., Системный подход к обучению мужскому классическому танцу, автореферат канд. искусств., М., 1992.
17. Костровицкая В.С., Методика связующих движений., М., 1962.
18. Костровицкая В.С., 100 уроков классического танца, Л., 1972.
19. Филатов С.В., Танцевальная техника и выразительность, в сб. Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра..., М., 1996.
20. Дубнин И.О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве, М., 1989.

* * *

21. Моисеев И.А., Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь., М., 1996.
22. Васильева-Рождественская М.В., Историко-бытовой танец, М., 1964.
23. Голейзовский К.Я., Образы русской народной хореографии., М., 1964

* * *

24. Кнебель М.О., Поэзия педагогики, М., 1978.
25. Валукин М.Е. Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу, автореферат канд. искусств., М., 1998.
26. Громов Ю.И., Проблемы хореографической педагогики, М., Магистр — международный журнал по проблемам образования, , № 2, 1997.
27. Бодаев А.А., Об особенностях понимания преподавателем студента, в сб. Современные психолого-педагогические проблемы высшей школы. Вып. 4. Л., 1978.

* * *

28. Гройсман А.А., Психология: личность, творчество, регуляция состояний (учебник для театральных ВУЗов), М., 1993.
29. Гройсман А.А., Психогигиена артиста балета., М., 1987.
30. Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка (сборник), Третья республиканская научно-практическая конференция, Пермь, 20-23 октября 1977.

* * *

31. Валукин Е.П., Особенности построения музыкальных и хореографических форм., Материалы второй Всероссийской конференции по балетоведению, МГК им. П.И.Чайковского., 1994.
32. Ярмолович Л., Принципы музыкального оформления уроков классического танца, Л., 1968.
33. Сизова Л.В., Музыкальное воспитание балетмейстеров и педагогов хореографии, в сб. Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра..., М. 1996.
34. Музыка и хореография современного балета., Сборник статей., Л., 1974.

* * *

35. Проблемы пространственной ориентации при обучении танцевальным дисциплинам, в Сб. Прикладная психология и педагогика. Вып. 1. М., 1998.
36. Бродецкий А.Я. Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Учебно пособие для ВУЗов М. 2000.
37. Мочалов Ю.А. Композиция сценического пространства М. 1981.

**Методика преподавания
хореографических дисциплин
Выпуск второй**

Сдано в набор 25.12.02. Подписано в печать 26.03.03.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура Академия.

Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 5,07.

Тираж 500 экз.

Издательство «Когито-Центр»

129366, Москва, ул. Ярославская, 13

тел.: (095) 216-3604, (095) 282-0100

E-mail: visu@psychol.ras.ru <http://www.cogito.msk.ru>

Отпечатано в типографии ООО «УПП Макс Принт»
г. Москва, ул. Талалихина, д.41, стр. 9