

Д. С. Завалишин, М. В. Макаренко

ИННОВАЦИИ В БАЛЕТНОМ ОБРАЗОВАНИИ НА ОСНОВЕ НОВЫХ ЗНАНИЙ О ФИЗИОЛОГИИ ЧЕЛОВЕКА

История и теория балетной педагогики классического танца представлена в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой большим количеством документальных, литературных и других источников, которые постоянно дополняются публикациями новых исторических исследований и архивных изысканий. Однако при изучении этой дисциплины, одной из важнейших на педагогическом факультете, у студентов нередко появляется стремление представить себе также и дальнейшее развитие классической хореографии. Это желание мотивируется изучением деятельности выдающихся представителей балета: К. Блазиса, Н. Г. Легата, А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова и многих других, чье творчество рассматривается как определенные этапы на пути постоянного прогресса классического танца. Стараясь осознать и сохранить накопленные знания и достижения предыдущих поколений, «классики хореографии» всегда стремились к дальнейшему познанию своего искусства. Это не может оставлять равнодушным современного исследователя и побуждает его формировать для себя «образ будущего» как всего классического танца, так и его обучения.

Сегодня классический танец испытывает «проверку на прочность» в окружении большого количества стилей и форм современного танцевального искусства. Такое разнообразие часто мешает студентам-педагогам составить объективное мнение о «чистом» классическом танце. Им трудно не столько усвоить методические правила, сколько научиться «видеть» их на практике, понимать последовательность их усвоения учениками. Необходимость учитывать также и фактор «индивидуальных особенностей ребенка», часто разрушает абстрактное представление о норме, составленное студентом на теоретических занятиях. Кроме того, сегодня артисту балета для успешной карьеры, наряду с хорошей классической формой, выразительностью и другими достоинствами профессионального танцовщика (высокий прыжок, стабильное вращение, хорошая растяжка и др.), нужно владение хотя бы минимальным набором акробатических движений, востребованных современными хореографами. О необходимости появления танцовщика новой формации, о создании «универсального артиста» говорил в одном из интервью Б. Я. Эйфман: «Для нас неоспоримой основой является школа классического танца <...>, но традиция, лишенная способности эффективно реагировать на вызовы времени, бесплодна. Поэтому сегодня, как никогда, актуален вопрос об инновациях в балетном образовании» [1].

Будущее классического танца невозможно без появления методики преподавания, учитывающей соединение традиций с широчайшим современным репертуаром академических театров, требующим высокого уровня исполнительской техники и элементов акробатики. Введение инноваций в балетном образовании

может способствовать сохранению общей эстетики Русской школы балета, а также выпуску высококлассных артистов, обладающих необходимыми сегодня навыками (исполнительским мастерством), что позволит сосредоточить их внимание на основном качестве танцовщика — артистичности, а также может способствовать минимизации травматизма в процессе обучения и дальнейшей творческой карьере.

Инновация (лат. *innovatio* — обновление, перемена), — это не всякое новшество или нововведение, а только такое, которое серьезно повышает эффективность действующей системы; это конечный результат научно-технического или иного творчества, предполагающий радикальное изменение чего-либо (например, повышение производительности труда, значительное облегчение или ускорение процесса обучения и т. д.) [2]. Учитывая тот факт, что человечество стоит на пороге новой эры, когда знания будут основной ценностью, очень важно, чтобы производимые знания были истинными и вели людей по пути эволюции. Истинные же знания — это в первую очередь теоретически и практически обоснованные знания, т. е. научные. Знания, которыми пользовались в мире балета до А. Я. Вагановой базировались прежде всего на эмпирических методах познания — обобщении личного опыта с наблюдениями, традициями, интуицией и просто здравым смыслом. Но такой способ характеризуется *несистематичностью, бездоказательностью* и зачастую нигде не фиксируется. Иногда наука длинным и трудным путем доказательств приходит к формулировке тех положений, которые давно утвердили себя в качестве какого-то эмпирического знания, но сегодня для построения жизнеспособной системы только опытных знаний недостаточно [3].

Системный подход определяет классический танец по происхождению как *смешанную* систему, состоящую из двух частей: естественной (физиология человека) и искусственной (хореография). В равноценном изучении и сопоставлении этих двух слагаемых и заключается, на наш взгляд, *научное* развитие классического танца, которое на ремесленном этапе не должно подавляться традиционной гуманитарностью, характерной для природы хореографического образования.

К такому пониманию связанных с искусством балета научных задач призывал И. И. Соллертинский в предисловии к первому изданию учебника А. Я. Вагановой «Основы классического танца» (1934): «Недостаточно сохранить искусство классического балета <...> необходимо его теоретически зафиксировать и научно осмыслить. Между тем науки о танце у нас до сих пор нет <...> даже преднаучная стадия работы еще не проделана. Научное изучение наследия классического танца должно начинаться с систематизации и описания элементов техники классической хореографии на современном ее уровне — по линии осложнения — от техники времен Тальони, и даже Петипа. Книга А. Я. Вагановой и является первым опытом разрешения этой неотложной ответственной задачи. Конечно, книгой А. Я. Вагановой теоретическая работа над классическим экзерсисом отнюдь не исчерпывается. Необходимо обосновать его в понятиях анатомии, ортопедии и биомеханики. Все это — ближайшие задачи будущей науки о танце» [4, с. 7–9].

Близкую точку зрения имел Е. Н. Чесноков, в сборнике «Классики хореографии» (1937), приуроченному к 200-летию Ленинградского хореографического техникума, отмечавший: «...Теоретический опыт блестящих представителей науки

о танцах не доходил до учеников полностью, благодаря тому, что не был нигде зафиксирован <...> Мы приходим на помощь «изуственности» и пытаемся создать теоретические границы для педагогических изысканий и сломать узкие рамки знаний о теории и истории балета. Это должно расширить представление о «тайнах искусства» для учащихся, и понудит учителей повысить свою педагогическую квалификацию <...> Нельзя пренебрегать изысканиями, но нельзя и забывать законы лучших достижений в области искусства» [5, с. 8–10].

Изучение опорно-двигательного аппарата человека, его функций и возможностей лежит в основе многих наук. Именно взаимосвязь различных научных направлений способствует обогащению и расширению знаний о человеческом организме. Благодаря этому появляются новые дисциплины, стоящие на стыке наук, формулируются и проверяются новые гипотезы и теории, на основе которых выводятся новые законы, часто вносящие изменения в принципы познания, методы, и структуры смежных наук.

Интерес к медицинской науке проявляли многие педагоги балета XIX в., в том числе один из учителей Вагановой, Н. Г. Легат [цит. по: 6, с. 149]. Но именно научная революция, произошедшая в физиологии на рубеже XX в., благодаря И. М. Сеченову, И. П. Павлову, П. Ф. Лесгафту и другим выдающимся русским ученым, дала возможность осветить накопленный эмпирический материал хореографии в спектре научных знаний. В 1905–06 гг. П. Ф. Лесгафт открывает в Санкт-Петербурге Вольную высшую школу (позднее Высшие курсы) при биологической лаборатории, ставшую своеобразной «творческой лабораторией». Изучение функциональной анатомии сочеталось здесь с преподаванием хореографии и новых видов гимнастики — пластической, ритмической и танцевальной. Среди прочих, там преподавали и бывшие артистки Мариинского театра. В дальнейшем эти курсы (ныне Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта) стали образцом для ВУЗов физической культуры [7]. Одним из результатов их работы стало появление нового вида спорта — художественной гимнастики, но, кроме того, появился и общий интерес к естественнонаучному познанию танца. Крупнейшим ученым в этой области в дальнейшем стал Н. А. Бернштейн (1896–1966), создатель нового направления исследований человеческого тела — физиологии активности, труды которого изучались ленинградскими педагогами балета [8]. В труде «О ловкости и ее развитии» Н. А. Бернштейн пишет: «...В отношении любых проявлений красоты форм и движений (так называемой пластической красоты) можно утверждать, что эта красота проявляется всегда как вторичный признак, как следствие более глубоких и существенных свойств предмета» [9, с. 268].

Метод преподавания А. Я. Вагановой, признанный всем мировым сообществом, потому и считается научным, что при его создании систематизация хореографии сочеталась с новейшими на тот момент знаниями в области физиологии человека. Однако, попыток «обосновать закономерность всей великой системы классического экзерсиса <...> в понятиях анатомии и биомеханики» [10, с. 10] не было сделано. С уходом из жизни А. Я. Вагановой (1951) система отечественной хореографии становится закрытой и развивается обособленно, что до определенного времени, несомненно, способствует ее успеху и положению ведущего

места в мировом балете [11, с. 47–51]. Все известные учебники, вышедшие в последующие годы, были посвящены исключительно теории хореографии и новых взаимосвязей с анатомией и биомеханикой не имели.

Между тем, физиология, как наука, продолжала развиваться, что привело к появлению новых направлений, как, например, *постурология* (лат. «postura» — поза, осанка), а также активному прогрессу в *миологии* (лат. «myo» — мышца), *кинезиологии* (лат. «kinesis» — движение) и др. Теория и практика этих дисциплин дают теперь возможность подтвердить и концептуализировать понятия форм классического танца, изложенные в учебнике А. Я. Вагановой, что, несомненно, поможет сохранять и развивать в дальнейшем ее метод. Более того, современные знания о физиологии человека лишь подтверждают актуальность ее наследия. Говоря о «правильно поставленных» ногах, спине или прыжке, А. Я. Ваганова подразумевала *правила*, установленные природой в отношении человеческого тела, неизменные во времени, но способные быть представленными в более точном научном определении и использоваться в соответствии с требованиями современного искусства. Таково же, например, прилагательное «классический» (синонимы: правильный, строгий, образцовый), напоминающее о влиянии на балет античного искусства, стремящегося к идеалу прекрасного, построенного на верности природе. В античности «искусство оценивалось <...> не столько эстетически и художественно, сколько практически, утилитарно и, в конечном счете, космически» [12, с. 95] (греч. kosmos — мировой порядок). Понятия «красота» и «здоровье» объединялись в единое целое. Именно знакомство с античным искусством в эпохи Классицизма и Просвещения дали возможность теоретикам танца перейти на новый уровень восприятия их искусства и поставить его на одну ступень с живописью, музыкой, литературой. К. Блазис рассуждая об идеальной фигуре, приводил в пример формы Аполлона Бельведерского [5, с.128], а Н. Г. Легат считал, что «педагог должен обладать способностью визуализировать совершенство и найти его отражение в своих учениках — в этом и заключается классицизм» [13, с. 42]. Похожие мысли можно найти и в книге Н. А. Бернштейна «О построении движений», рекомендуемой им, в том числе и педагогам художественного исполнительства: «Движение, которому предоставляется течь так, как этого требует сама биомеханическая природа движущегося органа, оказывается особенно плавным, легким и хорошо оформленным» [14, с. 193].

Соответствие классического танца естественной природе человека, было одной из главных задач, которые ставили перед собой многие теоретики и практики хореографического искусства. Джон Уивер еще в начале XVIII в. говорил о «естественной и искусственно развитой грации» построенной на «знаниях анатомии и механики» [6, с. 29]. Можно сказать, что плавность, легкость, а также и виртуозность движений в хореографии — это результат *искусного* использования *естественных* законов физиологии человека.

По нашему мнению, классическую хореографию, следует рассматривать как науку о возможностях достижения красоты, пластичности, выразительности человеческим телом, развитом в соответствии, а не в противоречии с естественными законами живого организма, требующими для органичного существования максимально сбалансированной, симметричной и оптимальной формы. Такой фор-

мы, при которой будет обеспечено адекватное кровообращение и энергосберегающее развитие мускулатуры, имеющее оптимальный баланс напряжения — расслабления. Можно даже сравнить педагога классического танца с фокусником, знающим законы физики и химии, и удивляющего зрителей обыгрыванием их свойств в обстановке концертных программ. Только в балете вместо магнитов, статического электричества и магния выступают суставно-мышечный аппарат ученика, а также система регуляции равновесия его тела.

Соединив лексику хореографии с лексикой современной физиологии (биомеханические схемы, мышечные цепи, кинезиологические модели и т. п.), можно получить законченную «науку о танце», которая поможет сохранить его классические формы, несмотря на любые изменения форм классического балета.

Выдающийся педагог Н. И. Тарасов предлагал преподавать в хореографических училищах: «...Не общий, а специально разработанный курс анатомии с соответствующей программой, которую должны составить и утвердить специалисты по анатомии и хореографии совместно. Изучать этот курс учащиеся должны не на уроках классического танца, а как специальный предмет, который можно было бы назвать “Анатомические основы хореографии”» [15, с. 57].

Такой предмет в первую очередь необходим для будущих педагогов балета, чтобы они могли совместить собственные эмпирические знания, полученные во время работы в театре, с научно обоснованными, т. е. с разработанным «прикладным» курсом анатомии и физиологии. Кроме того, за время обособленного существования хореографии от медико-биологических дисциплин, в ее теории появилось большое количество заблуждений и противоречий, связанных с физиологией. В связи с достижением современным спортом, а вслед ему и классическим балетом почти предельных уровней физических возможностей человеческого тела, необходима комплексная ревизия всей учебной теории хореографии для сохранения, *в первую очередь*, здоровья детей, подвергающимся теперь высокому риску из-за уровня предъявляемых им требований [16].

Такая сверхзадача подразумевает создание медико-биологической кафедры, результаты деятельности которой могут выйти далеко за пределы Академии, так как очевидна взаимная выгода сотрудничества, например, с генетиками, изучающими гипермобильность суставов и дисплазию соединительной ткани или с разработчиками компьютерных стабилметрических программ, изучающих регуляцию и нарушения равновесия тела человека. Особенно важно, что в этом процессе профессионалы хореографического искусства смогут овладеть научным дискурсом, необходимым для полноценного консультирования у медицинских специалистов (сегодня представляет серьезную проблему объяснение им многих нюансов хореографии). Также появится возможность в доказательной форме вести дискуссии относительно методики хореографии.

Артисты балета часто консультируются также и у тренеров художественной гимнастики, впечатленные ее выдающимися мировыми успехами. Результаты такого сотрудничества зачастую сложно предсказать, в силу большого количества отличий этого вида спорта от балета: отсутствие пальцевой техники; отсутствие одновременного разворота в тазобедренных суставах (выворотность); отсутствие статики; мягкий помост; несимметричная растяжка с одной ноги; конец карьеры

до окончательного формирования скелета (16–21 лет); короткие выступления (2–3 мин); в основном только женское участие и пр. Так что решать вопросы хореографии все равно придется «изнутри» классического балета, его представителям, объединяя ценный опытный материал — профессиональные знания и ощущения — с новыми научными знаниями.

Таким образом, развитие классического танца и его преподавания в будущем, связано с необходимостью совмещения метода Вагановой с повышенной техничностью артиста балета и владением им элементами акробатики — что, в свою очередь, требует оптимизации процесса балетного образования, построенного на строго обоснованных теориях. Гипотеза о введении в балетную педагогику инноваций на основе новых знаний о физиологии человека, должна быть доказана. И первой задачей на этом пути мы ставим себе научное определение, детализацию и подтверждение основных понятий учебника А. Я. Вагановой (правильная осанка, выворотность, «арпльмб», «распределение веса по стопе», «вытянутое колено», «подтянутый корпус», «правильно поставленные ноги»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Прилашкевич Е. Е., Эйфман Б. Я.: «Балету нужен универсальный артист»// Искусство ТВ. URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/> (дата обращения: 28.10.2015).
2. Большая Российская энциклопедия. В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 11. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008.
3. Кохановский В. П., Золотухина Е. В., Лешкевич Т. Г., Фатхи Т. Б. Философия для аспирантов: учеб. пособие. 2-е изд.. Ростов-н/Д.: Феникс, 2003. — 448 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебник. 1-е изд.. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. 278 с.
5. Классики хореографии: сб. статей / отв. ред. Е. И. Чесноков. Л. М.: Искусство, 1937. 356 с.
6. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец: учеб. пособие. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.
7. Большая Российская энциклопедия. В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 17. М.: Большая Российская энциклопедия, 2008. 783 с.
8. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
9. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
10. Звездочкин В. А. Классический танец. Учебное пособие. 3-е изд., испр. СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. 400 с.
11. Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2014. № 32.
12. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.
13. Грегори Д., Эглевский А. Николай Легат. Наследие балетмейстера /пер. с англ. Харитонова М. СПб.: Любавич, 2014. 127 с.
14. Бернштейн Н. А. О построении движений. М.: Полиграф-книга, 1947. 256 с.
15. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1981. 479 с.
16. Васильев О. С. Ортопедический анализ типичных биомеханических заблуждений в спорте: выворотность и шпагаты// Материалы 1-го медицинского конгресса «Медицина для спорта». 2011. URL: <http://www.sportmedicine.ru/medforsport-2011-papers> (дата обращения: 28.10.2015).