

Радченко Святослав Игоревич
Sviatoslav Radchenko

Методист кафедры классического танца
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»
Methodist of the department of classical dance
FSBEI HE «Moscow state academy of choreography»
E-mail: slavaradchenko92@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА Э. ЧЕККЕТТИ КАК ОСНОВА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Artistic and pedagogical specifics of the methodology of teaching classical dance by E. Cecchetti as a basis for improving the expressiveness of the performance of future ballet dancers

Ключевые слова: среднее профессиональное образование, хореографическое образование, балетная педагогика, классический танец, выразительность, система Чеккетти.

Keywords: secondary vocational education, choreographic education, ballet pedagogy, classical dance, expressiveness, Cecchetti system.

Аннотация. В статье рассматривается проблема совершенствования выразительности исполнения будущих артистов балета в отечественной системе среднего профессионального хореографического образования. Автор отмечает важную роль дисциплины классический танец в развитии выразительных качеств учащихся, описывает основные подходы к воспитанию выразительности исполнения, сложившиеся в отечественной педагогике. С целью расширения художественно-выразительных и пластических возможностей учащихся предлагается использовать элементы авторских методик, одной из которых является система Э. Чеккетти. В статье приведены средства развития исполнительской выразительности, отмечены специфические пластические особенности классического танца в системе Э. Чеккетти, которые представляют интерес для современной педагогической практики.

Abstract. The article considers the problem of improving the expressiveness of the performance of future ballet dancers in the domestic system of secondary vocational choreographic education. The author notes the important role of the classical dance discipline in the development of students' expressive qualities, describes the main approaches to the development of expressiveness of performance that have developed in domestic pedagogy. In order to expand the artistic, expressive and plastic capabilities of students, it is proposed to use elements of author's methods, one of which is the system of E. Cecchetti. The article presents the means of developing performing expressiveness, notes the specific plastic features of classical dance in the system of E. Cecchetti, which are of interest to modern teaching practice.

Важной задачей профессионального обучения хореографическому искусству является воспитание в обучающихся выразительности исполнения. Актерская и пластическая выразительность необходимы в современном балетном театре и одинаково важны как в спектаклях классического наследия, так и в современных

постановках. Требования развития выразительности закреплены в Федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования (ФГОС СПО) по специальности 52.02.01 Искусство балета в формулировках профессиональных компетенций. Выпускник углубленной формы обучения (реализуемой в ведущих балетных школах страны) должен «исполнять хореографический репертуар в соответствии с программными требованиями и индивидуально-творческими особенностями» [5, с. 9], «создавать художественно-сценический образ в соответствии с жанрово-стилевыми особенностями хореографического произведения» [5, с. 9], «определять и использовать средства музыкальной выразительности в контексте хореографического образа» [5, с. 9]. В целях удовлетворения данным требованиям учащиеся осваивают ряд специальных учебных дисциплин, таких как различные виды сценических танцев, актерское мастерство, грим, история балета, история театра и т.д. Комплексное изучение предметов направлено на развитие хореографической техники в сочетании с пониманием путей эволюции театрального и балетного искусства, исторического, культурного и художественного контекста появления того или иного спектакля, что обуславливает применение различных средств выразительности при создании роли. Большое значение в процессе формирования профессиональных компетенций приобретает междисциплинарный курс «Классический танец» – фундаментальный предмет в отечественной системе хореографического образования.

Классический танец – одно из главных художественно-выразительных средств балетного спектакля. Его техника осваивается учениками на протяжении всего периода обучения (7 лет 10 месяцев по углубленной форме обучения, 10 академических часов в неделю). В практическом отношении урок классического танца представляет исторически сложившуюся последовательность движений и комбинированных заданий, разделенных на несколько разделов: экзерсис, *adagio*, *allegro* и *port de bras*. Ежедневный тренаж, помимо прохождения элементов рабочей программы, направлен на выработку, поддержание и развитие необходимых для профессии артиста балета исполнительских качеств и психофизических способностей. На занятиях учащиеся приобретают и навыки исполнительской выразительности.

Значительная работа по развитию выразительности средствами классического танца была проделана выдающимся педагогом, автором системы обучения, составившей основу современной русской балетной школы – А.Я. Вагановой. Важная особенность ее методики заключалась в координационных требованиях. Педагог предложила тренаж, в котором руки и голова двигались синхронно в соответствии с движениями ног и стоп. А.Я. Ваганова требовала от учеников осмысленного подхода к исполнению каждого движения, в результате традиционные балетные *pas* приобретали эмоционально-выразительный характер, а исполнители посредством лексики классического танца могли выразить глубокий спектр эмоций и отношений. Свои методические разработки А.Я. Ваганова представила в книге «Основы классического танца» (1934).

Данная методика оказалась эффективной и востребованной, учитывая направление развития советского балетного искусства в период 1930 – 50-х гг., характеризовавшегося расцветом жанра хореодрамы. Один из идеологов этого направления, балетмейстер и педагог Р.В. Захаров, требовал от балетных училищ подготовки танцовщика нового типа: «артиста, владеющего искусством выразительного танца, в котором высокая техника танцевального мастерства сочетается со столь же высоким актерским мастерством» [2, с. 104]. Р.В. Захаров советовал расширить воспитание выразительности исполнения путем придания движениям действенных характеристик. Он сетовал, что замечания на уроке как правило касаются только технической стороны исполнения, и писал о том, что «хотелось бы услышать в классе указания и другого характера: „цель этого движения – выразить чувство радости“, „в своих прыжках раскрой гордость победителя“, „стремись выразить в танце печаль, восторг, горе, негодование, любовь, ненависть“» [2, с. 104].

Однако, данный подход не получил широкого распространения в балетной педагогике по причине трудности его практической реализации. Балетное искусство обладает собственными средствами выразительности, воплощающимися посредством хореографии и не обязательно имеющими действительную составляющую, что особо ярко проявилось в творчестве хореографов XX в., сторонников симфонического, бессюжетного танца: Ф.В. Лопухова, К.Я. Голейзовского, С. Лифаря, Д. Баланчина и др. Исследователь балета Л.Д. Блок писала, что «танец в его наиболее разработанной системе, в классике, может создавать такие „формации“, насыщенные передовой идеологией своего времени, понятные без анекдотической подкладки, выразительные изнутри, своими чисто танцевальными методами, приемами и заданиями» [1, с. 93].

Известный педагог классического танца и методист Н.И. Тарасов отмечал, что «классический танец как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста» [4, с. 16]. По мнению Н.И. Тарасова, исполнительская выразительность складывается из точного и уверенного владения техникой классического танца. Для этого учебные задания должны быть направлены на выработку основных исполнительских качеств будущих балетных артистов, таких как музыкальность, гибкость, устойчивость, точность, легкость, мягкость, на формирование умеренности и академической строгости при исполнении движений, а также развитие физической свободы, силы, выносливости, внимания и памяти.

В современных условиях глобализации хореографического искусства, когда интенсифицируются международные контакты артистов балета, педагогов и хореографов, когда репертуар театров с каждым годом пополняется постановками зарубежных балетмейстеров, зачастую использующих стилистику классического танца, отличную от традиций русской балетной школы, представляется актуальным применение элементов авторских балетных методик в

образовательном процессе с целью расширения художественно-выразительных и пластических возможностей отечественных исполнителей.

Одной из наиболее известных авторских методик обучения классическому танцу является система Э. Чеккетти (1850 – 1928). Танцовщик-виртуоз, балетмейстер и педагог, Э. Чеккетти на протяжении пятнадцати лет (1887 – 1902) работал в России, в труппе Санкт-Петербургского Императорского балета, где сотрудничал со знаменитыми хореографами М.И. Петипа и Л.И. Ивановым. В дальнейшем был педагогом антрепризы С.П. Дягилева «Русские балеты». Итальянский маэстро обогатил отечественное хореографическое искусство новыми техническими элементами, стремительными вращениями, сложными полетными прыжками, оказав существенное влияние на развитие мужского классического танца. Методика занятий, разработанная Э. Чеккетти в Санкт-Петербурге для работы с русскими танцовщиками, позволила последним в короткие сроки овладеть секретами итальянской техники, включавшей в себя виртуозный танец на пуантах, многочисленные вращения, а также такое координационно трудное движение, как *fouetté en tournant*.

Технические приемы классического танца способствовали увеличению выразительных средств балетного спектакля. К примеру, умение удерживать равновесие в позе, стоя на пальцах одной ноги, было использовано М.И. Петипа для создания образной характеристики принцессы Авроры в *adagio* с четырьмя кавалерами в балете «Спящая красавица». По словам танцевального критика Д. Хоманс, в данном фрагменте «устойчивость балерины знаменует независимость и силу ее характера – это был уже не трюк, а испытание свободной воли» [6, с. 285]. Тридцать два *fouettés*, исполняемые Одиллией в *pas de deux* третьего акта балета «Лебединое озеро», становятся олицетворением ее демонической природы, несовместимой с аристократическими устоями дворцового общества (действие третьего акта проходит на балу во дворце): «пламенная черная Одиллия оказывается злодейкой, потому что нарушает классическую технику преувеличенной браваурностью и ложным красноречием» [6, с. 295].

С целью подготовки артистов балета, владеющих виртуозной исполнительской техникой, Э. Чеккетти уделял серьезное внимание детальной проработке основных танцевальных движений, их связок и сочетаний. Основной акцент в уроке был сделан на многократное повторение определенных упражнений, распределенных по дням недели, с понедельника по субботу. «Урок был очень труден, комбинации и серии движений у палки на одном дыхании были долгие» [1, с. 231]. Наиболее насыщенным был учебный раздел *adagio*: ежедневно исполнялось четыре – пять комбинаций, включающих в себя удержание равновесия в больших позах, переходы из позы в позу, повороты и разнообразные вращения, прыжки. Сложность учебных заданий объяснялась функциональной направленностью педагогического процесса: для овладения новыми средствами выразительности необходимо рационально использовать исполнительские качества, для формирования которых в свою очередь нужно обеспечить развитие определенных мышц, сухожилий и связок.

Методика Э. Чеккетти была направлена на развитие мышечной силы, особенно ног, поясницы и спины. Л.Д. Блок писала: «Силы и выносливости ученики Чеккетти достигали большой, особенно в прыжках» [1, с. 230]. Насыщенное содержание занятий, многократное повторение учебных элементов в разнообразных сочетаниях позволяли добиваться точности, отчетливости и уверенности исполнения. Грамотно составленные учебные упражнения, требование слитной работы всех частей тела и безусловное следование ритму и теме музыкального произведения развивали координационные и музыкальные способности учащихся. Э. Чеккетти крайне педантично подходил к подбору аккомпанемента для занятий. Каждому упражнению соответствовал определенный музыкальный материал, как правило состоявший из сочинений Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф.П. Шуберта.

Большое значение в уроках Э. Чеккетти отводилось развитию устойчивости и гибкости учащихся. Длительные комбинации *adagio* с многочисленными *relevés*, *tours lent* в больших позах, *pirouettes* и *tours*, *ballottés*, *fouettés*, наклонами способствовали укреплению силы ног, поясницы и спины, нахождению оптимального баланса в положении на полупальцах или на пальцах (в женском классе). Внимание, уделяемое педагогом работе стоп в танце, обеспечивало гибкость и эластичность их движений. Гибкость рук, шеи и спины отрабатывалась серией из восьми упражнений *port de bras* (в системе А.Я. Вагановой шесть форм *port de bras*). Ряд комбинаций *allegro* строился на сменах положения *épaulement*, которые подчеркивались движениями плеч и головы, что позволяло отработать подвижность, необходимую в танце. Все это в совокупности создавало серьезную техническую базу, владея которой, артисты могли полностью посвятить себя поискам выразительности исполнения.

Практические методы Э. Чеккетти были зафиксированы С.У. Бомонтом и С. Идзиковским в учебнике «Полное руководство по теории и практике классического театрального танца (метод Чеккетти)» (Лондон, 1922). Приведенные в нем упражнения и сегодня не утратили актуальности. Отечественные педагоги продолжают обращаться к наследию Э. Чеккетти, о чем могут свидетельствовать научно-практические семинары по методике итальянского педагога, проведенные в Московской государственной академии хореографии в 2004 и 2020 гг.

Необходимо отметить, что сама по себе техника классического танца не представляла для Э. Чеккетти самоцель, а служила средством создания сценического образа. Педагог советовал ученикам: «Изучая технику, никогда не отступайте от истинных принципов вашего искусства, чтобы техника не выродилась в акробатику» [8, с. 199]. Д. Хоманс отмечает конечную цель строгого тренажа: «Выжимая семь потов из своих учеников, он [Э. Чеккетти] тем самым предоставил им возможность для пересмотра классической техники... <...> новое поколение танцовщиков использовало свои технические возможности для развития расслабленных и плавных движений, подчеркивающих гибкость и пластичность» [6, с. 299-300].

Но Э. Чеккетти не только предоставил своим ученикам необходимую для хореографических поисков степень физической свободы и осознанности движения,

но и активно постулировал развитие выразительности исполнения на занятиях, вводя в урок определенные пластические элементы, обладающие художественно-эмоциональной окраской.

К числу наиболее выразительных элементов классического танца относятся позы. Н.И. Тарасов писал, что поза в балете – это «жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия» [4, с. 13], отличающийся изменчивостью и многообразием форм. Наиболее традиционные позы классического танца, такие как *arabesques* и *attitudes*, получили широкое разнообразие в методике Э. Чеккетти. Если в традиционной французской школе приняты две позы *arabesque*, в русской школе – четыре, то у Э. Чеккетти мы встречаем пять вариаций *arabesque*. К числу основных отличий от *arabesques* русской школы относятся сгибание колена опорной ноги и вытянутые вперед руки в положении *à la lyre*. Данное положение было заимствовано итальянским педагогом из наследия датского танцовщика и балетмейстера А. Бурнонвиля и представляет собой отголоски романтического балета XIX в. Среди различных видов позы *attitude* Э. Чеккетти больше других предпочитал положение *attitude croisé* с развернутым корпусом и руками – т.н. поза Меркурия (получила название по статуе бога Меркурия работы итальянского скульптора Джамболоньи), отличающаяся особой грацией и выразительностью.

В заданиях Э. Чеккетти также встречается ряд оригинальных поз, таких как поза раздумья, грациозная поза и др., в которых выразительность достигается путем изменения постановки рук и наклона головы. За счет определенной позиции рук зрителю передается эмоциональное состояние исполнителя. В двух отмеченных выше позах позиции рук имеют схожие черты с положениями русского народного танца, что свидетельствует о влиянии исполнительских традиций отечественного балетного театра на методику Э. Чеккетти.

Не только положения рук и ног, но и постановка корпуса в больших позах (когда одна нога поднята на высоту 90° и выше) имела в методике Э. Чеккетти особую специфику. Л.Д. Блок отмечала: «Стилистически танец учеников Чеккетти резко отличен от танца других школ. Они были напряженно прямы, иногда до судорожности» [1, с. 230]. Подобное объяснимо следованием Э. Чеккетти правилам теории *port de bras*, сформулированной итальянским педагогом и теоретиком танца К. Блазисом. Согласно данной теории, корпус и руки представляют две прямые линии, пересекающиеся крест на крест под прямым углом. Если одна рука поднимается, другая соответственно должна опуститься, чтобы не нарушать прямую линию. Соответственно, если одна рука выводится вперед, другая сильно отводится назад. Именно такое положение рук было характерно для *arabesques* Э. Чеккетти (в русской школе встречается в позе четвертого *arabesque*). В свою очередь, корпус составлял одну прямую линию с опорной ногой, сохраняя напряженную вертикальность. Педагог объяснял данную постановку стремлением к естественности исполнения. Он говорил, что в позе *arabesque*, когда ноги находятся на полу, прямое положение корпуса выглядит натуральнее и грациознее, нежели наклоненное. Из этого Э. Чеккетти делал вывод, что и при поднятии ноги корпус не должен менять своего положения. Его сын Г. Чеккетти указывал, что

манера исполнения arabesques описанным выше образом являлась «фирменным знаком» методологии Э. Чеккетти [7, с. 228] и отличала танцовщиков, прошедших его школу, от учеников других педагогов. Следование правилам теории port de bras в вопросах, касающихся постановки корпуса и переводов рук в танце, с одной стороны, приводило к некоторой угловатости танца, но с другой, подчинение строгим законам геометрии вырабатывало точность, умеренность и строгость исполнения – важные критерии профессионализма.

Характерно, что Э. Чеккетти, вырабатывая у учеников виртуозную технику, порой граничащую с трюком и акробатикой, призывал артистов не переходить эту грань. Для этого педагог постулировал умеренность исполнения, подкрепленную глубоким эстетическим пониманием сущности балетного искусства, знанием его теории и эволюции. К примеру, он не разрешал ученикам поднимать ноги выше уровня 90°, считая подобное «задираание» неэстетичным, противоречащим принципам классического танца. Такая умеренность являет пример академичности и исполнительской строгости, составляющих основы подлинно художественного искусства балета. Танцовщица К. Сахарова вспоминала: «Не показывая последних пределов движения, но позволяя зрителю угадывать бесконечные возможности, он [Чеккетти] создавал особый стиль, из которого складывался чистый балет. „Вам здесь не цирк!“ – кричал он непослушному ученику» [3, с. 90].

Э. Чеккетти советовал учащимся и артистам изучать произведения мировой художественной культуры с целью нахождения средств пластической выразительности в рамках художественной умеренности. Педагог был сторонником системы амплуа, согласно которой физические параметры артистов определяли перечень исполняемых ими ролей. Ликвидация этой системы в большинстве современных балетных компаний порой оборачивается снижением художественных достоинств как отдельного спектакля, так и балетной труппы в целом.

Помимо рассмотренных выше, методика Э. Чеккетти также имела ряд особенностей, обеспечивших ее художественно-педагогическую специфику. К основным из них относится изменение четвертой и пятой позиций ног (пятка передней ноги оставляет открытой пальцы задней ноги), особая классификация позиций рук, работа головы в танце (в определенных случаях – наклон в сторону вместо поворота в русской школе) и подгибание ног в прыжках. Последнее не получило широкого распространения, и в настоящее время школы, обучающие по методике Э. Чеккетти, отказались от этой практики в обучении.

Несмотря на то, что некоторые особенности авторского метода Э. Чеккетти противоречат правилам современной русской школы, с целью подготовки универсальных танцовщиков, знакомых со спецификой различных хореографических стилей, поддержания вариативности содержания учебного процесса и развития координационных возможностей учащихся, воспитания выразительности исполнения отдельные упражнения из уроков Э. Чеккетти могут быть рекомендованы к внедрению в процесс обучения классическому танцу.

Таким образом, можно подытожить, что репертуар балетных театров в настоящее время требует от выпускников, прошедших программу среднего

профессионального хореографического образования, расширения художественно-выразительных и пластических возможностей. В контексте обучения классическому танцу это может быть достижимо путем внедрения в образовательный процесс элементов авторских методик, одной из которых является методика Э. Чеккетти. Ее художественно-педагогическая специфика, заключающаяся во всестороннем развитии профессионально-личностных качеств учащихся, вкупе с пластическими особенностями выполнения движений позволит обеспечить содержание учебного курса новыми выразительными формами, способствующими универсальности исполнительских возможностей выпускников.

Литература

1. Блок, Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца [Текст] / Л.Д. Блок. – М.: Юрайт, 2019. – 259 с.
2. Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера [Текст] / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1954. – 429 с.
3. Пастори, Ж.-П. Ренессанс Русского балета [Текст] / Ж.-П. Пастори. – М.: Paulsen, 2014. – 151 с.
4. Тарасов, Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства [Текст] / Н.И. Тарасов. – М.: Искусство, 1971. – 493 с.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета. Утвержден Приказом Минобрнауки РФ № 35 от 30 января 2015 г. [Текст]. – М., 2015. – 118 с.
6. Хоманс Д. История балета. Ангелы Аполлона [Текст] / Д. Хоманс. – М.: АСТ, 2020. – 592 с.
7. Чеккетти, Г. Полный учебник классического танца [Текст] / Г. Чеккетти. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 504 с.
8. Beaumont C.W. A Manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti) [Текст] / C.W. Beaumont, S. Idzikowski. – L.: C.W. Beaumont, 1922. – 201 p.