



## теория и методика профессионального образования

**Иванова Светлана Анатольевна,**  
*соискатель МГАХ, доцент кафедры  
народно-сценического, историко-бытового  
и современного танца МГАХ*  
Москва  
[svetik.ivanov@gmail.com](mailto:svetik.ivanov@gmail.com)

### **Исполнительский опыт в контексте производственной практики: народно-сценический танец в Московской государственной академии хореографии**

Процесс профессиональной подготовки артистов балета является многоаспектным комплексом учебных, воспитательных и художественно-творческих компонентов, и в формировании личности профессионального танцовщика накопление исполнительского опыта занимает исключительно важное место. Именно поэтому в учебных заведениях среднего и высшего профессионального образования в сфере хореографического искусства предоставление учащимся возможностей накопления самостоятельного исполнительского опыта является приоритетной задачей, решаемой как в контексте учебных занятий, так и посредством производственной практики.

В профессиональном хореографическом образовании организации производственной практики всегда уделялось особое внимание. Вопросы взаимодействия балетных школ и театров страны, сценической практики учащихся, подбора репертуара не утрачивают своей актуальности и сегодня. Еще более полувека назад в «Положении о производственной практике учащихся хореографических училищ СССР», утвержденном Комитетом по делам искусств при СНК СССР в феврале 1946 года, отмечается, что «...производственная практика является органической частью учебного процесса и имеет своей целью подготовку учащихся к будущей самостоятельной работе в театре. В соответствии с программой курса специальных дисциплин производственная практика строится таким образом, чтобы учащиеся последовательно закрепляли практически в условиях, близких к условиям театра, а затем и в самом театре, получаемые ими в процессе учебной работы знания и навыки» [4]. Ректор Московской государственной академии хореографии (далее – МГАХ) народная артистка России М. К. Леонова пишет о

подобном укреплении значимости производственной практики: «Сценическая практика, таким образом, получила самостоятельный учебно-творческий статус, и проводилась она как на театральных подмостках, так и в учебных залах училища» [3]. Особая роль производственной практики в методике преподавания специальных дисциплин в МГАХ не только сохраняется, но и укрепляется в наши дни.

На протяжении всего времени профессиональной подготовки артистов балета будущие танцовщики имеют возможность не только накопить практический опыт классического, дуэтного, народно-сценического, историко-бытового и современного танца, но и проявить свои способности в исполнительском искусстве, что наиболее эффективно реализуется в контексте подготовки и проведения выпускных экзаменов, концертов, а также – постановки спектаклей.

Спектакли и выпускные концерты МГАХ ежегодно проходят на сцене Государственного академического большого театра России: учащиеся заняты в многочисленных спектаклях, участвуют в международных конкурсах, выезжают на зарубежные гастроли. Широкая публика, профессиональный зритель и пресса получают возможность наблюдать профессиональный рост учащихся, а также творческий поиск и достижения профессорско-преподавательского коллектива МГАХ.

На протяжении всего времени профессиональной подготовки будущих артистов балета в МГАХ происходит трудоемкая, кропотливая работа, являющаяся основной отличительной чертой педагогического процесса в творческом вузе. В этом сложном процессе нет мелочей и все элементы объединены в единое системное целое. В нём заняты все педагоги и все учащиеся. На занятиях по специальным дисциплинам в балетных классах шаг за шагом происходит постепенное, иногда очень медленное движение к желанной цели – созданию всесторонне развитого, музыкально грамотного, думающего профессионального исполнителя. Проследить же за поступательным развитием каждого учащегося, вовремя осознать как успехи, так и недоработки педагогов и студентов позволяют ежегодные просмотры к концертам и сами концерты производственной практики, ежегодно проходящие на сцене учебного театра МГАХ, в деталях повторяющего основную сцену Большого театра.

Эти дни в МГАХ отмечены особым творческим подъемом. На просмотр подготовленного материала иногда не хватает одного дня: количество номеров порой значительно переваливает за цифру 100. При этом названия танцев народно-сценического (характерного) репертуара встречаются крайне редко в пропорциональном отношении к названиям танца классического. Разные «тарантеллы», «хоты», «польки», «русские» и другие танцы, имеющие, на первый взгляд, прямое отношение к характерным танцам,

бывают подготовлены и педагогами классического танца с учащимися младших и средних классов ввиду того, что данной возрастной группе исполнять вариации еще рано. Перечисленные же танцы могут включать в себя элементы танца как характерного, так и классического и, при грамотном построении, принести большую пользу учащимся [1].

Народно-сценический (характерный) танец вошел в программу обязательных специальных дисциплин хореографических учебных заведений нашей страны с конца 1930-х годов. Но этот предмет не стал стандартизированной, лишенной развития, дисциплиной. Конечно, народно-сценический танец имеет свои строгие законы, но продолжает развиваться и в наши дни. Отметим, что в профессиональном хореографическом образовании в России народно-сценический танец начинает изучаться с 14-тилетнего возраста. К этому времени учащиеся уже в течение трех предыдущих лет ежедневно занимаются классическим танцем и два раза в неделю – историко-бытовым. Таким образом, к моменту начала обучения народно-сценическому танцу они достигают достаточно высокого уровня знаний и владения навыками классического танца, на базе которого и строится обучение основам народно-сценического танца.

Рассматривая особенности преподавания народно-сценического танца, можно задаться вопросом: почему такое достояние русского балета, как танцы народно-сценического репертуара, столь недостаточно представлены на внутренних концертах ведущей балетной академии страны? При этом ежегодные выпускные концерты и спектакли МГАХ, гастрольные поездки и даже некоторые международные конкурсы не обходятся без них. Этому есть объяснение, которое коренится в организационно-методических основаниях преподавания данной специальной дисциплины и может пролить свет на эту проблему. В отличие от педагогов классического танца, у преподавателей народно-сценического танца нет специально отведенного времени на этот предмет. Занимаясь с классом два раза в неделю, учитывая то, что его количественный состав значительно больше (юноши и девушки занимаются вместе), педагогу народно-сценического танца так же, как и другим педагогам специальных дисциплин, значительно сложнее найти время на подготовку номеров для концерта производственной практики. Репетиционное же время, которое можно посвятить этой подготовке, также бывает ограниченным.

Выносливость учащихся имеет предел, и поэтому педагогу народно-сценического танца, желающему выпустить своих учеников на концерт производственной практики, надо особенно внимательно подходить к организации учебного процесса. Прежде всего не должен страдать сам учебный процесс. Все программные движения академических и народных танцев должны быть усвоены учащимися. Но при внимательном рассмотрении

участие студентов в ответственном концерте может ускорить и улучшить непосредственно сам процесс обучения. Программа по народно-сценическому танцу составлена таким образом, что изучаемые движения порой сами подталкивают педагога к изучению определенных танцев классического наследия, как, например, «Сегидилья» в постановке А. Горского из балета Минкуса «Дон-Кихот» и «Чардаш» из «Коппелии» Делиба в редакции М. Мартиросяна на первом курсе. Эти же танцы или их фрагменты рекомендованы программой по народно-сценическому танцу и программой сценической практики для хореографических училищ по специальности 0506 «Хореографическое исполнительство» для 1-го и 2-го курсов. Кроме того, почти на каждом экзамене на первом курсе по дисциплине «Народно-сценический танец» можно их увидеть, целиком или фрагментарно. Безусловно, подготовить хорошо известный и всеми любимый номер для исполнения в балетном зале или на сцене – две разные вещи. Удаленность от зрителя обнажает многие недостатки исполнения, невидимые в зале, требует более тщательного сохранения композиционного рисунка танца и, безусловно, большей эмоциональной отдачи и выразительности танцующих. Музыкальное сопровождение танца в его сценическом исполнении также требует не учебного, а театрального (или приближенного к нему), значительного более быстрого темпа. Оркестровая запись вместо фортепианного исполнения подразумевает более активное внутреннее наполнение, переданное через танцевальное движение. Рассмотрим эти методические особенности на примерах отдельных характерных номеров.

Яркая, темпераментная «Сегидилья» любима всеми студентами. Но ее исполнение требует технической виртуозности, а также умения владения предметами: женский состав танцует с веерами, мужской – с тамбуринами. Почувствовать предмет, суметь «станцевать» его, ощутить единым целым с собственным телом, чтобы он не мешал, а украшал танец, – это уже настоящее мастерство. К тому же массовые танцы требуют ансамблевого исполнения, где каждый должен чувствовать других и работать в связке как со своим партнером, так и с другими танцующими. По этим причинам во многом такой танец, как «Сегидилья», мы чаще видим на государственных экзаменах МГАХ по народно-сценическому танцу на третьем курсе, чем на концертах производственной практики в исполнении студентов первых или вторых курсов.

Несмотря на понимание сложности и ответственности, для концерта производственной практики 2011-го года выбор пал именно на этот номер при подборе репертуара для первого курса «А». Поставленные задачи и сложности были озвучены студентам, и они с радостью и желанием приняли предложение. Работа шла намного активнее, чем на рядовых уроках. Мотивация активности учащихся объяснима: желание

танцевать на сцене любимый номер, танцевать всем вместе (некоторые студенты по разным причинам были не заняты в производственной практике) и танцевать хорошо. Это демонстрирует здоровую конкурентность учащихся творческих специальностей, ведущую к высоким достижениям в профессии.

С хореографическим текстом к моменту выбора данного номера класс был уже знаком. Оставалось тщательно его отработать, сдвинуть музыкальный темп, работать над выразительностью исполнения. В спектакле «Сегидилья» возникает из сюжетного действия, и танец характеризует радостное настроение веселящегося на площади народа. Он начинается со взмаха дирижерской палочки, по которому артисты вступают в танец. В концертном исполнении выйти на определенные места и ждать сигнала начала танца возможно, но это нарушает праздничную атмосферу, которую несет в себе сам танец. Поэтому решено было взять небольшой музыкальный материал, предшествующий танцу, и поставить выход учащихся на сценическую площадку таким образом, чтобы они как будто невзначай оказались на нужных местах в стиле и характере спектакля и номера для начала танца. Такая задача для профессионального артиста несложна. Но для учащихся это реальная проблема. Танцевать в определенном рисунке, исполняя трудные расы, наполнять танец эмоцией и музыкальностью исполнения – это те задачи, которые решает каждый педагог на своем предмете. Естественное поведение вне самого танца порой кажется учащимся чем-то второстепенным. К тому же они часто не понимают и не ощущают композиционных построений в свободных перемещениях и естественном поведении на сценической площадке в определенном стиле и характере. Это задачи, которые во многом решаются в рамках предмета «актерское мастерство», преподаваемом с первого курса. Здесь педагогам необходимо работать в контексте межпредметных связей. Предложение разобрать появление и сценическое поведение вне танца как такового на уроке актерского мастерства вызвало воодушевление как студентов, так и педагога этой дисциплины. Тем самым во многом сократилось время, отведенное на сценические репетиции, активизировалась творческая атмосфера в классе. Вместо обычного расслабления на уроках народно-сценического танца, которое зачастую происходит перед концертом производственной практики, класс в целом и каждый учащийся в отдельности поднялись на новую ступеньку исполнительского мастерства.

Студенты первого курса «А» были задействованы и в двух других номерах народно-сценического репертуара. Это «Испанский танец» из балета Чайковского «Щелкунчик» в постановке В. Вайнонена и «Цыганский танец» из балета Гертеля «Тщетная предосторожность» в постановке Ю. Григоровича (вместе со студентами первого курса «В»), которые регулярно идут в репертуаре МГАХ. В отличие от

«Сегидильи» оба эти номера не рассчитаны на исполнение студентами первых курсов. Движения этих танцев во многом опережают программу. Но никогда не стоит подходить к программе как раз и навсегда принятому правилу. Каждый конкретный класс и каждый конкретный ученик неповторим и уникален по-своему. Поэтому возможны и вариации программных требований. Иногда требуется подробнее объяснить и проработать материал, а иногда надо опережать сроки освоения программы, чтобы соответствовать личностной специфике учащихся, что особенно важно, учитывая естественную индивидуализацию творческого развития ученика – будущего артиста балета или хореографа, открыть для него новые, неожиданные возможности. Здесь очень важно педагогическое чутье, вера в возможности учеников, основанная на высокопрофессиональной ответственности за них.

Приучаясь к самостоятельному осмыслению работы над определенной партией или массовым танцем под присмотром и руководством педагога, студенты начинают раскрывать в себе новые творческие возможности. У них появляется уверенность в своих силах и понимание процесса работы над характерным репертуаром. Это не означает, что педагогам народно-сценического танца необходимо выпускать подряд всех учащихся перед требовательным зрителем в сложнейших номерах этого жанра. Качество исполнения в работе должно ставиться во главу угла, и учащиеся должны это понимать. В подобной работе растет как мастерство учащихся, так и опыт педагогов.

Педагогический потенциал накопления исполнительского опыта в процессе производственной практики невозможно переоценить. Однако с позиций методики преподавания народно-сценического танца возможности производственной практики в русле выпускных концертов и спектаклей могут быть плодотворно развиты и дополнены за счет совершенствования организационно-педагогических условий реализации педагогического процесса. Так, суммируя опыт преподавания народно-сценического танца в МГАХ [1, 2, 4, 6], можно сказать, что подлежит дальнейшему развитию межпредметная интеграция, позволяющая укрепить актерские навыки и способности учащихся: выступление перед зрителем требует не только танцевального мастерства, но и особой выразительности, присущей характерным номерам. Кроме того, можно утверждать, что самостоятельные художественно-творческие решения талантливых студентов могут быть с успехом включены в отдельные интерпретации характерных номеров, повышая потенциал будущих артистов балета как постановщиков.

Таким образом, накопление исполнительского опыта учащихся хореографических учебных заведений в контексте производственной практики становится залогом их

дальнейшего творческого совершенствования и укрепления их художественного мастерства.

### **Литература**

1. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е. Народно-сценический танец. М., Искусство, 1976.
2. Леонова М. К. Из истории Московской балетной школы. М.: МГАХ, 2008.
3. Леонова М. К. Роль московской балетной школы в творческой жизни Большого театра: 1945–1970. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2008.
4. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. Л.-М., 1939.
5. Положение о производственной практике учащихся хореографических училищ СССР. РГАЛИ, оп. № 3, дело 57. Л. 1.
6. Стуколкина Н. Уроки характерного танца. М.: ВТО, 1972.
7. Троицкий В. Ю. Пути русской школы. М.: Свет отечества, 1994.