УДК 377.6+372.87+792.8 (075)
ББК 74.48

DOI: 10.31862/2218-8711-2020-3-216-227

АВТОРСКИЙ КУРС ПО АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В ХОРЕОГРАФИИ: ВОПРОСЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

AUTHOR'S COURSE IN ACTING IN CHOREOGRAPHY: ISSUES
AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Меловатская Анна Евгеньевна

Заведующий кафедрой искусства балетмейстера
факультета хореографии, Институт
современного искусства, доцент; педагог
кафедры классического танца, Московская
государственная академия хореографии;
кандидат искусствоведения
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Melovatskaya Anna E.

Head of the Department of Art of the
Choreographer, the Faculty of Choreography,
Institute of Contemporary Art, Associate
Professor; teacher at the Department of
Classical Dance, Moscow State Academy of
Choreography; PhD in History of Arts
E-mail: annamelovatskaya@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуется проблема обучения актерскому мастерству в хореографии; автор анализирует взаимосвязи актерского мастерства драматического и балетного театров, а также их принципиальные различия; рассматривается специфика преподавания дисциплины «Теория и практика актерского мастерства в балете» и ряд требований, предъявляемых к педагогам, ведущим данную дисциплину.

В статье актерское мастерство в хореографии рассматривается, с одной стороны, как отдельная область драматического искусства, с другой стороны, она неразрывно связана

Abstract. The article explores the issue of teaching acting in choreography; the author analyzes the relationship between the acting in the drama and ballet theaters, as well as their fundamental differences; the specifics of teaching the discipline "Theory and Practice of Acting in Ballet" and a number of requirements for those who teach this course are considered; in the article, acting in choreography is considered, on the one hand, as a separate area of dramatic art, on the other hand, it is inextricably linked with the dance itself and with the process of training professional dancers.

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

© Меловатская А. Е., 2020

и с самим танцем, и с процессом обучения профессиональных танцовщиков.

В работе ставится проблема отсутствия методики преподавания актерскому мастерству в хореографии в высшем звене образования, в результате которой только личный практический опыт, осмысление, анализ и накопленные знания педагога, желающего преподавать этот предмет, могут быть базой, на которой формируется материал для обучения данному предмету.

В статье сравниваются учебные программы по актерскому мастерству Московской государственной академии хореографии и Института современного искусства; приводится обзор специализированной литературы.

Ключевые слова: актерское мастерство в хореографии, образность, хореографический образ, пластическая выразительность, музыкальность.

The paper raises the issue of the lack of teaching methodology for acting in choreography at the highest level of education, as a result of which only personal practical experience, understanding, analysis and accumulated knowledge of the teacher who wants to teach this subject can be the basis on which the material for teaching this subject is formed.

The article compares the acting programs of Moscow State Academy of Choreography and the Institute of Contemporary Art, and reviews the specialized literature.

Keywords: acting in choreography, imagery, choreographic image, plastic expressiveness, musical sense.

Проблема обучения актерскому мастерству в хореографии всегда была актуальной. Сложность предмета заключается в том, что он находится на стыке драматического и балетного театра. Между ними существует много общего, во многом балетный театр опирается на опыт драматического театра. Но также есть ряд аспектов, показывающих принципиальное отличие принципов балетного театра от драматического.

И потому преподавание дисциплины «Теория и практика актерского мастерства в балете» предъявляет к педагогам ряд определенных требований: необходимо знать и понимать назначение и специфику законов режиссерского искусства и драматургии драматического театра, также не менее важно знать и понимать специфику режиссуры и драматургии именно балетного театра. По нашему мнению, педагог актерского мастерства должен быть одновременно и режиссером, и драматургом, и балетмейстером, и артистом, имевшим практический сценический опыт.

Актерское мастерство в балетном театре, в народном и эстрадном танце, в современной хореографии, детском игровом танце и т. д. имеет принципиальное значение. Создание образов, умение передавать чувства, мысли, состояния, взаимодействие с партнерами, эмоциональное общение со зрительным залом – без всего этого танец существовать не может. Ведь танец, как и искусство в целом, – одно из средств общения между людьми, один из способов взаимодействия с миром, возможность проявить и выразить себя, свои мысли относительно действительности и своего места в ней.

Театральное искусство – это особый способ отражения жизненных явлений, проявления реакций на происходящие события. С одной стороны, посредством исторических сюжетов, эпоса, сказок, легенд и мифов, классической и современной литературы, поэзии, с другой – через символы, метафоры, знаки, принципы и приемы своего специфического языка театральные деятели общаются с миром.

Драматический театр – это давно сложившаяся система общения создателей спектаклей со зрителем. То же можно сказать и о балетном театре, в котором существуют свои законы драматургии, композиции и режиссуры. Хореограф и педагог И. Г. Есаулов в своей книге отмечает: «Красота классического балета заключается в единстве цели и средств, формы и содержания: отделить одно от другого – значит уничтожить общую структуру, лишить нечто целое его сути». И здесь же: «Структура языка классического танца является в классическом балете одновременно и формой, и носителем содержания; разрушая форму, классический балет утрачивает свою сущность, отступает от принципов и законов» [1, с. 190].

В отношении современного танца все несколько сложнее, так как по сравнению с балетным театром эта хореографическая система достаточно молода, и сегодня, думается, еще рано что-то говорить однозначно. Театр современного танца сегодня находится в стадии становления и накопления. У него существуют свои цели и задачи, свое назначение, своя специфика. И потому законы, действующие в балетном театре, здесь или не применяются, или применяются в определенном контексте, ограниченно и часто с другими целями. В народном танце изобразительное и выразительное начала слиты воедино. В нем уже давно существует сложившаяся система координат: как воплотить образ, как выражать свою эмоциональность, как донести до зрителя идею и тему. То же можно сказать и об эстрадном, и о детском игровом танце.

Автор данной статьи с 2006 г. преподает актерское мастерство в хореографии. Идея написать авторский курс возникла не случайно. На протяжении многих лет существует проблема преподавательского состава. Мало преподавателей, кто интересуется и кто мог бы вести данную дисциплину. Область актерского мастерства, с одной стороны, достаточно изолирована и требует определенных профессиональных качеств от педагога, с другой стороны, она неразрывно связана с самим танцем, с процессом обучения профессиональных танцовщиков.

Таким образом, имея определенную связь с драматическим театром, описанную выше, предмет находится в пограничной зоне внутри самого хореографического искусства. Также методике преподавания дисциплины «Теория и практика актерского мастерства в балете» не обучают в высшем звене образования. Лишь личный практический опыт, рефлексия и осмысление, анализ и накопление знаний педагога, желающего преподавать этот предмет, могут быть той базой, на которой формируется материал для обучения, осмысление предмета у самого педагога актерского мастерства в хореографии.

На сегодняшний день учебной литературы по актерскому мастерству в хореографии немного. Ценные сведения о первоначальном процессе обучения актерскому мастерству будущих профессиональных артистов балета можно почерпнуть из книги Е. В. Петровой «Актерское мастерство» [2]. В учебном пособии по актерскому мастерству

И. В. Македонской и Е. В. Петровой [3] также раскрывается специфика актерского существования будущих артистов балета в рамках музыкального этюда. Ценная информация также содержится в книге Н. В. Чефрановой «О внутренней технике артиста балета» [4]. Секреты мастерства и нюансы пластической выразительности актера исследуются в книге А. Б. Немеровского [5].

В каждом учебнике, учебном пособии по искусству хореографа авторы-балетмейстеры в большинстве случаев касаются темы актерского мастерства и пластической выразительности танцовщиков. И потому каждое новое издание по актерскому мастерству и пластической выразительности, думается, внесет свой весомый вклад в общее дело развития актерского существования артистов балета, артистов современного танца.

Актуальность пособия по актерскому мастерству в хореографии очевидна в нескольких аспектах.

Во-первых, сегодня балетный театр живет и развивается. Спектакли русского и советского наследия идут на сценах по всей территории бывшего Советского Союза в канонических и в обновленных редакциях. Балетному театру необходимы новые постановки молодых постановщиков, в которых бы вскрывались проблемы современности, раскрывались хореографические образы и характеры, решались бы определенные этические и философские вопросы.

Во-вторых, активное развитие театра современного танца требует переосмысления уже созданного. Необходимо найти и осознать новую образную систему, новые постановочные приемы, новые принципы работы над актерским мастерством в рамках современной хореографии. Важно осмыслить, какие законы актерского мастерства балетного театра могут быть применимы в театре современного танца и в каком ракурсе. Также есть потребность осмысления новых потенциальных путей развития современного танца.

В-третьих, усиливается общая тенденция к синтезу видов искусств в рамках одного спектакля. Балет, опера, мюзикл, оперетта, эстрадное искусство, цирк, шоу-представления и т. д. также нуждаются в грамотных профессиональных балетмейстерах-постановщиках, способных создавать выразительные пластическо-хореографические образы и характеры, умеющие ставить актерские задачи перед исполнителями.

Пособие имеет практическую направленность. Научиться верно и правдиво существовать в рамках заданного хореографического образа, роли без практического опыта невозможно: только через практику танцовщик постигает суть приемов и принципов актерского мастерства. В пособии представлен теоретический аспект дисциплины «Теория и практика актерского мастерства в балете», также предлагаются вопросы и практические задания, призванные дополнительно раскрыть и закрепить пройденный материал. В целом пособие направлено на расширение понятийного аппарата, на закрепление и анализ практической деятельности мастеров прошлого, выработки собственного понимания и собственного взгляда на искусство танца и, в частности, актерского мастерства в хореографии.

С точки зрения изучения теории и практики актерского мастерства в хореографии данный курс будет полезен учащимся средних и высших профессиональных учебных заведений, артистам балета, современного танца, народного и эстрадного танца, практикующим

педагогам, хореографам и всем тем, кто интересуется и занимается хореографией. Цель курса состоит в изучении и освоении элементов системы актерского мастерства в хореографии, а также в овладении педагогами-специалистами методикой преподавания актерского мастерства в балете. Задачи, которые ставил перед собой автор пособия, – последовательное методичное изложение всех элементов системы актерского мастерства в хореографии, подкрепленное теорией, практическими упражнениями и рекомендациями.

Программы обучения актерскому мастерству в хореографии в различных вузах имеют свои отличия и специфику. В Московской государственной академии хореографии (МГАХ) актерскому мастерству учат на старших курсах: первом, втором и третьем, выпускном. Первый год посвящен знакомству с основными категориями драматического искусства, во многом опирающимися на театральную систему К. С. Станиславского. Сюда можно отнести: сценическое внимание, память, сценическую веру и свободу, отношение к событиям и оценку факта, отношение к партнеру, отношение к предлагаемым обстоятельствам и образам. Особое внимание уделяется работе с музыкальным материалом. «Задача первого года обучения: овладение активным логичным действием и пластической выразительностью в предлагаемых обстоятельствах музыкального этюда» [2, с. 6].

На втором курсе основная работа идет над пластической выразительностью и музыкальностью. Бытовое существование сменяется пластическо-хореографическим. На этом этапе важно не потерять естественность и свободу внутреннего проживания роли. На примерах и образцах мирового балетного театра студенты учатся работать над ролью, образом. Под руководством педагога они пытаются найти себя в рамках заданного рисунка роли, найти свое отношение к образу, обстоятельствам, найти для себя оправдание действий и поступков своего героя. Во втором полугодии второго курса каждому студенту подбирается репертуар для итогового экзамена. На третьем выпускном курсе студенты показывают свое актерское мастерство, пластическую выразительность и музыкальность на образцах мирового балетного театра и современного танца.

В программе Института современного искусства дисциплине «Теория и практика актерского мастерства в балете» отведено два семестра первого курса бакалавриата. Первый семестр так же, как и программа актерского мастерства на первом курсе МГАХ, посвящен знакомству с основными категориями драматического искусства, элементами театральной системы К. С. Станиславского.

Во втором семестре определенное время также отводится работе над пластической выразительностью и музыкальностью, изучению наследия. Важный раздел этого семестра – постановка студентами собственных музыкально-пластических этюдов. Сначала на примерах и образцах прошлого, представленных и проанализированных педагогом, студенты учатся работать с музыкальной драматургией, драматургической структурой развития действия, учатся выявлять конфликт, главное событие, идею, тему, выстраивать сквозное действие и т. д. Затем, проработав и обсудив предварительный план будущего этюда с педагогом, они приступают к постановочному процессу и доводят этюд до сценического уровня исполнения (экзаменационный показ).

Авторский курс дисциплины «Теория и практика актерского мастерства в балете» состоит из двух разделов, каждый из которых поделен на ряд тем. Первый раздел

«Элементы системы актерского мастерства в хореографии» посвящен таким темам, как «разминка», «внимание», «видение», «память физических действий», «излучение», «взаимодействие с партнером, предметом, пространством». В рамках статьи мы будем останавливаться лишь на тех темах, которые наиболее полно раскрывают специфику актерского мастерства в хореографии.

Пункт 1.2 посвящен исследованию таких понятий, как «внутреннее и внешнее видение». Одним из ключевых качеств любой творческой личности является образное мышление. Этот термин означает уметь видеть образы в своем сознании, а также уметь переводить их в реальность, то есть представлять, что они могли бы быть в действительности, и верить в это. В целом «видение» – это способность человека проживать внутри себя определенные образы, картины мира, случившиеся и запомнившиеся жизненные события.

Благодаря своей эмоциональной памяти человек может накапливать жизненные впечатления и возвращаться к ним по мере необходимости. Способность к ассоциативному мышлению, умение следовать собственным ассоциациям – важное свойство любой творческой личности и «танцующего актера» в том числе. Ассоциативность возникает, когда один импульс, будь то музыка, увиденное явление природы, предмет, событие в жизни, воздействует на человека и у него возникает целая череда, цепочка ассоциаций из своего личного опыта, из своей памяти.

Различные виды взаимодействия рассматриваются в пункте 1.5. Работа в паре, с партнером – особый раздел обучения актерскому мастерству. В этюдной работе важно видеть, воспринимать, чувствовать своего партнера. Для приспособления друг к другу существует целый комплекс упражнений. Упражнения на доверие – «слепой и поводырь», «неваляшка». Их цель – довериться партнеру, дать себе возможность раскрыться другому человеку. Упражнения «зеркало», «тень» направлены на импровизированное взаимодействие партнеров. Немаловажный аспект – энергетика партнеров. В данном случае задача партнеров – реагировать не только на уровне энергетики, обычно внешне мало проявляющейся, но и реагировать телесно, с помощью пластики тела и хореографии. Для тренировки используются упражнения «лучи», «кукловод», «скульптор», основная задача которых – следовать, слушать и слышать партнера, не проявляя инициативу.

В пункте 1.5 также исследуется работа с предметом. Одно из профессиональных качеств актера – умение быть ребенком. Понятие «игра» является ключевым в мире ребенка. Театральный режиссер и педагог А. А. Васильев в предисловии к книге Ю. Л. Альшица отмечал: «Так с младенческого возраста входит в нас игра без печали, но годы спешат, нашей юности годы спешат – и некогда нам возвратиться назад» [6, с. 2].

Актеру необходимо сохранять во взрослом сознательном возрасте открытое восприятие и погруженность в мир игры, фантазии, воображения. Для творческого человека в целом необходимо сохранять открытость и непредвзятость мироощущения. И это относится к любой области творчества в искусстве (изобразительное искусство, музыкальный театр, драматический театр), а также к любому виду творческой деятельности, как исполнительской, так и постановочной. Для тренировки возврата в детское непосредственное восприятие есть ряд упражнений. Например, танец-игра с предметом. Фокусы внимания: поверхность, форма, материал, температура, фактура, вес любого выбранного предмета.

Суть – быть в моменте и следовать своим истинным внутренним желаниями и импульсам. Упражнение начинается с бытового существования, а затем происходит в танец с предметом под музыку. Важно помнить, что предмет – это партнер и все происходящее зависит от взаимоотношений, взаимодействия обоих партнеров, человека и предмета. Упражнение содержит в себе элементы пластической импровизации.

Во втором разделе «Образ и пластическая выразительность» рассматриваются такие понятия, как вхождение в образ, специфика хореографического образа, выразительный жест, особенности постановки хореографических актерских этюдов, пластическая импровизация и т. д. В пункте 2.2 освещается принципиальное для танцующего актера понятие «пластическая выразительность». Театральный режиссер и педагог Б. Е. Захава писал о внутреннем законе пластики: «Способность целесообразно распределять мускульную энергию по мышцам – это основное условие пластичности человеческого тела. Требование точной меры мускульной энергии для каждого движения и для каждого положения тела в пространстве – это основной закон пластики» [7, с. 100].

На начальном этапе работа идет над выразительной статикой, а затем осуществляется переход к динамике. В упражнении «скульптура» педагог или студенты придумывают тему, на которую в дальнейшем будет «создана» скульптура, то есть статичная выразительная поза. В начале работы упражнение выполняется без музыки, используются более знакомые студентам жизненные темы: «Рыбалка», «Каток», «Пикник на природе», «Новый год».

Позднее, по мере усвоения материала, следует использовать соответствующую теме музыку и предлагать более эмоционально-чувственные темы: «Ревность», «Потеря близкого», «Ожидание» и др. Важна телесная выразительность, отражающая внутреннее состояние и чувства танцовщика. Он должен максимально наполненно транслировать мысль-идею через каждую часть своего телесного аппарата. Все тело должно быть включено, оно – средство выражения внутренних эмоциональных процессов.

Понятия «выразительные руки», «выразительные жесты» рассматриваются в пункте 2.3. Артисту балета, танцовщикам необходимо иметь выразительные руки и жесты. «Говорящие» кисти, «живые» пальцы – суть этих терминов заключается в способности рук и кистей дополнять выражение чувств, эмоций, а также мыслей, идей артиста и постановщика.

С начала XX в. в балетном театре всегда ценился и был востребован «танцующий актер». Так называли артиста балета, способного, помимо совершенной техники танца, проявить свою пластическую выразительность и актерское мастерство. И тем самым он поднимал искусство хореографии до художественных и эстетических высот. О драматизации балета, о значении актерского мастерства и выразительной пластики М. М. Фокин писал в своих письмах, опубликованных в «Таймс» в 1914 г.: «...всегда применять танец и жестикуляцию как средство выражения драматического действия» (перевод А. М.) [8, с. 3]. И, безусловно, выразительный жест здесь играл важную роль. Один и тот же жест имеет большое количество вариантов. Все дело в деталях: порой небольшой, на первый взгляд, нюанс может изменить до неузнаваемости и сам образ, и подтекст, вложенный автором.

В пункте 2.4 раскрывается специфика постановки хореографических актерских этюдов. В высшем звене образования студенты учатся ставить собственные музыкальные

актерские этюды. В этом случае педагог предварительно объясняет, показывает на собственных этюдах, на этюдах других педагогов, как это делается. Анализируются этюды педагогического наследия (И. В. Македонской, Е. В. Петровой, Т. О. Павлович и др.) с точки зрения идеи, темы, драматургии, композиции, актерских задач.

Педагог должен донести до сознания студентов, что каждая их работа, будь то этюд, роль, постановка номера и т. д., – это проявление личности, своего внутреннего «Я». И потому относиться к такого рода деятельности надо осознанно и ответственно. Как писал И. Г. Шароев: «Во всем должна ощущаться личность художника, должно быть личностное отношение к тем или иным событиям или проблемам» [9, с. 12].

Для выработки первичных навыков постановки и использования приемов драматургии прорабатываются этюды на органическое молчание. В хореографическом искусстве нет слов, вместо них есть хореографический язык и образность. Природе хореографии свойственно выражать не само событие, а скорее реакцию на него, то есть не «что», а «как». Студентам надо придумать такие обстоятельства, под воздействием которых проявились бы качества личности, его характер, эмоциональное состояние, раскрылся бы внутренний мир. Выстраиваются обстоятельства этюда, прорабатываются ситуации и конфликты, выясняется внешнее и внутреннее решение, вместе с концертмейстером подбирается необходимая музыка и затем этюд дорабатывается до сценического уровня.

Понятие «пластическая импровизация» анализируется в пункте 2.5. Речь идет о поиске пластической формы выражения своего внутреннего содержания. Для того чтобы постановщик выразил свое собственное, сокровенное, ему необходимо научиться находить ту самую уникальную форму, которая в полной мере выразила бы его тему и идею. Не повтор шаблонных комбинаций, а поиск своего языка и умение «говорить» на нем – такая цель пластической импровизации. Для этого необходимо научиться на время освобождаться от пластических штампов, определенного мышечного опыта, телесных наработок и научиться переключаться на новую «систему координат».

Педагог старшего поколения Е. В. Петрова, проработавшая в МГАХ более 40 лет, в своей книге писала про импровизации под музыку: «...в импровизации ученикам легче раскрыться, избавиться от внутреннего напряжения, так как они сочиняют то, что их привлекает, то, что им ближе, понятнее, то, во что им легче поверить» [2, с. 57]. На проработку подобных навыков направлены некоторые упражнения: педагог включает музыку (или концертмейстер играет), студенты слушают и затем говорят, какие образы у них рождались при прослушивании. На второй раз они импровизируют под эту музыку в пространстве.

На начальном этапе есть несколько существенных моментов. Во-первых, музыка должна быть эмоциональной, чувственно-содержательной и образной. Ее идея, содержание должны легко считываться. Во-вторых, по форме и звучанию она должна быть простой и лаконичной. При выборе музыки есть два варианта. Первый: музыка жанровая, театральная, несущая некий вполне конкретный образ («Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова, «Аквариум» К. Сен-Санса). Второй: музыка чувственно-эмоциональная, несущая скорее настроение и ощущение, а не конкретный образ («Ноктюрн до-диез минор», «Вальс-минутка» Ф. Шопена). Описанные варианты контрастны, и задачи у них разные. Первый

вариант (образность) предназначен скорее для пробуждения фантазии и воображения, его лучше использовать на начальном этапе обучения.

Второй – для раскрытия мира чувств и ощущений, здесь требуется более глубокое, серьезное погружение и потому его лучше применять позднее, когда степень вовлеченности и понимания предмета уже выше. В импровизации под музыку самое главное, чтобы студент слышал в музыке ее внутреннее содержание и смог его выразить в пластике и хореографии без подготовки, сиюминутно. О. Г. Тарасова так писала о работе хореографа с музыкой: «...нельзя навязывать музыке те идеи, то образное содержание, которое не имел в виду композитор и которых нет в образном содержании музыкального произведения, – вот непереносимое условие, которое должен соблюдать хореограф. Его задача – прежде всего, понять, почувствовать идею музыкального произведения, избранного для сценического воплощения, уловить его настроение, жанр, характер. Лишь после этого можно искать средства для его хореографического воплощения» [10, с. 78].

В импровизации существуют различные фокусы внимания. Вышеописанный пример связан с музыкой, которая воздействует эмоционально и в какой-то мере диктует направление импровизации. Существует другой раздел импровизации, направленный исключительно на работу с телом, на проработку отдельных частей тела. И в этом случае музыка должна быть фоном.

Например, ведет одна часть тела (голова, рука, бедро, глаза и т. д.) или – более сложный вариант – ведут две части тела. Участник импровизации может сам назначать себе ведущие части тела, инициатива также может исходить от педагога. Человек также может импровизировать, исходя из того, что видит, слышит, ощущает. Научившись слышать себя, можно научиться «говорить» на собственном хореографическом языке. Затем донести до зрителя свои мысли и идеи. Роже Гароди писал про авторский хореографический язык Мориса Бежара: «Он умел в каждом своем хореографическом произведении выбрать из хаоса реальности нашего века все, что находится в процессе зарождения и развития, все, что “типично”, так как оно несет в себе зародыш будущего. Он знал, как создать собственный язык, чтобы выразить это утверждение и с ним согласиться» (перевод наш. – А. М.) [11, с. 52]. И тогда в творчестве художника в широком смысле слова соединяется глубокое внутреннее содержание и метафорическая поэтичная пластичная форма.

Одно из главных отличий актерского мастерства в хореографии от актерского мастерства драматического театра – особое взаимодействие музыки и пластики. В отличие от драматического искусства, в хореографии музыка является основным элементом, на котором выстраивается вся композиция произведения. В. Ю. Никитин подчеркивал: «При любом общении с музыкой (прослушивании, анализе, этюдной постановочной работе) она оказывает определенное воздействие на творческую фантазию балетмейстера. Степень этого воздействия, безусловно, зависит от качества музыки, ее образной составляющей» [12, с. 326].

Будучи ограниченным рамками музыки (количество тактов, темп, ритм, мелодия, фактура, настроение и т. д.), артист должен успеть «уложить» в них свою внутреннюю жизнь, проживание роли. То есть происходит некое раздвоение сознания: с одной стороны, артист играет роль, находясь как бы внутри образа, но, с другой стороны, он должен

слышать музыку, то есть находиться снаружи. Задача непростая и требует времени и планомерной последовательной работы. В драматическом театре актеру, безусловно, тоже надо следить за «внешними факторами»: текст, мизансцены, партнеры и т. д. Но все же нет таких жестких ограничений, как в музыке, с ее временными границами.

Еще один не менее важный аспект в хореографии – пластическая выразительность. Умение владеть своим телом, пластикой, с помощью движения уметь доносить и передавать внутреннее состояние – все это требует длительного кропотливого труда. Даже если артист актерски одарен, но не обладает пластической выразительностью, в балетном театре он не сможет донести образ в полной мере. С другой стороны, будучи пластичным, физически одаренным, артист, не имеющий актерских данных, быстро потеряет интерес у зрителя, так как это будет лишь форма без содержания. Е. В. Петрова писала про трудности в работе с учениками на первом году обучения: «Они или играют, или танцуют. И нужно время, чтоб они соединили и то, и другое» [2, с. 78].

Мы придерживаемся той точки зрения, что актерскому проживанию научить нельзя. Можно дать начинающему актеру базу, основу и знания. На начальном этапе обучения актерскому мастерству педагогу необходимо выявить природные актерские данные, развивать их, научить студента, как и когда ими пользоваться. Для этого и существует последовательная методика преподавания данного предмета.

Но сам процесс правдивого проживания моментов жизни своего героя, процесс погружения в образ – это свойства таланта, природного дара. А. Б. Немеровский так писал об этом: «Под одаренностью актера, на мой взгляд, следует понимать врожденные, данные ему природой свойства (личность актера, особые индивидуальные черты характера, способность к образному мышлению, сценическое обаяние, внешние данные) и качества, необходимые для успешного овладения своей профессией (внимание, наблюдательность, скорость, ловкость, гибкость, реакция, координация, ритмичность, скульптурность, выносливость). Чрезвычайно важно, чтобы актер мог все перечисленные качества претворить в своем психофизическом аппарате при создании художественного образа» [5, с. 6].

Таким образом, профессиональные качества актера – это совокупность многих природных данных и выработанных данных, то есть приобретенных в работе. Если говорить об артисте балета, то сюда еще добавляются специфические физические данные, без которых не состоится артист-профессионал. Сюда же относится школа классического танца и весь спектр специальных дисциплин, изучаемых в балетной школе. Здесь же необходимые природные данные: музыкальность, пластическая выразительность, сценическое обаяние, пропорциональность, энергетика, хорошее здоровье.

Сама по себе профессия «артист балета» очень сложна и специфична, недаром для того, чтобы получить среднее специальное образование, надо учиться восемь лет. Слишком много должно совпасть во взрослой профессиональной жизни, чтобы молодой артист нашел себя, свое место, свой репертуар и был бы в профессии счастлив. И высшая планка для артиста балета, по нашему мнению, – это стать «танцующим актером», в творчестве которого сочетается высокое профессиональное мастерство и многогранный драматический талант.

Предмет «Теория и практика актерского мастерства в балете» сам по себе многослоен и специфичен: в нем многое пересекается, смежные области временно часто согласуются, затем расходятся. Есть определенная база, осмысленная и выработанная педагогами старшего поколения. Есть ряд педагогов среднего поколения, успешно преподающих благодаря своей внутренней потребности постоянного развития. Условия современной жизни, современного театра в целом требуют постоянного движения вперед, которое иногда трудно сразу осмыслить, отрефлексировать. Порой только временная дистанция позволяет оценить пройденное, понять, что является верным и стоит развивать, а что было временным, мимолетным, однодневным. Все зависит от личности педагога, от его способности анализировать и одновременно желая учиться самому по жизни, в предмете, у своих учеников.

Список литературы

1. Есаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. Ижевск: Издат. дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с.
2. Петрова Е. В. Актерское мастерство. Первый год обучения. Для хореографических училищ. М.: МГАХ, 2004. 112 с.
3. Македонская И. В., Петрова Е. В. Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству для I, II и III курсов хореографических училищ. М.: МГАХ, 1998. 126 с.
4. Чефранова Н. В. О внутренней технике артиста балета. М.: Искусство, 1967. 144 с.
5. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера. М.: ГИТИС, 2013. 256 с.
6. Альшиц Ю. Л. Тренинг Forever. М.: ГИТИС, 2010. 256 с.
7. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1973. 320 с.
8. Michel Fokine [Mihail Fokin] // Straus R. Routledge Encyclopedia of Modernism. 09.05.2016. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM993-1>.
9. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник для студентов высших учебных заведений. Изд. 4-е, испр. М.: ГИТИС, 2014. 341 с.
10. Тарасова О. Г. Музыка и хореография: учеб. пособие по курсу «Искусство балетмейстера». М.: ГИТИС, 2016. 150 с.
11. Danser le XX e siècle. Bejart. Grigny: Le Fond Mercator, Anvers, 1977. 285 p.
12. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.

References

1. Esaulov I. G. *Khoreodramaturgiya. Iskusstvo baletmeystera*. Izhevsk: Izdat. dom "Udmurtskiy universitet", 2000. 320 p.
2. Petrova E. V. *Akterskoe masterstvo. Pervyy god obucheniya. Dlya khoreograficheskikh uchilishch*. Moscow: MGAKh, 2004. 112 p.
3. Makedonskaya I. V., Petrova E. V. *Uchebno-metodicheskoe posobie po akterskomu masterstvu dlya I, II i III kursov khoreograficheskikh uchilishch*. Moscow: MGAKh, 1998. 126 p.
4. Chefranova N. V. *O vnutrenney tekhnike artista baleta*. Moscow: Iskusstvo, 1967. 144 p.

5. Nemerovskiy A. B. *Plasticheskaya vyrazitelnost aktera*. Moscow: GITIS, 2013. 256 p.
6. Alshits Yu. L. *Trening Forever*. Moscow: GITIS, 2010. 256 p.
7. Zakhava B. E. *Masterstvo aktera i rezhissera: ucheb. posobie*. Moscow: Prosveshchenie, 1973. 320 p.
8. Michel Fokine [Mihail Fokin]. In: Straus R. *Routledge Encyclopedia of Modernism*. 09.05.2016. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM993-1>.
9. Sharoev I. G. *Rezhissura estrady i massovykh predstavleniy: uchebnik dlya studentov vysshi-kh uchebnykh zavedeniy*. Moscow: GITIS, 2014. 341 p.
10. Tarasova O. G. *Muzyka i khoreografiya: ucheb. posobie po kursu "Iskusstvo baletmeystera"*. Moscow: GITIS, 2016. 150 p.
11. Danser le XX e siècle. Bejart. Grigny: Le Fond Mercator, Anvers, 1977. 285 p.
12. Nikitin V. Yu. *Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse: ucheb. posobie*. Moscow: GITIS, 2011. 472 p.

Интернет-журнал
«Проблемы современного образования»
2020, № 3

Статья поступила в редакцию 15.12.2019
The article was received on 15.12.2019