

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 793.3

СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА: ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ

Антипин В. В.^{1,2}

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского, ул. Ленина, 22, Красноярск, 660020, Россия.

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

Статья посвящена методике преподавания современной хореографии, педагогическим аспектам, практическому изучению дисциплины в профильных учебных заведениях. Современная хореография рассматривается как средство, влияющее на обучение, воспитание и развитие обучающихся для освоения профессиональных компетенций в подготовке артистов балета. Технические принципы современной хореографии соотносятся с принципами классического танца. Автор находит сходные и различные черты в методике преподавания классического и современных видов танца в процессе достижения общих целей обучения. Разъясняются некоторые особенности построения учебных занятий, специфика и последовательность освоения элементов современной хореографии в подготовке артистов балета.

Ключевые слова: современный танец, современная хореография, среднее профессиональное хореографическое образование, учебная дисциплина «Современная хореография», искусство танца, артист балета, педагогическая система, классический танец, танец модерн, джазовый танец, танец контемпорари.

ACADEMIC DISCIPLINE “MODERN CHOREOGRAPHY” IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT FOR CLASSICAL BALLET DANCERS: FEATURES OF ORGANIZING AND CONDUCTING CLASSES

Antipin V. V.^{1,2}

Dmitri Hvorostovsky Krasnoyarsk State Academy of Arts, Lenin St., 22, Krasnoyarsk, 660020, Russia.

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

The article is devoted to modern dance teaching methods, some educational issues and practical study of the discipline in specialized educational institutions. Modern dance is viewed as a tool to influence the process of training, educating and developing students so that they could master professional competence in the system of classical ballet dancers' skill formation. The technical guidelines for modern choreography are largely mirrored by the corresponding principles of classical dance. The author finds similarities and differences between classical dance teaching methods and those of modern choreography that, in fact, achieve common learning objectives. Some details in planning and implementing training sessions are explained. A specific nature and sequence of mastering modern dance elements in the system of ballet dancer' skill formation are also taken into consideration.

Keywords: modern dance, modern choreography, secondary vocational choreography education, the academic discipline «Modern choreography», art of dancing, ballet dancer, education system, classical dance, The Modern dance, The Jazz dance, The Contemporary dance.

Принцип выворотности в классическом танце является основополагающим принципом танцевальной формы. Процесс освоения этого принципа человеком без серьезной профессиональной подготовки является невероятно сложным и трудозатратным, зачастую даже невозможным. В свою очередь техника современного танца, использующая движения современной хореографии, параллельные позиции, партерные партии, импровизационные фрагменты, составляет определенные сложности для исполнителя, прошедшего только школу классического танца. Чаще всего «невыворотно» с точки зрения классического танца понимается как «неправильно». Не только в теле, но и прежде всего в сознании обучающегося. В. И. Уральская утверждает: «Природа классического танца, его основные принципы определяют и структуру

урока, и упражнения, составляющие его экзерсис. Среди этих принципов едва ли не главный — выворотность» [1, с. 62].

Точно так же и урок современного танца имеет конкретные цели и задачи, методы и приемы их достижения, продиктованные спецификой данной танцевальной техники. Существует большое количество интерпретаций и взглядов на объем и подачу материала в дисциплинах современного танца. «Многие педагоги, изучив основные базовые школы, создают собственную систему преподавания, объединяющую несколько направлений» [2, с. 33]. Эта практика принята не только в нашей стране, совсем недавно вступившей на путь преподавания современного танца. «В американской и западноевропейской системе хореографического воспитания не существует единой методики. Каждый педагог является самоценной творческой личностью и имеет право на поиск своих педагогических приемов и методов» [2, с. 33].

Педагоги современной хореографии, являясь составителями и авторами учебных программ, разрабатывают свою систему преподавания, основанную на более распространенных и имеющих методическое изложение техниках танца Марты Грэм, Хосе Лимона, Рудольфа фон Лабана, Лестера Хортон и других выдающихся хореографов. Формируя план и содержание процесса обучения, авторы опираются на требования к обучающимся, их индивидуальные особенности, возраст, уровень подготовки.

Исходя из содержания уроков, можно выделить три основных модели проведения занятий: 1) четко структурированный урок, включающий в себя экзерсис на середине зала и у станка, содержащий учебные комбинации, кроссовую часть урока, танцевальные комбинации, импровизационный раздел; 2) урок с отсутствием четкой структуры, наполненный сочетанием различных современных практик: импровизации, партнеринга, оздоровительной танцевальной терапии; 3) авторские методики, содержащие игровую или театрализованную форму обучения.

Урок с отсутствием четкой структуры, нацеленный на использование практик современного танца, как правило, используется в учебном процессе в том случае, если, помимо данной дисциплины, в учебном курсе присутствуют специализированные дисциплины узконаправленных техник углубленного содержания. А комбинирование различных техник и игровую форму занятий можно применять во второй части урока в дополнение к основной части, содержащей экзерсис.

Сравнивая методики преподавания, можно выделить следующие разделы структурированной модели урока: 1) разогрев; 2) изоляция и координация; 3) упражнения для позвоночника; 4) работа в уровнях; 5) кросс, передвижение в пространстве; 6) комбинация и/или импровизация [2, с. 34; 3, с. 19]. Структура и порядок движений экзерсиса строится по аналогии со структурой эк-

зерсиса классического танца — от простого к сложному, с возможностью задействовать различные центры тела и движения в пространстве. Количество и порядок учебных комбинаций экзерсиса может варьироваться.

В силу академичности образовательного процесса и ограниченного объема часов на освоение учебной программы содержание дисциплины современной хореографии для будущих артистов балета следует рассматривать как совокупность техник джазового танца, танца модерн, некоторых компонентов танца контемпорари и контактной импровизации, как наиболее сбалансированную, разноплановую и отвечающую требованиям подготовки выпускников систему [4, с. 132–133]. Большинство актуальных техник — это целая идеология движения, имеющая исследовательскую направленность, которая в реалиях подготовки артистов балета недостижима. Поэтому следует вычленивать только самое необходимое, практически полезное и выполнимое в условиях образовательной программы.

Первым шагом при изучении современной хореографии с будущими артистами балета является четкая фиксация позиций и поз джазового и модерн танцев. Главная задача — суметь исполнить движения в иной манере, отличающейся от привычных движений изученной ранее школы классического танца. Наличие школы — не недостаток, это то, чему обучающихся учили на протяжении долгих лет. Однако настоящее владение телом приходит при исполнении танца в разных манерах и характерах. Здесь можно провести параллель с музыкой — джазовые импровизации на профессиональной музыкальной сцене и мастерское владение инструментом в этой области, как правило, невозможно представить без базовой классической подготовки исполнителя. «Обучение технике танца модерн начинается с постановки корпуса в положении стоя на середине класса. Обучающиеся знакомятся с позициями ног, рук, положениями головы, отличными от канонов классического танца, с основными, характерными движениями техники» [5, с. 34].

Но при этом, знакомясь с современной танцевальной техникой, ни в коем случае не стоит отвергать школу классического танца, а, наоборот, — использовать эти знания и навыки для выявления схожих и отличительных черт. Ведь в современной хореографии задействованы другие группы мышц и задействованы они по-иному. «В технике танца модерн используются позы и *arabesque* классического танца. Они изменяются в контексте определенной техники: добавляется *spiral*, исполняется *contraction* при выполнении позы» [5, с. 117]. Тесная межпредметная связь современного и классического танцев необходима для достижения двунаправленного наилучшего результата.

А. Я. Ваганова описывала позу «*arabesque*» как одну «из основных поз современного классического танца», говоря о том, что «формы *arabesque* разнообразны до бесконечности» [6, с. 74]. Проанализировав методику испол-

нения классических arabesques, а также *écartée* вперед и *écartée* назад, можно провести аналогию с положением «Т» вперед и в сторону техники Лестера Хортона. А также с подобным положением, отличающимся соотношением высоты поднятия рабочей ноги и торса [7, с. 138], известным как «*lay out*» — «горизонтальный наклон всего торса вперед, в сторону или назад, исключая изоляцию отдельных центров торса. Работающая нога поднята вперед, в сторону или назад. Корпус наклонен в противоположную сторону» [7, с. 27]. Кроме того, по мере усложнения *lay out side* исполняется с шага в сторону и с последующим полуповоротом, а затем и полным поворотом — одновременно при подъеме корпуса и ноги осуществляется поворот на опорной ноге. «В дальнейшем *lay out side* с поворотом можно делать подряд по диагонали, увеличивая амплитуду наклона и глубину *plié*» [7, с. 241]. Чтобы создать положение, напоминающее букву «Т», танцовщик встает на опорную ногу, наклоняет на 90 градусов торс с вытянутыми вверх руками и уравнивает его противодействующей силой и весом вытянутой рабочей ноги. Положение «Т» исполняется вперед, вбок и назад. На более усложненном уровне латеральная (боковая) «Т» исполняется в поворотах, прыжках и переходах в пол.

Таким образом, хотя понятие больших поз в танце модерн не применяется, но по аналогии с классическим танцем можно отнести целый ряд поз к большим — отличающимся поднятием ноги приемами *battement développé*, *battement relevé lent*, *jeté* на 90 и более градусов, развивающим силу мышц исполнителя, придающим движениям широту и амплитудность.

При исполнении этих и ряда других движений современной хореографии, имеющих черты, относительно схожие с большими позами классического танца, важно следить за тем, чтобы бедра исполнителей находились параллельно полу и обучающиеся контролировали параллельность позиций ног, не стремясь к заученной выворотности в опорной и рабочей ногах, как в классическом танце.

При этом в методике преподавания классического танца также в виде исключения присутствует вынужденная невыворотность в опорной ноге, например, при исполнении первого и второго арабеска, на этом акцентируется внимание в книге В. С. Костровицкой и А. А. Писарева «Школа классического танца» [8]. Так звучит фрагмент описания исполнения I arabesque: «Встать к зрителю левым плечом (фигура повернута в профиль), ноги поставить в невыворотную V позицию», с подстрочным примечанием: «В I и во II arabesque для опорной ноги достаточно полувыворотного положения» [8, с. 87].

Еще одним примером из положений современной хореографии, которое можно охарактеризовать как большую позу, является «*Forward table*», или «*High hip lift*», в котором при небольшом приседании на опорной ноге рабочая нога поднимается по параллельной позиции на *passé* до 90 градусов

и затем с согнутым коленом под углом 45 градусов открывается «импульсным толчком бедра и тазобедренного сустава вверх в сторону» [7, с. 141], со скручиванием верхней части корпуса в сторону рабочей ноги; рабочая нога находится параллельно полу невыворотно, опорная нога постепенно вытягивается, находясь в параллельной (естественной) позиции, руки открыты во вторую позицию [7, с. 141]. В классических позах превалирует контроль над выворотностью в тазобедренном суставе — в этом же движении бедро в нарочито закрытом положении отводится в сторону.

Отдельного внимания педагогов заслуживают причудливые этнические формы танцевальной лексики Элвина Эйли, основанные на технике Лестера Хортон и соединившие в себе традиции афроамериканской культуры и танца модерн [9, с. 99]. Они хорошо воспринимаются обучающимися на уроках, а принцип сильного мышечного вытяжения роднит эти движения с элементами классического танца, при этом обогащая движения новой усложненной координацией и неустойчивыми положениями тела с преобладанием глубоких plié, большого шага и требовательности к физической форме исполнителей.

Исторически сложилось, что язык современного танца — английский. Французская терминология, используемая для обозначения заимствованных движений, подтверждает связь школы преподавания современного танца с классическим танцем. Терминология современного танца обозначает движение напрямую, что оказывается удобным при изучении позиций, движений и положений тела. А из-за специфичности некоторых движений необходимо использовать ассоциации и образные примеры.

Благодаря тому, что английский язык является более распространенным и понятным обучающимся, а термины очень конкретно обозначают и наглядно иллюстрируют движения, это делает процесс запоминания их значения более быстрым и доступным. Например, такие односложные термины, как «arch», «drop», «tilt», «twist» и словосочетания вроде «frog position», «flat back», «roll up», «table top» и другие, можно понять, опираясь на базовые знания английского языка.

«Балетный тренинг базируется на точной неизменной программе движений. <...> Движения в танце модерн продиктованы природой и строятся по анатомическим законам движения человеческого тела» [5, с. 11]. Позиции и некоторые движения современного танца являются анатомически более привычными и свойственными поведению человека в быту. Поэтому исполнитель с классической школой хореографической подготовки более замкнут и ограничен академичностью движений.

В практике работы с обучающимися приходится сталкиваться с одной из сложных задач — в контексте современного танца научить их органично исполнять на сцене обыденные движения для воплощения художественного

замысла. Бытовое движение наполняется символическим смыслом и трансформируется в абстрактное действие. Исполнители на время становятся пленниками классической подготовки в собственных телах. Обычные бытовые шаги можно привести в качестве простого примера такого явления. Этой особенностью современный танец тесно связан с актерским мастерством, поэтому эти техники близки и взаимопользны в плане приемов пластической выразительности [4, с. 132].

При прохождении первого этапа обучения современному танцу в подготовке артиста балета в качестве базовой техники для его изучения обычно выбирается джазовый танец. Джазовый танец был и по-прежнему остается одной из самых устоявшихся в преподавании техник современной хореографии. Это тот фундамент, на базе которого можно начать знакомство учеников с новым телесным опытом, при этом отчасти опираясь на известные им основы движения. Ведь джазовый танец взаимодействует с балетной сценической хореографией в части использования средств внешней выразительности — знакомой обучающимся по привычным для них занятиям классическим, народно-сценическим танцами, он также требователен к физической подготовке, дисциплине, культуре тела и выносливости исполнителей. Базовые движения современной хореографии, позиции и термины, работа позвоночника, работа в различных уровнях и многое другое изучаются именно при знакомстве с джазовым танцем [4, с. 131].

Кроме того, джазовый танец имеет точки соприкосновения с народно-сценическим танцем благодаря условной схожести с ним его природы (иной, отличающейся от классического танца, эстетики и музыкальной основы с преобладанием ритма, роднящими джазовый танец этническими корнями в большей степени с фольклорными танцами). Говоря об изучении жанрового, исторического происхождения и развития джазовой танцевальной техники, стоит отметить именно этнический аспект, ведь «понять специфические черты любого вида хореографии или какого-либо конкретного сценического произведения можно, только исходя из закономерностей этой природы хореографического искусства» [1, с. 3-4].

В. А. Шубарин в своей книге «Джазовый танец на эстраде» предлагает при создании урока джазового танца воплотить «идею точной формы современного танца, в хорошем смысле подражая классике», обращая особое внимание на четкое исполнение позиций невыворотных ног и сложной техники. Ведь «ничто не выдерживает соревнования с классикой с точки зрения четкости формы и вытекающей из нее сложной хореографической техники» [10, с. 57].

Стоит обозначить некоторые содержательные аспекты, схожие с задачами, поставленными при подготовке артистов балета, которые можно приме-

нить при формировании программы обучения.

Наиболее эффективным методом преподавания современной хореографии для артистов балета является система упражнений, построенная на контролируемых переходах из вытянутого, напряженного состояния тела исполнителя в расслабленное, свободное; из выворотных позиций в параллельные.

Основопологающая задача первых этапов обучения в танце модерн — выстроить горизонталь и вертикаль в теле через ясное понимание и грамотное исполнение основных положений и позиций. Исполнение по параллельным позициям не должно быть неэстетичным. Лучше всего комбинировать эти движения с выворотными положениями. Таким образом, на контрасте станет явным их отличие. И обучающийся, опираясь на привычные положения, сможет с большей уверенностью двигаться дальше.

Пересмотр основополагающих принципов выворотности классического танца и изменения в позициях и положениях тела, вследствие которых теряется удобство выворотной опорной и рабочей ноги, доставляет существенные неудобства при исполнении движений из параллельных позиций современного танца.

Вторая параллельная позиция ног является важнейшей позицией в освоении базы техник современной хореографии — ее правильное понимание и грамотное исполнение, сначала осознанное, а затем доведенное до автоматизма, свидетельствует о том, насколько обучающийся владеет материалом и свободно в нем существует. Для танца модерн также характерна устойчивая вторая позиция (шире второй позиции) с использованием глубокого *plié* по параллельной и выворотным позициям.

Уже при первоначальном знакомстве с экзерсисом современной хореографии особого внимания заслуживает техника исполнения *demi plié* и *grand plié* — параллельное положение ног сохраняется на протяжении всего движения, колени и стопы не разворачиваются наружу и не сводятся по направлению друг к другу, а направлены точно вперед.

В классическом танце «положение выворотных (в бедре, колене, стопе) ног ведет к определенной постановке и корпуса, диктует подтянутость, приподнятость» [1, с. 62]. Параллельное расположение стоп и следующих за ними коленей, бедер и плеч в технике современного танца вызывает особое затруднение в связи с профессионально измененными физиологическим строением и координацией у обучающихся классическому и народно-сценическому танцам. Положения спины и работа позвоночника серьезно отличаются от привычных. Кроме ярко выраженного акцента на процесс удлинения, в работе мышц появляются скручивания, сокращения, сжатия и, безусловно, расслабления. Контроль над движением и навык управления телом в многообразии заданных танцевальных техник с ярко выраженной отличительной

пластической характеристикой каждой из них и являются умением исполнять различные виды танца.

Параллельность позиций ног познается танцовщиками классического танца и в технике исполнения первичных вращений современной хореографии из параллельных положений, например, таких как *pirouette*. Пересматривается не только принцип выворотности, влияющий на технику исполнения классического вращения в целом, но также и отношение к опорной ноге, проявляющееся в двух базовых разновидностях исполнения вращения, — на вытянутой ноге и на ноге, находящейся в *plié*, другая нога находится параллельно в положении *passé* у колена. Также иначе задействованы и руки; благодаря менее округлому и более близкому их расположению к корпусу во время вращения увеличивается влияние первоначально заготовленного форса и соответственно сила и скорость ожидаемого вращения. Позиции рук необходимо последовательно изучать на первых этапах знакомства с техниками джазового танца и танца модерн, акцентируя внимание на многообразии этих позиций, конкретные отличия и сходства с позициями классического танца. «К движениям рук в джаз-танце надо отнестись с большим вниманием. Существуют общепринятые позиции, но есть и многочисленные варианты этих позиций, которые представляют танцовщику свободу выбора импровизируемых положений рук в момент исполнения. Свобода движений рук, импровизационность жеста помогают танцовщику ощутить себя в пространстве и найти индивидуальный стиль исполнения» [7, с. 40].

Следующим аспектом изучения основ техник современной хореографии является контроль над расслаблением и напряжением в теле исполнителя. Поза коллапса («колени согнуты, торс расслаблен и немного наклонен вперед» [2, с. 73]) является одной из важнейших в понимании техники джазового танца и при этом совершенно неприемлемой для тренажа классического танца. В перерывах на репетициях мы видим ссутулившихся и отдыхающих от напряжения балерин — этот образ является хорошим примером при объяснении ученикам на уроке позы коллапса.

«Если в классическом балете позвоночник является осью всего тела, осью вращения и прыжка, и существует даже специальный термин “поставить спину”, то в джазовом танце все диаметрально противоположно — позвоночник мягкий и расслабленный. В танце модерн позвоночник, как и в классическом танце, является осью движения, но эта ось не всегда направлена строго вертикально, а очень часто изгибается и вращается в различных отделах. При напряжении невозможно движение отдельных центров, например, таза¹ или грудной клетки, в то время как при достаточном расслаблении та-

¹ От английского *pelvis* — таз.

кие движения возможны» [2, с. 28-29].

В большинстве танцевальных техник, восходящих к классическому танцу, движения в партере используются лишь в раннем возрасте, а впоследствии, в профессиональной сценической практике, используются исключительно средний и верхний уровни. На занятиях современной хореографией обучающиеся в прямом смысле учатся заново ходить, двигаться в партере, использовать «неправильные» по отношению к принципам классического танца движения.

«Движения осваиваются сначала в партере в положении лежа и сидя. Это contraction (контракшн), arch (арка), curve (керф), release (релиз), tilt (тилт), движения ног, головы, торса. Все движения должны быть правильно и четко исполнены» [5, с. 34]. Это обусловлено не только важностью контролируемого и вдумчивого проучивания принципов основных движений и преобладанием партерной техники в современной хореографии, но и приобретением необходимого в дальнейшем опыта самоощущения веса собственного тела исполнителя на полу. «В упражнениях сидя на полу пол рассматривается как преграда и одновременно как опора. Фиксация бедер способствует более тщательной проработке движений: в технике изоляции, сосредотачивая внимание на определенных двигательных центрах верха корпуса, а также дает возможность более широкому, удлинённому, интенсивному движению верха корпуса – торакса (thorax)»² [7, с. 32].

На более поздних этапах изучаются и исполняются усложненные партерные трюковые элементы, перемещения и приземления. Главным принципом при работе в партере является безопасность и сохранение здоровья обучающегося. Пол приравнивается к танцевальному партнеру, это коллега и друг исполнителя современной хореографии. Беззвучное исполнение движений с задействованием мягких тканей тела – залог успешной работы в партере. Все новые элементы сначала проучиваются в спокойном темпе, с контролем переходов и отсутствием звука ударов об пол, а при необходимости с привлечением страхующего партнера. «Все упражнения должны исполняться с большой концентрацией внимания <...> с одинаковой силой всегда» [5, с. 57–58].

При обсуждении необходимости изучения современного танца в процессе подготовки артистов балета редко затрагивается аспект сохранения здоровья исполнителей. Телесный опыт и понимание основ техники современного танца являются залогом успеха при знакомстве с современным репертуаром, а также при работе с приглашенными в театр балетмейстерами. Исполнитель, вооруженный разнообразным спектром навыков и техник танца, знает, как наиболее производительно использовать как возможности, так и ограни-

² От английского thorax – грудная клетка.

чения, обусловленные анатомическими особенностями тела, при этом сохраняя здоровье и защищая себя от неправильной нагрузки и возможных травм.

Учебные комбинации в современной хореографии составляются, исходя из методических принципов: иметь конкретную цель изучения, простроенную логику, четкую структуру и музыкальную «раскладку», наиболее актуальную для исполнителей классического и народно-сценического танцев, — техник танца, имеющих свои отличительные черты и выстроенные отношения с музыкальной тканью.

Музыкальное сопровождение для уроков современной хореографии выбирается согласно характеру и выразительным особенностям движений. Привычный для исполнителей классического танца музыкальный материал заменяется более ритмичными отрывками или, наоборот, отрывками, имеющими медитативный характер. У обучающихся явно наблюдается заинтересованность в звучащей на уроках музыке, но отсутствует понимание того, что и как под нее исполнять. Требуется объяснение строения музыкального материала, привлечение внимания к сохранению музыкальной структуры и темпо-ритмических принципов построения музыкальных композиций. В результате это приводит к достижению единства понимания обучающимися музыки, движений и внешней выразительности танца. Кроме привычных разделов урока и элементов экзерсиса, в это время вводятся ярко характерные движения современного танца, требующие соответствующего музыкального сопровождения. Маятниковый характер свинговых комбинаций, нуждающийся в поддержке музыки, является одним из ярких примеров данного явления.

По мнению В. Д. Конен, ритм в музыке джаза представляет собой «не просто один из элементов выразительности, но основной, почти самодовлеющий элемент» и «является как бы “пластически-моторным выражением” художественной психологии нового века» [11, с. 242]. В историческом контексте «эпоха джазовых танцев и начинается с перехода от движений, близких по типу европейскому балету, к свободному раскачиванию плеч, бедер и всего корпуса. При этом сопровождающая музыка обладает преимущественно свойствами ритмической пульсации и не отличается мелодичностью, необходимой для европейских танцев» [11, с. 361].

Для понимания сложности восприятия и влияния музыки на процесс обучения современному танцу, необходимо уделять внимание развитию музыкальных способностей обучающихся, совокупность которых определяют общим понятием «музыкальность». «Музыкальность — это комплекс способностей, развиваемых на основе врожденных задатков в музыкальной деятельности, необходимых для успешного ее осуществления. Центром музыкальности является способность человека эмоционально отзываться на музыку.

Ядро музыкальности образуют три музыкальные способности: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления и чувство ритма» [12, с. 41].

В танцевальной педагогике наиболее важным и даже необходимым можно считать третий компонент музыкальности, который Б. М. Теплов рассматривает как «музыкально-ритмическое чувство, то есть способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и тонко воспроизводить последний» [13, с. 304–305].

В контексте современной хореографии понятие «музыкальность танцовщика» может иметь два основных значения: 1) способность танцовщика двигаться «музыкально» под музыкальное сопровождение (вместе с музыкой); 2) способность танцовщика двигаться последовательно и согласованно, но независимо от музыки, с тончайшей нюансировкой, когда весь лексический материал получает конкретное физическое и динамическое выражение в движениях самих по себе и в их отношении друг к другу.

Таким образом, танцовщик имеет возможность не только реагировать и воспринимать, но и воспроизводить «эмоциональную выразительность музыкального ритма» [13, с. 304–305] при помощи движения, создавать новые ритмические сочетания, которые зритель может воспринимать визуально. Процесс двигательного воспроизведения и создания ритма предполагает регулярный опыт, выработку и развитие этого навыка.

Подобная расстановка акцентов, пауз, возрастающей и ниспадающей динамики в танцевальных комбинациях является безусловно важной для того, чтобы создать танец, вовлекающий в содержание и вызывающий сопереживание у зрителя. Можно провести параллель с речью, которая не воспринимается так хорошо, когда преподносится монотонно. Танец представляется скорее как захватывающий рассказ, который жизненно необходимо произнести — интересный как рассказчику, так и слушателю. Такое требование при разборе составляющих, а затем и исполнении танцевальных комбинаций помогает открыть новые краски, повысить художественную ценность и содержательность танца, а в учениках развить исполнительский навык и способность к анализу хореографического текста.

Частая ошибка молодых преподавателей современной хореографии состоит в стремлении «танцевать» исключительно музыкальный материал, не обращая внимания обучающихся на счет. Данный прием, особенно популярный на родине современного танца, можно использовать, но на более поздних этапах обучения, после ознакомления с основными лексическими паттернами и с приобретением импровизационного навыка.

Для того чтобы подготовить обучающегося к профессиональной карьере танцовщика, способного не только к интерпретации, но и к авторскому

самостоятельному творчеству, необходимо признать важность импровизационной части уроков современной хореографии. Во многом импровизация — это навык, который возникает в результате регулярной практики. Этот навык не только полезен при создании хореографии, но и важен и для ежедневной работы на сцене — у артиста, умеющего импровизировать, возникает ощущение контроля происходящего на сценической площадке во время выступления.

Использование метода импровизации в разделе урока может расширить средства педагогического воздействия на процесс формирования личности обучающегося, а также дать возможность во время обучения воспитать необходимые приемы и навыки активизации художественно-творческого мышления, особенно принимая во внимание тот факт, что современное искусство в целом и хореография в частности не ставят во главу угла конечный продукт творческого труда. Интерес к процессу творчества — его важная особенность. Художник не думает о конечном результате и его оценке зрителем, ему интересен процесс создания нового, ему «совершенно бессмысленным представляется стремление досказать все до конца или поставить точку» [14, с. 84], а важно безграничное творчество как таковое.

Важным аспектом является общий тон ведения урока. Студенты не чувствуют себя уверенно в новом материале и боятся выглядеть нелепо, но поддерживающий стиль ведения педагогом занятия позволяет ученикам чувствовать себя более раскрепощенно и свободно — это можно использовать в реализации целей освоения курса современной хореографии. В силу возрастной «угловатости» юноши сложнее привыкают к движениям в постоянном рліе и дольше, нежели девушки, координационно и пластически осваивают более сложные движения. Дисциплина и строгость уроков классического танца должна быть дополнена более доверительным отношением, только тогда в комфортной обстановке ученик сможет показать лучшие результаты в освоении дисциплины. И речь не идет об отсутствии дисциплины на уроке как таковой — речь идет о важности комфортного свободного владения телом для будущей профессии, необходимости не бояться осуждения педагога и одноклассников в выражении эмоций в движении, особенно в импровизационном разделе урока.

Одним из интересных заданий на первых этапах обучения является сочинение обучающимися индивидуальных поклонов, из которых педагогом строится танцевальная комбинация, основанная на скорректированных комбинациях обучающихся. Данное задание позволяет раскрепостить ребят, увидеть способности к сочинению и импровизации, а также оценить уровень ответственности и трудоспособности. При формулировке задания уточняется принцип, что сочинять нужно, исходя из того, как обучающи-

еся видят современный танец на данном этапе своего развития. После показа, корректировки и сдачи комбинации педагогу, со счетом и пояснением основных используемых позиций и положений тела, ученик занимает место преподавателя и обучает сокурсников своей комбинации, сталкиваясь с трудностями в изъяснении и донесении материала до обучающихся. Он не может требовать так же строго, как и педагог, но коллективное желание помочь сокурснику выручает и объединяет обучающихся. Также кроссовые комбинации являются своего рода сольным фрагментом, где всегда существует момент оценки исполнения. Несмотря на то, что традиционно уроки современной хореографии преподаются на поздних этапах обучения, дисциплина нравится обучающимся, они относятся к ней ответственно и стремятся быть лучшими в классе.

Возрастание требований к технике и исполнительской масштабности воплощения танца свойственно не только современной хореографии с темповыми прыжками, входами в партер с различных уровней и усложненной координацией, но и всему танцевальному искусству в целом. «Подчеркнем общие тенденции в современном исполнительском стиле. Это, прежде всего, широта пластического жеста в танце, динамическая насыщенность и пространственная активность. Эти черты вызваны, бесспорно, влиянием спорта, его духа соревнований» [1, с. 110].

Для решения этих задач применяется кроссовая часть урока современной хореографии с использованием принципа «захвата пространства» [15, с. 257] и исполнения пространственных танцевальных комбинаций. При работе над кроссовой частью урока и танцевальными комбинациями, как правило, происходит деление на малые группы для более свободного исполнения. Отмечается необходимость исполнять движения максимально широко и объемно, занимая все пространство класса.

Кроме заданных преподавателем кроссовых комбинаций более фиксированных форм, раздел захвата пространства включает импровизационный аспект. Задание предполагает перемещение в пространстве зала любым из доступных для обучающегося способов. Сначала предлагаются перемещения в положение стоя — используются простейшие шаги, различные темпы и резкая смена направлений движения согласно командам педагога. Этот тренинг близок к тренингам, используемым в актерском мастерстве при подготовке артистов драматического театра. Для максимально быстрого перемещения и заполнения собой пространства исполнителю требуется двигаться собранно, в основном используя горизонтальную плоскость, как бы скользя вдоль поверхности пола, сохраняя постоянное *plié* в ногах. На более усложненном уровне применяются только партерные перемещения, перекаты и скольжения по поверхности пола. Затем обучающие-

ся производят передвижения с использованием всех уровней поочередно, включающие полярную смену уровней, например, такие как прыжки с приземлением и последующим перекатом в полу. Эти задания можно использовать не только в конце урока, но и в начале занятия в качестве разогрева, постепенно увеличивая темп исполнения и сложность движений. Для ребят, занимающихся классическим танцем, подобного рода упражнения являются непривычными, но со временем они начинают комфортно чувствовать себя, воспринимая это как некоего рода игру. Кроме того, обучающиеся имеют возможность использовать элементы, ранее изученные на уроках. Впоследствии использованные в этом пространственном экзерсисе элементы соединяются и создают небольшую комбинацию.

Классический танец призывает нас к красоте движений совершенством принятой формы. Современная же хореография способствует тому, чтобы показывать исполнителя не только нарочито прекрасным, но и стараться передать через нестандартизированные пластические формы нечто большее, чем красоту движения, нечто внутри него самого. Поэтому во время импровизаций, партнеринга и поиска новых телесных форм в классе не нужно думать только о красоте исполнения. Однако это вовсе не означает, что мы перестаем находиться в области визуального искусства и законов сценической площадки, особенно при работе в классе. Высокий художественный уровень — вот на что должен ориентировать педагог учеников.

В статье была осуществлена попытка систематизировать универсальные приемы, выявить педагогические особенности и последовательность освоения элементов современной хореографии в подготовке артистов балета. Рассмотрев специфику включения дисциплины в подготовку классических танцовщиков, можно прийти к следующему выводу. Обучающиеся по специальности классического танца ежедневно встречаются с миром балета, познают технические сложности на пути к сцене. А уроки современной хореографии, как правило, встречаются им на поздних этапах обучения, находясь в учебном расписании лишь один раз в неделю, в течение не более чем двух лет обучения. Но даже в эти кратковременные учебные встречи можно заложить основы понимания современной хореографии, необходимые профессиональному танцовщику наших дней, знания, нацеленные на приобретение движенческого навыка в современной хореографии с преобладанием единого понимания исполнения движения, музыкального материала и его взаимосвязи с движением — стройности танцевальной и музыкальной фразы. Вопрос состоит лишь в том, сможет ли даже талантливый педагог уместить в этот период то важное и многое, что необходимо донести до сознания и тел обучающихся, дав попробовать новое и не навредив будущему артисту балета, отправив его в профессиональную карьеру разносторонним исполнителем,

готовым к освоению различных тенденций современного балетного театра. Поэтому практикующим преподавателям остается продолжать совершенствовать программу обучения, накапливая опыт и используя авторские разработки наиболее успешных педагогов, работающих в области современной хореографии, для воспитания совершенных исполнителей — будущих артистов балета или артистов балета будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Уральская В. И.* Рождение танца. М.: Советская Россия, 1982. 144 с.
2. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: Один из лучших, 2004. 414 с.
3. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец. Начало обучения. М.: ВЦХТ, 1998. 128 с.
4. *Антипин В. В.* Опонятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2018. № 5 (58). С. 125–135.
5. *Перлина Л. В.* Танец модерн и методика его преподавания: учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. 123 с.
6. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Планета музыки, 2007. 192 с.
7. *Богуславская А. Г.* Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. 256 с.
8. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 272 с.
9. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
10. *Шубарин В. А.* Джазовый танец на эстраде: Учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2012. 240 с.
11. *Конен В. Д.* Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 524 с.
12. *Радынова О. П.* Музыкальные шедевры. Авторская программа и методические рекомендации. М.: Гном-Пресс, 1999. 80 с.
13. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
14. *Меньшиков Л. А.* Эстетическое ограничение и его постмодернистская судьба // *Аксиосфера современности.* СПб.: Астерион, 2012. С. 77–90.
15. *Зыков А. И.* Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. М.: Планета музыки, 2018. 344 с.
16. *Александрова Н. А.* Танец модерн: Пособие для начинающих. СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. 128 с.

17. Здор С. Точка навигации. Техника импровизации в современном танце. Красноярск: Изд-во Вайнермана, 2010. 120 с.

REFERENCES

1. Ural'skaya V. I. Rozhdenie tantsa. M.: Sovetskaya Rossiya, 1982. 144 s.
2. Nikitin V. Y. Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika. M.: Odin iz luchshih, 2004. 414 s.
3. Nikitin V. Y. Modern-dzhaz tanets. Nachalo obucheniya. M.: VTSKHT, 1998. 128 s.
4. Antipin V. V. O ponyatii «sovremennyy tanets» v otechestvennoj horeograficheskoy pedagogike // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 125–135.
5. Perlina L. V. Tanets modern i metodika ego prepodavaniya: Uchebnoe posobie. Barnaul: Izd-vo AltGAKI, 2010. 123 s.
6. Vaganova A. Y. Osnovy klassicheskogo tantsa. SPb.: Planeta muzyki, 2007. 192 s.
7. Boguslavskaya A. G. Osnovy metodiki modern-dzhaz tantsa: Uchebnoe posobie. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horeografii, Bogorodskij pechatnik, 2014. 256 s.
8. Kostrovitskaya V. S., Pisarev A. A. Shkola klassicheskogo tantsa. L.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
9. Nikitin V. Y. Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: Uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
10. Shubarin V. A. Dzhazovyy tanets na estrade: Uchebnoe posobie. SPb.: Planeta muzyki, 2012. 240 s.
11. Konen V. D. Puti amerikanskoj muzyki: Ocherki po istorii muzykal'noj kul'tury SShA. M.: Muzyka, 1965. 524 s.
12. Radynova O. P. Muzykal'nye shedevry. Avtorskaya programma i metodicheskie rekomendatsii. M.: Gnom-Press, 1999. 80 s.
13. Teplov B. M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej. M.; L.: APN RSFSR, 1947. 355 s.
14. Men'shikov L. A. Esteticheskoe ogranichenie i ego postmodernistskaya sud'ba // Aksiosfera sovremennosti. SPb.: Asterion, 2012. S. 77–90.
15. Zykov A. I. Sovremennyy tanets. Uchebnoe posobie dlya studentov teatral'nyh vuzov. M.: Planeta muzyki, 2018. 344 s.
16. Aleksandrova N. A. Tanets modern: Posobie dlya nachinayuschih. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2011. 128 s.
17. Zdor S. Tochka navigatsii. Tekhnika improvizatsii v sovremennom tantse. Krasnoyarsk: Izd-vo Vajnermana, 2010. 120 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Антипин В. В. — декан фак-та театр. и хореограф. искусств, доц. каф. хореограф. искусства Сибирского гос. ин-та искусств им. Д. Хворостовского, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (науч. руководитель — Меньшиков Леонид Александрович); antdance@yandex.ru
SPIN-код: 4508-9535

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Antipin V. V. — Dean of the Faculty, Ass. Prof of the Chair, Postgraduate student (Men'shikov L. A. — Scientific Advisor); antdance@yandex.ru