

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение (колледж) города Москвы «Московское государственное
хореографическое училище имени Л.М.Лавровского»
(ГБПОУ г. Москвы «МГХУ имени Л.М.Лавровского»)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПРЕДМЕТА
«ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА»**

**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИСКУССТВУ
БАЛЕТА В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ
ОБРАЗОВАНИИ»**

Преподаватель
высшей квалификационной категории:
Володченков Роман Геннадиевич

Москва, 2022 г.

«Историю хореографического искусства» сегодня отдельные студенты воспринимают как предмет дополнительного образования, как дисциплину, которая не может помочь усовершенствовать прыжок, шаг, вращение или выворотность. Стоит признать, что в этом история хореографического искусства действительно не помощник. Однако, низводить отношение к предмету до любительства и воспринимать его уроки как передышку после классического или народно-характерного танца не стоит. Цель данного доклада – привести примеры реальной пользы предмета: История хореографического искусства, как для студентов, так и для их педагогов.

К изучению истории хореографического искусства можно применить два подхода. Первый, условно можно назвать **фактологическим**, второй, также условно – **интеллектуально-познавательным**. Оба подхода существенно дополняют друг друга. Если же представить, что первый подход будет значительно довлеть над вторым, то может возникнуть ощущение скучного, унылого ведения предмета, когда даты и впервые услышанные имена Жана-Жоржа Новерра, Гаспаро Анджелини, Франца Гильфердинга не запомнятся точно, а исторические периоды случайно перепутаются. Чтобы такого не произошло, преподавателю истории хореографического искусства необходимо сразу определить преимущество интеллектуально-познавательного подхода, акцентирующего не на датах и именах, а на причинах формирования *танца* и его *технических элементов*, на вопросах о *стиле* танца и причинах перехода от одного *направления* к другому. Не забывая о первом и опираясь на второй фактор, будущий исполнитель или действующий практик, сможет разобраться в балете настоящего и заглянуть в его будущее. Чему следующие примеры должны послужить убедительным доказательством:

1. Истоки разных европейских искусств находят в античной Греции. Древняя Эллада повлияла и на формирование классического танца. Так, некоторые авторитетные историки балета находят подтверждения, что именно в танцах Древней Греции заложены основы техники классического танца, к примеру завернутые аттитюды или скрещенные, похожие на выворотные положения ног. Однако, европейский балет, история которого прослеживается лишь последние несколько веков, тогда точно не существовал. И потому истоки классического танца следует искать не только в живописных артефактах и редких, дошедших до нас литературных описаниях танца Древней Греции, но и в ее архитектуре и скульптуре. Чтобы не потонуть в примерах, остановимся на самом ярком – Парфеноне афинского Акрополя (илл. 1а).



Иллюстрация 1а

Этот выдающийся памятник мировой архитектуры являет собой образец формы, идеальных пропорций и гармоничного взаимодействия всех элементов. Одним словом – это классика. И эта древняя в камне классика может служить примером для живых хореографических композиций. Стройный ритм колонн Парфенона демонстрирует единство множества, которое так необходимо женскому кордебалету в «Баядерке», «Лебедином озере», «Спящей красавице» или «Раймонде», где каждая танцовщица должна стать неделимой частью ансамбля (илл. 1б).



Иллюстрация 1б

2. Картина Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (илл. 2) дает возможность вникнуть не только в детали исполнения обозначенного танца, но и в его стиль. Данная картина может послужить студенту или начинающему преподавателю важным примером в освоении крестьянского танца, очень похожего на хрестоматийный, изучаемый на предмете историко-бытовой танец «Крестьянский бранль».



Иллюстрация 2

3. Выворотность – на ней построена техника классического танца. Об этом в балете знает каждый. Но о том, что введение выворотности, как основы пяти позиций ног (илл. 3), приписывают учителю танцев Людовика XIV Пьеру Бошану, знают далеко не все балетные профессионалы. А ведь это истоки не только европейского, но и русского балета, в истории которого большую роль сыграли французские балетмейстеры от Жана-Батиста Ланде до Мариуса Петипа. Ориентир на это правило должен определяться со школьной скамьи как практикой, так и теорией. Делая акцент на выворотных положениях ног на уроке классического танца, преподаватель может подчеркивать историческую преемственность данного незыблемого правила.



Иллюстрация 3

4. Период романтического балета в Европе связан с новым этапом развития классического танца, с появлением новых сюжетов и более совершенной техники в балете. В это время выдающаяся танцовщица Мария Тальони, хорошо усвоившая заветы своего отца хореографа Филиппо Тальони, утверждает на сцене танец на пальцах. Здесь уточним, что это был именно танец на пальцах, а не на пуантах. То есть Мария буквально использовала технику, очень близкую к вставанию на кончики пальцев ног. В балетных туфлях, похожих на сегодняшние пуанты она не танцевала (илл. 4).



Иллюстрация 4

Такое усовершенствование пришло в балет позднее. О подобных тонкостях современные танцовщицы без знания истории балета, могут даже не догадываться. Воспринимая пуанты, как привычную балетную обувь, как средство для усовершенствования техники, исполнительницы не вникают в смысл «трюка», который когда-то позволил Тальони стать невесомой, легкой, парящей над землей. Совершенствуя пальцевую технику в классе, исполнители должны следовать не только верным методическим замечаниям, но и заложенному художественно-идейному смыслу.

5. На вопрос почему балеты Мариуса Петипа-Льва Иванова из имперского прошлого нашей страны сохранились в репертуаре советских театров, следует традиционный ответ: потому что воплощенная в искусных танцах сказка поразила никогда не видевших балет новых зрителей. Однако, балет уцелел не только благодаря своим эстетическим качествам (зримой красоте), но и потому, что он дал уникальный пример форм, послуживших

образцами для новых хореографических спектаклей. И потому классика А. Бурнонвиля, М. Петипа, Л. Иванова, А. Горского, М. Фокина до сих пор актуальна. Но вот способы работы с ней в последнее время все более ограничиваются видеозаписями, по которым усердные ученики заучивают хореографию великих мэтров балета. Согласимся, лучшего способа для запоминания танцевального текста не придумано, но, когда балетная партия или номер уже выучены по видео, следует обратиться к дальнейшей отработке нюансов. Ведь никакое танцевальное видео не объяснит почему, к примеру, в вариации Феи Кандид в третьей позиции смягченные кисти. Ответ же кроется в знании, что эта Фея олицетворяет Нежность, а на эскизе Ивана Всеволожского Нежность изображена с цветоносным стеблем ландыша (илл. 5). Потому знающие педагоги-репетиторы нередко и подчеркивают, что движения рук в вариации Феи Кандид Петипа напоминают склоненный стебель ландыша.



Фея Кандид

Иллюстрация 5

Конкретных примеров пользы знания истории балета и истории хореографического искусства – множество. Этот предмет, собственно и введен в программу обучения для того, чтобы тесно взаимодействовать с практикой. А в качестве вывода отметим, что выше приведенные примеры обнаруживают явное преимущество интеллектуально-познавательного подхода в изучении истории балета. Для практиков они важны с точки зрения наглядности – самого действенного фактора в балете.

Список литературы

1. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность / Вступ. Ст. В.В. Гаевского. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.: ил., [28] л. Ил. – (Русская мысль о балете).
2. Филипп Босан. Людовик XIV, король-артист. – М.: «Аграф», 2002. – 272 с.
3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. – М.: АРТ СТД РФ, 1996. – 432 с., ил.
4. Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 336 с.