

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 792.8; 377.5

ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ: ВЕКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ

Кузьмина Е. А.^{1,2}

¹ Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, д. 14, литер Б, Санкт-Петербург, 197198, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье предпринята попытка осмыслить образование в российской балетной школе с позиции его соответствия тенденциям хореографического искусства рубежа XX–XXI столетий. Для анализа предмета исследования использованы культурно-исторический метод, методы включенного наблюдения, анализа документов, обобщения. Автор обращается к идеям выдающихся исследователей движения (Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан), повлиявших на развитие современного танца, актерского мастерства и пластической выразительности. На конкретных примерах проанализировано изменение методики обучения в петербургской балетной школе. Сделан вывод о том, что вектор развития российского балета во многом определяет содержание образования в балетной школе, его соответствие репертуарной политике театров. Отбор лучших образцов современной хореографии и опора на отечественные достижения классического танца позволяют школе двигаться вперед.

Ключевые слова: российская балетная школа, современный танец, актерское мастерство, пластическая выразительность, классический танец, театр балета.

EDUCATION IN THE RUSSIAN BALLET SCHOOL: DEVELOPMENT PROSPECTS

Kuzmina E. A.^{1, 2}

¹ Boris Eifman Dance Academy, B. Pushkarskaya St., 14, letter B, Saint Petersburg, 197198, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article attempts to consider training in the Russian ballet school from the viewpoint of its compliance with the most advanced trends in the art of choreography at the turn of the XX-XXI centuries. To achieve the research goals there has been used the cultural-historical method, methods of participatory observation, document analysis and generalization. The author refers to the ideas of prominent researchers of dance moves (F. Delsarte, E. J.- Dalcroze, R. Laban), who influenced the development of modern dance, acting and plastic expressiveness. The article analyses certain example of change in the St. Petersburg Ballet School teaching methods. The author comes to the conclusion that development of Russian ballet largely determines the educational content in ballet schools, its compliance with the theaters' repertoire policy. Reliance on best examples of modern choreography and achievements of Russian classical dancers will ensure the progressive development of the Russian Ballet School.

Keywords: ballet school, modern dance, acting, plastic expressiveness, classical dance, ballet theater.

Хореографическое искусство эпохи постмодерна ознаменовано появлением новой плеяды балетмейстеров. Синтезируя в своей работе различные танцевальные техники, они создают оригинальный язык пластической выразительности. Это делает современный танец желанным способом самовыражения для профессиональных танцовщиков. И классический балет, достигший пика своего развития, и современная хореография вызывают большой интерес и находят своего зрителя. С одной стороны, «...в городах-мегаполисах, где активно практикуется приглашение именитых зарубежных хореографов, расширение репертуара академических театров, увеличение балетных трупп, степень востребованности русского балета сохраняется для разной аудитории» [1, с. 15]. С другой стороны, репертуар балетных театров активно пополняется произведениями, созданными в разных стилях хореографии. Так, в 2011 году на сцене Мариинского театра шел балет «Парк» А. Прельжокажа; в 2004 и в 2013 годах там же — одноактные балеты У. Форсайта «Там,

где висят золотые вишни» и «Головокружительное упоение точностью», в 2014 году — балет «Инфра» У. Макгрегора. Премьера балета Ж.-К. Майо «Укрощение строптивой» состоялась на сцене Большого театра в 2014 году. В репертуаре российских театров это — отдельные эпизоды, а на Западе — уже сложившаяся традиция.

Каждый творец имеет свой неповторимый почерк, свою индивидуальную палитру, нередко работает, совмещая в одном произведении различные направления танца: неоклассику, модерн, стрит-данс и др. Сегодня даже маститый балетный критик не всегда может определить, в каком стиле работает хореограф. Для художников эпохи постмодерна характерна свобода самовыражения, использование всех достижений искусства, что является общим свойством в создании произведения. К сожалению, не все танцовщики классического репертуара способны реализовать себя в новой хореографии, налицо неготовность к ее исполнению. В этой связи закономерно встает вопрос о векторе образования современного танцовщика: будет ли он исполнять только классический или исключительно современный репертуар? Или окажется настолько универсален, что сможет овладеть разными стилями, пластической и эмоциональной выразительностью, незнакомой техникой танца? Эти непростые вопросы на сегодняшний день представляются важными.

Балетная школа не может существовать сама по себе, ее основная задача — отвечать на запрос театра [2]. «Театр предъявляет требования к училищу», — утверждала А. Я. Ваганова [3, с. 16]. Что же необходимо театру сегодня? В балетном искусстве мы наблюдаем слияние различных танцевальных направлений, их взаимопроникновение, обогащение пластических форм и внутреннего содержания, развитие возможностей человеческого тела.

Возникшие в конце XIX — начале XX века новые стили танца — свободный танец, выразительный танец, модерн, джаз — развивались как противопоставление классическому балету. При этом они оказывали влияние на его лексические средства, превращая классику в неоклассику. Постепенно набирая силу, предлагая новые эстетические критерии, иные формы телесного выражения, складывались альтернативные классическому танцу хореографические стили, структурировались направления танца, открывались авторские школы. Некоторые из них включали в подготовку будущих артистов классический танец, наряду с современными техниками, как например, школа «Денишоун» Теда Шоуна и Руфи Сен Денис. Известно, что Айседора Дункан и Марта Грэм были категорически против смешения школ. Только в конце своей творческой деятельности Грэм пришла к выводу о значимости классического образования для гармоничного развития артиста. В свою очередь, балетмейстеры, воспитанные на традициях классической школы, стали использовать в своих постановках достижения новаторов. Джордж Балан-

чин после переезда в Америку одновременно создавал классическую школу хореографии и работал в бродвейских мюзиклах и Голливуде. Пользовался ли он приемами американского танца-модерн? По мнению Е. Суриц, «...не заимствуя напрямую, он не мог, тем не менее, игнорировать их находки, например, когда придавал большую свободу торсу танцовщика, в традиционном классическом танце всегда “схваченному”, как бы затянутому в корсет... Кроме того, как и мастера танца “модерн”, Баланчин разрушал представление о том, что в танце “красиво”, а что “некрасиво”» [4, с. 157]. Так, благодаря судьбоносному решению жить и работать в Новом Свете, где процветал современный танец, а также, благодаря великому таланту творца-хореографа, продолжал развиваться неоклассический балет.

Это позволяет говорить о том, что хореографы, создающие новый язык танца, определяют будущее развитие балетного искусства. Задача профессиональной балетной школы заключается в том, чтобы вовремя привнести в образовательный процесс новаторские достижения. В свое время это мастерски делала А. Я. Ваганова. Посещая репетиции выдающихся балетмейстеров, она добавляла в балетный класс новые движения, координационные переходы и связки между элементами, обогащающими танец. Н. П. Ивановский, педагог и художественный руководитель Ленинградского хореографического училища с 1940 по 1961 год (с перерывами), так писал об уроках Агриппины Яковлевны: «Ваганова не считала умалением своего достоинства, своего авторитета, если ей приходилось отказываться от устаревших приемов преподавания. Она сама отбрасывала ею же установленные приемы, когда понимала, что они перестали соответствовать новым возросшим требованиям. Она любила интересные находки других, с радостью использовала их в своей практической работе. Помню, как однажды она с радостью сообщила мне, что на репетиции у балетмейстера Якобсона подсмотрела интереснейшие новые движения, придуманные им для танца птиц в балете “Шурале”. На другой день она уже использовала находки балетмейстера в своем классе» [5, с. 15].

Некоторые современные хореографические школы готовят высококлассных артистов балета, что позволяет обеспечить различный репертуар ведущих театров мира. Парижская школа Гранд Опера, школа Г. Палуки в Дрездене, школа принцессы Грэйс в Монако и другие осуществляют обучение по программам классического и современного танца.

По известным причинам Россия на протяжении длительного времени была закрыта от большинства новых течений западноевропейского и американского искусства. Тем не менее на протяжении 70 лет советской власти в СССР успешно развивались такие танцевальные направления, как классический балет, народный, эстрадный, бальный танцы. Если запретные фокстрот, твист или рок-н-ролл, упорно появлявшиеся на танцплощадках и дискотеках,

постепенно были узаконены государством, то внедрение активно развивающихся западных направлений в профессиональную сферу считалось недопустимым. Лишь избранные учащиеся балетных школ, направленные по обмену в Европу, могли прикоснуться к «запретному плоду» модерна, джаза или, того страшнее, импровизации. К примеру, только в 1983 году в Перми выдающийся педагог, художественный руководитель балетного училища Людмила Павловна Сахарова открыла классы бального и эстрадного танца, в методике преподавания которых использовались элементы джаза. Совместно с Евгением Алексеевичем Панфиловым она создала в Перми «Театр Людмилы Сахаровой и Евгения Панфилова» (1994), объединивший классический и современный танец. Интуитивно предчувствуя грядущие перемены в политической и культурной жизни страны, она внесла коррективы в классическое образование артиста балета. К сожалению, таких энтузиастов, готовых изменить существующую, такую удобную, устоявшуюся, проверенную, созданную еще А. Я. Вагановой программу обучения, не так много.

Но ничто не стоит на месте; искусство балета развивается при сохраняющемся традиционализме балетной школы. В результате обучение артистов технике современных направлений танца осуществляется в самом театре, непосредственно во время постановок балетных спектаклей, и это отчасти является препятствием для осуществления проектов хореографами.

К 2021 году в России до сих пор не сложилось представление, как обучать новым направлениям танца в профессиональной школе. Какая техника предпочтительнее для гармоничного развития будущего артиста, способного освоить новый хореографический стиль, не потеряв академизма классической школы? Возможно, система подготовки артиста балета должна быть более гибкой и подвижной в зависимости от новых влияний талантливых балетмейстеров. Назрела необходимость профессионалам классического танца, современного танца, других специальных дисциплин разработать и согласовать новую образовательную программу.

В 1970–80-е годы в Ленинграде воплощали свои идеи замечательные хореографы Л. В. Якобсон, Н. Н. Боярчиков, Б. Я. Эйфман. Безусловно, на их творчество оказали влияние западные балетмейстеры. К этому времени в России побывала с гастролями труппа Мориса Бежара (в Москве, 1978 и в Ленинграде, 1987), Ролан Пети перенес свой спектакль «Собор Парижской богородицы» на сцену Кировского театра (1978), стали доступны видеозаписи балетов, в которых все больше расширялись границы классического танца и использовалась пластика современных направлений. Создавая свой стиль, российские хореографы стремились обогатить танцевальный язык. Они нуждались в новом танцовщике, которого «школа» им дать не могла. Приходилось не один год тратить на обучение артиста новым элементам танца, развивать пластику

и выразительность тела, актерское мастерство. В 1990-е годы, когда у российских танцовщиков и педагогов появилась возможность работать за рубежом, русская классическая школа продолжала сохранять свой авторитет. Спустя два десятилетия наших соотечественников, не владеющих современными достижениями пластической выразительности, уже воспринимают с трудом. Между тем европейские, американские, корейские танцовщики, взяв на вооружение лучшие идеи русской балетной школы¹, успешно здесь работают и демонстрируют великолепную технику современного танца. Опора на традиции русской балетной школы присуща танцовщикам и других стран [6].

Рассмотрим, как происходит освоение новой пластики в балетной школе. Рабочая программа дисциплины «Актерское мастерство» сориентирована на классический репертуар и систему К. С. Станиславского — основу подготовки драматического артиста или танцовщика драмбалета [7]. Между тем современные тенденции хореографического искусства диктуют необходимость большего внимания к пластической выразительности. Это обусловлено значительным возрастанием техники передачи ее в танце благодаря более широкой системе подготовки танцовщика на Западе. В этой связи представляется возможным обратить внимание на достижения европейских исследователей выразительного движения — Э. Жак-Далькроза, Ф. Дельсарта, Р. Лабана, чьи работы способствовали возникновению танца-модерн и развитию пластического театра. Высказанная Франсуа Дельсартом мысль о том, что «искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [8, с. 3], может являться основанием к утверждению, что сочетание движений служит средством выражения определенных чувств. Понимание жизни как части природы и отображение существующей действительности как одной из форм современных реалий позволяют развивать другие формы выражения. В предложенной системе Дельсарт стремился заполнить лагуну в образовании актера, дать ему фундамент в виде законов, на которые он сможет опереться, совершенствуя свое мастерство. Педагог должен не только показать обучающимся способы сценического движения и выражения эмоций, но и уметь объяснить, почему следует выполнять именно так, опираясь на разработанную систему.

Другой выдающийся исследователь и педагог Э. Жак-Далькроз рассматривал музыкально-ритмические упражнения в качестве универсального средства развития у детей музыкального слуха, выразительности движений, вни-

¹ В статье словосочетание «русская балетная школа» употребляется применительно к современной эпохе (конец XX – два десятилетия XXI столетия). «Русская балетная школа» применяется в историческом смысле, как наследие.

мания, памяти, творческого воображения. Исследуя его систему, К. Шторк пишет: «...высокое развитие искусства движения в пространстве возможно только в соответствии с развитием способности к восприятию последовательности движения во времени. Музыкальный ритм и ритм тела между собой теснейшим образом связаны. Если же мы примем еще во внимание, что и сила движения относится к факторам, определяющим искусство движения, то мы поймем необходимость музыкальной динамики. <...> Достижение цели Жак-Далькроза заключается в том, чтобы из музыкальных элементов образовать картину движений во времени, т. е. музыкально импровизировать» [9, с. 55–56]. Добиваясь органического слияния музыки и движения, он способствовал созданию средств естественного выражения художественного образа. Тело воспитывалось в духе музыкального движения, основой которого является ритм. «Существенно было дать телу такую культуру, чтобы оно было в состоянии во всякое время следовать ритмическому порыву и таким образом сливалось воедино с любой музыкой» [9, с. 38]. И хотя система Далькроза изначально предназначалась для музыкантов, со временем она приобрела глобальный характер для всех видов исполнительских искусств, включая танцевальное искусство. В ходе разработки упражнений Далькроз пришел к выводу о том, что «во-первых, развиваются общечеловеческие способности восприятия и выразительности, во-вторых, человеку облегчается возвращение к естественным движениям» [9, с. 43]. Данные идеи являются основополагающими для экстраполяции его метода на обучение балетных детей, которые много времени тратят на усвоение несвойственных природе человека движений классического танца. Таким образом, техника выразительности, предлагаемая Ф. Дельсартом и Э. Ж.-Далькрозом, позволяет обогатить традиции российской балетной школы. Более того, используя навыки этой техники в классическом танце, артист только обогатит свое исполнительское мастерство, достигнет большей выразительности движения.

В процессе обучения актерскому мастерству значимой представляется система анализа и записи танца Р. Лабана (Labanotation). В своей книге «Мастерство движения» [10] он рассматривает работу всего тела и отдельных его частей с целью применения в хореографии как инструментарий выразительного движения. Соединив в своей работе науку и искусство, он расширил возможности человека. По утверждению В. Ю. Никитина, «...он искал всеобщие законы движения — не просто новый стиль, а универсальную систему, не зависящую не от кого стиля» [11, с. 78]. В многочисленных школах, созданных Лабаном, учили пользоваться воображением и экспрессией, понимать принципы построения движения, создавать собственное пространство, где танец являлся независимым от декораций, света, музыки, средством выражения. Как отмечает В. И. Максимов, «...предложенная Лабаном схема, включающая

переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством» [12, с. 134]. Благодаря своей системе Р. фон Лабан обогатил лексику танца и дал возможность расширить диапазон выразительных средств танцовщика. Великие хореографы XX века Пина Бауш, Матс Эк, Иржи Килиан, Уильям Форсайт — создатели хореографических спектаклей в новой эстетике выражения эмоции и драматургической мысли — опирались на систему анализа движения, разработку новых форм телесного выражения своих предшественников.

Для успешного освоения профессии артиста балета значимым представляется организация учебного процесса в соответствии с актуальными направлениями танца, а также грамотное распределение количества часов между приоритетными дисциплинами.

За время существования Петербургской балетной школы² (далее — Школа) неоднократно менялся исторический контекст театральных преобразований, в зависимости от вкуса и мастерства приглашенного хореографа корректировались задачи подготовки будущего артиста, условия обучения и полученный результат.

Со дня основания в 1738 году Школа (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) пережила несколько модернизационных преобразований своей структуры. Императрицей Анной Иоанновной было утверждено открытие танцевального профессионального учебного заведения по проекту приглашенного французского хореографа Ж. Б. Ланде. Главной его задачей была подготовка профессиональных артистов для придворного театра. Танцевали менуэт, элементы которого и составляли методику обучения, а также «приобретали навык “рецитовать” в комедии на российском диалекте, дабы обойти иностранных мастеров» [13, с. 66].

Следующий этап преобразования начался в 1756 году, когда главной задачей образования становится подготовка артистов для государственного театра. Школа из танцевальной была переименована в театральную, соответственно обучение происходило по четырем направлениям искусства: балетное, музыкальное, живописное, драматическое. В 1888 году было принято решение о ликвидации драматического и оперного отделений, но только к 1917 году изменения в структуре Школы завершились. Это позволило вернуть первоначальное назначение по подготовке, исключительно, артистов балета.

² Под термином «Петербургская балетная школа» понимается центр подготовки танцовщиков в Санкт-Петербурге (Петербурге — Петрограде — Ленинграде), который осуществляет формирование специфического исполнительского стиля, эстетики в духе высоких академических традиций.

Становление Школы в Петербурге знаменательно тем, что целая плеяда приглашенных европейских педагогов и балетмейстеров (Ф. Хильфердинг, Г. Анджиолини, Дж. Канциани, Ш. Дидло, М. Петипа, Э. Чекетти, Х. Йогансон) явилась основополагающим фактором для развития искусства балета в России. Следуя реформаторским идеям Ж. Ж. Новерра, эти хореографы совершенствовали технику исполнения русских танцовщиков. Важным фактором для развития профессиональных способностей и интеллекта служила близость общения и взаимопроникновение всех четырех направлений искусства. В один вечер ученик мог быть задействован в драматическом спектакле, играть в оркестре и танцевать в балете. Отделившись от драмы, учащиеся хореографического отделения лишились возможности участвовать в драматических спектаклях, но еще долгое время количество часов, отведенных на развитие актерских способностей, оставалось внушительным.

Учебным планом Ленинградского государственного хореографического техникума 1928 года [14], предусматривалось три часа в неделю «Пантомимы», два часа «Эксцентрики и гротеска» на первом курсе. На втором курсе — три часа «Пантомимы», четыре часа «Эксцентрики и гротеска», шесть часов «Экспериментальной работы по танцу и хореографической пантомиме». Сегодня обучающиеся два часа в неделю осваивают актерское мастерство. При этом танец изменился, хореография стала сложнее, пластическое выражение стало иным. Сравнение трудоемкости в часах, выделяемых на дисциплину «Актерское мастерство» почти столетие тому назад и нынче, дает ответ на вопрос: «Отчего так редко мы видим выразительный танец у современных артистов?».

В учебной программе Ленинградского государственного хореографического техникума (1936) основная задача курса «Пантомима» обозначена так: «...научить работе над образом в сценических движениях (танце)» [15]. В то время педагоги ориентировались на хореографию, которая соответствовала театральному репертуару.

В современных реалиях очевиден конфликт интересов, поскольку балетное образование не в полной мере отвечает запросам современного развития хореографии. Наблюдаемое рассогласование балетной школы и театра стало явственно заметным в 1990-е годы, когда на российской сцене были осуществлены постановки бессюжетных балетов Дж. Баланчина, Х. ван Манена, У. Форсайта. Усложнение хореографической композиции и лексики классического танца этих постановок не повлекло за собой никаких изменений в методике и содержании образования.

В этой связи будут востребованы не только модернизированная программа по актерскому мастерству, но и уроки освоения современных техник танца, импровизации, грамотное обновление методики классического экзерсиса. Возможно, дело даже не в объеме часов, а в стилистическом содержании пре-

подаваемого материала. К сожалению, порой на уроках классического танца наблюдается обеднение танцевальной лексики. В погоне за бесчисленными методическими правилами некоторые преподаватели пришли к простейшим облегченным комбинациям, к формальному исполнению технических задач. Танцевальности сегодня, в лучшем случае, добиваются с помощью рук, головы, положения *epaulement*. За редким исключением обращаются к наследию великих педагогов 1970–90-х годов — С. И. Пушкину, И. И. Плахту, П. А. Пестову, чьи уроки отличались разнообразием комбинаций, сложной координацией, музыкальностью. Речь идет об опасной тенденции, которая пока не угрожает уровню классической подготовки, но может получить широкое распространение.

В Академии танца Бориса Эйфмана, открытой в 2013 году, внедрена инновационная программа обучения современному танцу и пластической выразительности. При этом «Основы классического танца» преподаются по программе, разработанной Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой. Следует отметить, что все российские школы имеют единообразную программу в этом направлении. Наблюдая за студентами старших классов на уроках актерского мастерства, импровизирующими на заданную тему в классическом и современном стиле, автор неоднократно убеждался в том, что арсенал используемых движений, хореографических связок в классике гораздо беднее, чем в технике современного танца. Естественно, исполняя задание-этюд, обучающиеся убедительнее выглядят в современном танце. Предложенные принципы варьирования лексики на уроках классического танца не позволяют свободно и разнообразно импровизировать.

Между тем в школах при Гранд Опера, Ковент Гарден, Американском театре балета добиваются высочайшей техники пируэтов, выразительности ног, остроты движения в часто меняющихся ритмах, кантиленного владения телом с большой концентрацией энергии. Может быть, настала пора восстановить практику приглашения иностранных педагогов, проведения семинаров по освоению новейших западных методик, тем более что в истории Академии такие обращения были; идеи Бурнонвиля, Чекетти, Йогансона включались в образовательную программу.

В XX веке произошли глобальные изменения в философском дискурсе танца, в мировой культуре вообще и в хореографическом искусстве в частности. Исследователь данной проблемы Н. В. Курюмова пишет: «Современный танец, возникнув на рубеже XIX–XX в., становится способом невербального, пластического “осмысления” происходящего в культуре “поворота” к телу и к телесному, тактильному восприятию мира. Сам же этот поворот становится следствием парадигмального сдвига от европейской культуры Нового времени — к культуре современной, модернистской; от классического типа рациональности — к не-

классическому. В искусстве танца этот сдвиг выразился в переходе от сложных хореографических форм классического балета, которые являются пластическим воплощением классического дуализма тела и души, тела и духа, к специфическим структурам современного танца, исследующим телесность современного человека; от тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, — к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов» [16, с. 14]. В понятии тела акцентируется устойчивость, предназначенные пространственные границы, в то время как понятие телесности фиксирует выход тела за его зримые и осязаемые, определяемые в пространстве контуры. «Телесность динамична, процессуальна; тело статично» [16, с. 14]. В этом контексте в образовании артиста балета особое внимание следует обращать на развитие диапазона пластической культуры движения, включающей в себя великое множество нюансов исполнения. Для этого необходимо предложить ученику инструменты для развития своих возможностей, индивидуальных особенностей, научиться свободно самовыражению в танце путем импровизации. Не менее важно опираться на междисциплинарный подход при рассмотрении актуальных явлений современности и их применении на практике. Если в начале своего появления современный танец возник как противопоставление танцу классическому, то сегодня происходит совмещение разных направлений. Некогда казавшееся невозможным слияние воздушной, устремленной ввысь, «затянутой в жесткий корсет апломба» классики и заземленного, зачастую не имеющего опоры, перетекающего, как ртуть, из одного движения в другое, современного танца, на сегодняшний день являет убедительный продукт хореографического искусства.

Изучая многообразие хореографической лексики классического и современного танца, лучшие образцы отечественного и зарубежного наследия, учащиеся смогут в будущем на высоком уровне исполнять различный репертуар. Мировая хореография последних десятилетий имеет общие постмодернистские принципы, которые нужно учитывать и на основе которых развиваются индивидуальные хореографические методы. Давая возможность обучающимся расширить мировоззрение, мы уберігаем их от превращения танца в однообразную механическую работу.

Таким образом, уроки актерского мастерства, импровизации, современного танца создают платформу для раскрытия индивидуальных способностей, чуткого понимания задач исполняемого произведения, осознанного владения телом. Потенциал творческих способностей человека велик. От того, как будет построено образование в профессиональной школе, во многом зависит вектор развития российского балета. Безусловно, необходимо отобрать лучшие современные хореографические образцы и, опираясь на отечественные достижения в классическом танце, двигаться вперед своим путем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ирхен И. И. Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 12–19.
2. Галичанин А. Е. Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2020. № 2. С. 44–45.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. 5-е изд. Л.: Искусство, 1980. 197 с.
4. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Урал, 2004. 392 с.
5. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л., М.: Искусство, 1958. 343 с.
6. Ирхен И. И., Ли Ж. Хореографические заимствования как форма распространения русской балетной традиции в Китае // Художественное образование и наука. 2020. № 1. С. 95–102. DOI: 10.34684/hon.202001012.
7. Примерная программа. Теория и практика актёрского мастерства в балетном театре / М. Н. Алфимова. СПб., Тамбов: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2006. 16 с.
8. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). СПб.: Аполлон, 1913. 222 с.
9. Шторк К. Система Далькроза / Пер. с нем. Р. Варшавской и Н. Левинской, под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. Л.; М.: Петроград, 1924. 134 с.
10. Laban R. The mastery of movement. London: Macdonald & Evans, 1963. 186 p.
11. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. 3-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 520 с.
12. Максимов В. И. Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Современный хореографический дискурс: монография / ред.-сост. Ю. О. Новик, науч. ред. С. В. Лаврова. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 130–140.
13. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика: монография. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
14. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.
15. Учебные программы. Программа по пантомиме / Л. С. Леонтьев, Е. Э. Бибер. Л.: ЛГХТ, 1936. 81 с.
16. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности: учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2021. 208 с.

REFERENCES

1. Irkhen I. I. Baletny`j segment v strukture kul`turnoj sredy` rossijskikh regionov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. # 5 (46). S. 12–19.

2. Galichanin A. E. Klassicheskij tanecz v sovremennoj Rossii: paradigmy` razvitiya // Balet. 2020. # 2. S. 44–45.
3. Vaganova A. Ya. Osnovy` klassicheskogo tancza. 5-e izd. L.: Iskusstvo, 1980. 197 s.
4. Suricz E. Ya. Balet i tanecz v Amerike: Oчерki istorii. Ekaterinburg: Ural, 2004. 392 s.
5. Vaganova A. Ya. Stat` i, vospominaniya, materialy`. L., M.: Iskusstvo, 1958. 343 s.
6. Irkhen I. I., Li Zh. Khoreograficheskie zaimstvovaniya kak forma rasprostraneniya russkoj baletnoj tradicii v Kitae // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. # 1. S. 95–102. DOI: 10.34684/hon.202001012.
7. Primernaya programma. Teoriya i praktika aktyorskogo masterstva v baletnom teatre / M. N. Alfimova. SPb., Tambov: FGOU VPO «Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj», 2006. 16 s.
8. Volkonskij S. M. Vy`razitel`ny`j chelovek. Sczenicheskoe vospitanie zhesta (Po Del` sartu). SPb.: Apollon, 1913. 222 s.
9. Shtork K. Sistema Dal` kroza / Per. s nem. R. Varshavskoj i N. Levinskoj, pod red. i s predisl. P. P. Gajdeburova. L.; M.: Petrograd, 1924. 134 s.
10. Laban R. The mastery of movement. London: Macdonald & Evans, 1963. 186 p.
11. Nikitin V. Yu. Masterstvo khoreografa v sovremennom tancze. 3-e izd. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2017. 520 s.
12. Maksimov V. I. Khoreografiya i sczenicheskoe dvizhenie v teatre e`kspressionizma // Sovremenny`j khoreograficheskij diskurs: monografiya / red.-sost. Yu. O. Novik, nauch. red. S. V. Lavrova. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. S. 130-140.
13. Fomkin A. V. Baletnoe obrazovanie: tradicii, istoriya, praktika: monografiya. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2013. 643 s.
14. Uchebny`j plan i programmy` vstupil`ny`kh ispy`tanij / I. I. Sollertinskij. L.: LGKhT, 1928. 16 s.
15. Uchebny`e programmy`. Programma po pantomime / L. S. Leont`ev, E. E` Biber. L.: LGKhT, 1936. 81 s.
16. Kuryumova N. V. Sovremenny`j tanecz v kul`ture XX veka. Smena modelej telesnosti: ucheb. posobie. SPb.: Planeta muzy`ki, 2021. 208 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузьмина Е. А. — преподаватель актерского мастерства, аспирант, заслуженная артистка России; lenakuzmina@bk.ru
ORCID 0000-0001-8791-155X.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kuz'mina E. A. — Acting coach, Postgraduate student, Honored Artist of Russia;
lenakuzmina@bk.ru
ORCID 0000-0001-8791-155X.