



А.В. Мальцев

Методологические основания исследования интеграционных процессов обучения классическому танцу

Педагогика балета имеет вековой эмпирический опыт. Но нет научного обоснования исследований процессов подготовки артистов балета, исходя из закономерностей общей педагогики, психологии образовательной деятельности, обосновывающие эти закономерности и которые будут служить необходимой теорией как условием сохранения традиций обучения классике и искусству исполнения.

В статье излагаются обоснования применения системного подхода в научном исследовании, посвященном проблемам подготовки артистов балета, которые получены на основе проведенного анализа балетного искусства, его назначения, функций в культуре образования и педагогического процесса обучения танцовщиков.

Ключевые слова: системный подход; балетное искусство; классический танец; интеграционные процессы; обучение артистов балета



В Древнем Риме идея формирования гармонически развитой личности не уступала идее её практической полезности. Уже в оценке инструмента танцовщика – его тела – очевидны требования гармонии, как условие не только восприятия красоты тела – «золотое сечение», которое предусматривает пропорции, но и возможностей к исполнительству. Таким образом, соответствующее гармоничное сложение как условие исполнения танца – это уже интеграционные процессы исторически сложившихся требований как не осуществляющиеся одно без другого. Определенными примерами интеграции являются по-

ложения, заложенные в трактате «О пляске» древнегреческого философа Лукиана Самосатского, в котором указывалось, что тело танцора, чтобы не производить мертвенного впечатления, иначе игра его будет неубедительна, должно отвечать строгим правилам Поликлета. Это значит быть безукоризненно соразмерным: «... не быть ни чересчур высоким и неумеренно длинным, ни малорослым, как карлик, ни толстым, ни чрезмерно худым, чтобы не походить на скелет» [1, с. 599]. Т.е. тело обеспечивает безукоризненность исполнения и восприятие актерской выразительности танцовщика и наоборот, как процессы взаимозависимости и взаимосвязи – интеграция, проникновение.

Такие требования до сих пор неукоснительно соблюдаются. Обязателен жесткий отбор к профессиональному обучению балетному искусству: телосложение, способности (выворотность, шаг, подъем стопы, гибкость, прыжок) и сценичность. Это внешние данные танцовщика. А также такие волевые качества личности как упорство, целеустремленность, дисциплинированность, самообладание. Так, исследователи утверждают: «При выполнении больших прыжков должно присутствовать волевое устремление вверх. Под волевым устремлением вверх имеется в виду не только посыл тела как можно выше вверх, но и огромное желание танцовщика задержаться в прыжке над полом» [2, с. 204]. Безусловно, угадать такие качества у ребенка очень трудно, однако, без них процесс обучения будет протекать вяло или даже прервется.

Даже простое перечисление требований к рабочему инструменту артиста балета и качеств личности указывает на сложную систему структурных составляющих, каждая из которых должна учитываться для процесса обучения как единое целое, обеспечивающее получение эффективных результатов в оптимальных условиях подготовки артиста балета. Но помимо выше приведенных аспектов подготовки исполнителя, это еще и профессия, осуществляемая в балетном искусстве. Т.е. разбивать все и каждую структурные компоненты (природные данные, способности) танцовщика как индивида и личности необходимо в совокупности с требованиями сложнейшего искусства балета!

Анализ как основной метод исследования подготовки артиста балета позволил выявить доминирующее содержание про-

цесса обучения исполнителей. Исходя из идеи Л.А. Уайта, Ю.В. Осокин выводит определение феномена, к которому принадлежит искусство балета: «КУЛЬТУРА – это сложная гомеостатическая система («большая система», «суперсистема») внебиологической природы, содержащая совокупный опыт видового существования человека и обеспечивающая накопление, воспроизводство, развитие и использование этого опыта параллельно с воспроизводством видовых признаков самого человека» [3, с. 75–76]. А также: «Дело в том, что тот “генофонд”, коим является для человека культура, фиксирует две разновидности, или даже, точнее, два типа социокультурного опыта человека – опыта рационального восприятия мира и эмоционально–чувственного его постижения» [3, с. 86].

Хореографическая лексика балетных спектаклей в силу совокупных воздействующих факторов – музыка, красота исполнения и исполнителей имеет возможность мощно эмоционально–чувственно воздействовать на зрителя. «Танец исходит от горячего сердца, здорового возбуждения; действие его выражает радость или удовольствие. Тело становится красноречивым и высказывает даже то, чего не в силах передать слова; влияние его благотельно, дух настраивается на поэтический лад» [4, с. 255]. Тем самым балетное искусство вписывается в такую науку как эстетика, потому что в культуре эмоционально–чувственное имеет непосредственное содержание в эстетике. Даже прямой перевод этого понятия от греч. *aisthetikos* – чувствующий, чувственный как категория, – это наука о закономерностях эстетического освоения человеком мира, о сущности и формах творчества по законам красоты [5, с. 569]. «Таким образом, социокультурную функцию эстетического можно было бы обозначить как “моделирование эмоций по поводу организации окружающего мира”» [3, с. 95] (Написание по Ю.В. Осокину).

Мы считаем, что эстетика – это не только и не столько предметно–чувственное воплощение сторон объективно существующих общественных отношений в виде сценических действий. Образование культурой, благодаря наблюдаемому воплощению на сцене прекрасного, благородного и лучшего, что есть в жизни человека, осознание, познание возвышенного и героического, борьба с безобразным и низменным – способст-