

П. А. Силкин

**О СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ КРИТЕРИЕВ ПО ОТБОРУ ДЕТЕЙ ДЛЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
«ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»,
КВАЛИФИКАЦИЯ «АРТИСТ БАЛЕТА»**

*Работа представлена кафедрой методики классического и дуэтно-классического танца педагогического факультета Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.
Научный руководитель – заслуженный деятель искусств РФ, профессор М. А. Васильева*

Статья посвящена теме, которая крайне редко становится предметом обсуждения в научной печати. Отбор детей для обучения классическому танцу – один из «профессиональных секретов» хореографического учебного заведения. В статье рассмотрена проблема становления и развития критериев по отбору абитуриентов для обучения профессии «артист балета», которая представлена в исторической ретроспективе от Античности до наших дней.

The article is devoted to the theme that is rarely discussed in scientific publications. Selection of children for classical dance teaching is one of «professional secrets» of choreographic schools. The author of the article discusses the problems of establishment and development of criteria for selecting candidates for ballet training, which are represented in historic retrospect from antiquity to nowadays.

Институт профессиональной подготовки танцовщиков имеет длинное прошлое, но короткую историю, он сложился в результате тысячелетней эволюции танца от его ранних древнейших форм до современного классического балета.

В ранних формах танца отражалась деятельность первобытно-общинного человека в различных сферах его бытия (военная, охотничья, трудовая, обрядовая). В этих древнейших формах танца принимали участие все члены общины. Естественно, что не существовало разделение на зрителей и исполнителей. Поэтому не было предпосылок для профессиональной специализации и отбора танцовщиков.

В период Античности уже произошло разделение на зрителей и исполнителей, появилась потребность определения качества танцовщиков. В трактате Лукиана «О пляске»¹ находим описание внешнего вида танцовщика, но отсутствует даже минимальный перечень физических (функциональных) данных и не содержатся рекомендации по их выявлению.

Не оставили этих рекомендаций не только представители искусства танца эпох Средневековья и Нового времени, но и великий реформатор западноевропейского балетного театра XVIII в. Ж. Ж. Новерр. Хотя в своей знаменитой книге «Письма о танце и балетах» (1760) он посвятил два письма описанию внешнего вида танцовщиков и некоторых их физических данных, например выворотности, но способ выявления этих данных остался за строкой писем².

История балета раскрывает нам эволюцию танца на протяжении более чем трех веков и показывает, что со временем постепенно, по мере усложнения техники танца менялся его стиль, разрабатывались специальные костюмы и обувь. От представлений на высоких каблуках (эпоха Короля-Солнце Людовика XIV), в парадных тяжелых костюмах из парчи, бархата и шелка, высоких париках до танца на пальцах в специальной балетной обуви, пуантах, и костюмах – легких открытых воздушных пачках и тюниках.

Решающий поворот в развитии техники и стилистики классического танца произошел в первой половине XIX в., в эпоху романтизма. Идеи романтизма с их обращенностью к индивидуальности и внутреннему миру человека, духовности, потусторонним тонким сферам бытия, противопоставление реальному пространству мира эзотерического фантастического видения были необыкновенно продуктивны для выражения их в музыкально-танцевальных образах и способствовали бурному развитию балета в тот период.

Эпоха романтизма создала для репертуара мирового балетного театра шедевры, спектакли, которые до наших дней являются украшением балетных сцен всех континентов. Это балеты «Сильфида» и «Жизель».

«Сильфида» на музыку Ж. Шнейцхоффера была поставлена в 1832 г. на сцене Королевской академии музыки и танца в Париже балетмейстером Филиппом Тальони. Это событие в хореографическом мире

считается началом периода романтизма в классическом балете. Главную партию на премьерном спектакле «Сильфиды» исполнила дочь балетмейстера-постановщика, замечательная танцовщица Мария Тальони, одной из первых освоившая так называемую технику «пуантов», танца на кончиках пальцев. Она создала новый, романтический облик танцовщицы, представ перед публикой в легком газовом тюнике с более укороченными юбками, открытыми плечами и руками. Новый сценический образ балерины, созданный ею, повлек за собой и пересмотр техники танца, а также вызвал к жизни более сложные требования к профессиональным данным и умениям танцовщиков.

Техника танца получила дальнейшее развитие. Облегченный костюм, более открытые ноги потребовали разработки новой эстетики движений: более определенные позиции ног и рук, высоту шага, выворотность, прыжок. Тем не менее нельзя не признать, что данный значительный рывок в технике танца, связываемый обычно с появлением романтического балета, не произошел на пустом месте, ему предшествовала длительная эволюция техники танца, он готовился исподволь.

Известно, что классики хореографии еще до рождения балетов «Сильфида» и «Жизель» придавали большое значение физическим данным, которые необходимы для освоения техники танца.

Признанный классик хореографии Карло Блазис (1795–1878), итальянский артист, балетмейстер, педагог, автор нескольких трудов по теории и практике искусства танца в своем трактате «Полный учебник танца» (1830) указывал на важное значение «выворотности». Он писал: «Никогда не преуспеет танцовщик, у которого ноги в верхней части слишком сближены и не обладают достаточной выворотностью: этот недостаток лишает танец главного очарования». В том же труде мы читаем: «Кто посвящает себя танцу, самым вниматель-

ным образом должен изучить сложение и возможности своего тела раньше, чем приступит к ознакомлению с искусством, в котором нельзя отличиться, не обладая известными данными»³.

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой была организована в 1738 г. по именному Указу императрицы Анны Иоанновны балетмейстером Ж. Б. Ландэ, французом по происхождению. В 1734 г. Жан Батист Ландэ был приглашен преподавать бальный танец в кадетском Сухопутном шляхетном корпусе, где танец был обязательным предметом. Увидев природную способность русских к танцу, Ландэ 4 сентября 1737 г. подал на имя императрицы Анны Иоанновны челобитную об учреждении танцевальной школы. К челобитной был приложен план ее учреждения, где среди пунктов имеется один, нас интересующий, – критерии выбора детей для обучения танцу. Читаем: «Дабы указом повелено было определить шесть человек мужеска и шесть женска полу, *годные танцевать на театре, от рождения их не больше каждому двенадцати лет*, которые обще обучаться будут»⁴.

Нами выделены курсивом два параметра, по которым производился отбор, – это возрастной ценз, не старше 12 лет, а также пригодность танцевать. Хотя Ландэ не раскрыл, что входило в это понятие, можно предположить, имелись в виду: гармоничность телосложения, театральность внешнего облика, сценичность.

Отметим, необходимость особых физических данных для танцовщика сформулирована еще в античности. В трактате древнегреческого писателя Лукиана Самосатского «О пляске» отмечено: «Тело танцора должно отвечать строгим правилам Поликлета: не быть чересчур высоким и неумеренно длинным, ни малорослым, как карлик, но безукоризненно соразмерным, ни толстым, иначе игра его будет неубедительна, ни чрезмерно худым, чтобы не походить на скелет и не производить мертвенного впечатления»⁵.

Таким образом, мы можем сказать, что Ландэ в своих требованиях не открывал нового.

О начальной истории этого важного и интересного для нас процесса мы находим сведения в книге Якоба Штелина «Музыка и балет в России XVIII века», где говорится, что «обязавшись подготовить совершенный балет из русских молодых людей, он (Ландэ) прежде всего, выбрал (большей частью из детей простолюдинов) двенадцать стройных молодых девушек и такое же число юношей, которые были взяты на содержание двора»⁶.

Таким образом, мы можем предположить, что главным критерием при отборе учеников в балетную школу в первой половине XVIII в. была их эстетическая привлекательная, с точки зрения эталонов мужской и женской красоты той эпохи, внешность и, надо полагать, музыкальность и грациозность. Вполне вероятно, что сугубо профессиональные и столь важные для современного танцовщика способности, как-то: высокий шаг, близкая к абсолютной выворотность, подъем, сильный прыжок, попросту и не выявлялись, поскольку балетная техника XVIII в. использования данных умений в танце не требовала. Ведь даже в «Менузэте» – короле танцев – движения были партерными и не предполагали абсолютной выворотности, а тем более высокого шага. Несмотря на внешнюю видимость и очевидность хореографической профиограммы, процесс профессионального тестирования будущих артистов балета очень сложен и существенно субъективен.

Для того чтобы выявить и распознать в девяти-десятилетнем ребенке хореографические способности, необходим не только большой педагогический опыт работы с детьми, но и тонкая хореографическая интуиция экзаменатора-эксперта.

В 1809 г. появляется документ, именуемый «Образование театральной школы», в котором впервые в истории школы вводились приемные испытания. Во-первых, ус-

танавливался возраст претендентов: от 7 до 10 лет; во-вторых, упоминается «освидетельствование». Правда, каким это освидетельствование должно было быть, не указывалось. В течение XIX в. были изданы две редакции «Устава С.-Петербургского театрального училища» – в 1829 и 1863 гг. В редакции 1829 г. среди таких глав, как «Цель училища и управление оным», «Предметы учения», имеется глава под номером 2, названная «Прием воспитанников и воспитанниц». В параграфе номер 17 этой главы читаем: «Доктор, танцмейстер и учителя декламации и пения осматривают представленных детей, наблюдая, чтобы они были совершенно здорового сложения, приятного лица, стройной фигуры, имели хорошие зубы, чистый грудной голос и ясное произношение слов, вообще, чтобы дети были без малейшего недостатка физического»⁷.

Как мы видим, в Уставе говорилось о приеме в *театральную* (курсив наш – П. С.) школу, в которой обучение начиналось с балета, так как принимались дети 9–10–11 лет. У испытуемых проверяли декламацию, дикцию, произношение, чистый грудной голос и даже состояние зубов. В следующем параграфе того же Устава прописано: «Детей, назначенных в балетную часть, должен в особенности осматривать балетмейстер, потому что он сверх вышеупомянутых условий вернее может предположить способности к танцам, что и оставляется уже на его ответственность»⁸. Отбор на балетное отделение был привилегией балетмейстера. Однако в Уставе ничего не было сказано более подробно о критериях оценки профессиональной пригодности поступающих. В XVIII – начале XIX в. при приеме детей для обучения танцу, безусловно, предъявлялись определенные требования к специальным способностям будущих артистов балета. Однако классики хореографии не оставили подробных инструкций выявления у детей этих специальных способностей.

Надо отметить, что к началу XX в. критерии отбора в балетные училища существенно не изменились. Благодаря воспоминаниям мастеров балета о своем хореографическом детстве мы можем с определенной долей вероятности представить себе картину отбора детей в те далекие времена. Несколько примеров из воспоминаний известных мастеров сцены.

В двухтомном издании «Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища» под редакцией М. Борисоглебского имеются выдержки из записок А. Е. Асенковой, слегка приоткрывающие завесу таинства приемных испытаний во время пребывания Шарля Дидло в Петербурге. Драматическая актриса А. Е. Асенкова была принята на балетное отделение по существующему в то время порядку, о котором мы писали выше. Так вот, она вспоминала: «Дидло внимательно осмотрел меня со всех сторон, *разумеется*, обратив особое внимание на ноги, нашел некоторые способности к танцам...»⁹

Создательница уникальной современной методики преподавания классического танца А. Я. Ваганова, имя которой сегодня носит Академия русского балета, оставила несколько строк о том, как ее принимали в школу. В воспоминаниях прославленного педагога, опубликованных в сборнике, посвященном исследованию творческого пути мастера, А. Я. Ваганова отмечала: «Испытание было незамысловатое. Десять детей выстроили в ряд перед столами, занятыми приемной комиссией, состоящей из балетмейстеров, педагогов танца, преподавателей других дисциплин. Главное – надо было произвести впечатление внешним видом. Иногда какой-нибудь педагог подходил к ребенку, дотрагивался до нижней части его ноги, убеждаясь, что нога достаточно гибка, и на этом отбор испытуемых обычно заканчивался»¹⁰.

Представительница московской школы хореографии, в прошлом солистка балета Большого театра, затем педагог Москов-

ского хореографического училища С. С. Холфина в книге «Вспоминая мастеров московского балета» также поделилась своими впечатлениями о том, каким был прием-просмотр детей в начале XX в. С. С. Холфина нарисовала следующую картину: «Детей десятилетнего возраста принимали в первый класс. Им надо было пройти лишь осмотр врача и педагога классического танца. Проверив слух, зрение, легкие, сердце, врач решал пригодность к занятиям. Педагог проверял профессиональные данные: поднимал ноги, проверяя их легкость, способность высоко поднимать, отмечал наличие или отсутствие плоскостопия, просил «попрыгать» – и на этом просмотр заканчивался»¹¹.

Читая эти воспоминания прославленных мастеров балетной сцены, мы можем судить, что на рубеже XIX–XX вв., как, впрочем, и в наше время, важное, первостепенное значение при отборе детей придавалось общей эстетике телосложения, красивому внешнему виду, по которому судили о наличии общей сценичности ребенка. Однако секреты определения более сложных специальных психомоторных умений профессиональной пригодности упоминаются вскользь и не запомнились авторам мемуаров.

Новый аспект проблема отбора детей для обучения балету в нашей стране получила в Советской России после революции. В первые десятилетия советской власти, в эпоху крайнего увлечения вульгарным социологизмом и классовым подходом ко всем без исключения явлениям культуры, на страницах средств массовой информации стали вестись бурные дискуссии о том, нужен ли вообще трудовому народу в лице победившего пролетариата балет как вид искусства.

Проповедники классового подхода в искусстве безапелляционно утверждали, что будто бы классический балет, с его в высшей степени элитарной эстетикой, полностью исторически изжил себя. Пойти

против течения и выступить в защиту классического балета, публично высказав точку зрения, не согласную с генеральной идеологической линией, навязываемой пролеткультавцами в качестве государственной политике в сфере культуры, требовало отваги. Эта нелегкая ноша легла на хрупкие плечи бывшей балерины императорского театра, а в будущем знаменитого педагога и создательницы прославленной на весь мир методики преподавания классического танца, одной из самых замечательных женщин XX в., А. Я. Вагановой.

А. Я. Ваганова за период службы в Мариинском театре прошла весь «табель о рангах», начиная от кордебалета, и закончила карьеру в звании балерины. Она была свидетельницей деятельности представителей европейских школ хореографии, которые служили в императорской России, они танцевали в Мариинском театре и преподавали в Театральной школе. Особенно сильно было влияние французской и итальянской школ. На основе обобщения собственного сценического опыта, а также внимательных наблюдений и тонкого анализа методики и стиля зарубежных мастеров балета, А. Я. Ваганова разработала русскую, «вагановскую», школу танца, признанную теперь во всем мире.

Свою принципиальную позицию в защиту классического балета Ваганова развивала и в своем замечательном труде всей ее жизни. Вышедшая в свет в 1934 г. книга А. Я. Вагановой «Основы классического танца», закрепила и упрочила методику, ею созданную. Книга стала настольной для многих поколений педагогов классического танца.

В 30–40-е годы прошлого столетия начинается распространение балетного образования по всему бывшему Советскому Союзу. Причиной этому послужило образование новых театров и в первую очередь в столицах национальных республик, где также стали организовываться хореографические училища. Вновь открывшимся хо-

реографическим училищам была необходима помощь как по методике танцевальных дисциплин, так и по методике приема обучающихся. Возникла необходимость выработать и унифицировать правила приема и методику приемных экзаменов. Жизнь сама настоятельно требовала разработки такой обоснованной методики.

В конце 1930-х – начале 1940-х гг. в стенах Ленинградского государственного хореографического училища началась серьезная работа по определению критериев и правил приема. На методическом совещании преподавателей училища от 8 февраля 1940 г. обсуждались проблемы: организация отбора детей, медицинские нормы приема и, конечно, важнейшая часть приемных испытаний – художественная.

Докладчиком на совещании выступила заведующая учебной частью О. И. Казакова, которая констатировала, что организация приема была не на должном уровне. Положительно ею был оценен опыт Н. А. Дембо по медицинским нормам, зафиксированный в пособии «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища». Пособие увидело свет в 1941 г. и до сих пор является одним из лучших в этой области. О художественном приеме было сказано докладчиком, что он не имеет точности и определенных критериев и нуждается в пересмотре.

Затем на совещании разгорелась оживленная дискуссия. Среди выступавших были весьма авторитетные люди: А. Я. Ваганова, Н. А. Дембо, Б. В. Шавров. Дискутировались вопросы возрастного ценза поступающих, проверка слуха и музыкальности, проверка знаний по гуманитарным наукам. К сожалению, по художественному приему было предложено обращать внимание на музыкальные данные. Хотя мысль о выработке программы художественного отбора на совещании прозвучала, более конкретных предложений не высказано.

В апреле 1958 г. состоялись всесоюзный смотр работ хореографических училищ и

конференция по вопросам хореографического образования, которые проходили в Москве. На это весьма значительное, судьбоносное событие в жизни балетных школ съехались представители учебных заведений хореографии из всех республик бывшего Советского Союза. В работе конференции участвовали ведущие педагоги не только старейших хореографических училищ Москвы и Ленинграда, но и недавно созданных – Перми, Новосибирска, а также балетных школ союзных республик. М. М. Габович, художественный руководитель Московского училища, в своем выступлении на открытии конференции затронул ряд вопросов, касающихся проблем художественного и хореографического образования. Среди них прозвучал вопрос о методике отбора детей. В частности, он внес предложение «принимать учащихся на базе 2 лет обучения в средней школе и без отрыва от нее»¹². Участники конференции в своем большинстве не поддержали эту идею. Например, представители кавказских республик, педагоги из школ Еревана и Баку, аргументировали свою позицию тем, что их ученики приезжают из отдаленных селений, и поэтому обучение детей в возрасте 8–9 лет без отрыва от общеобразовательных учреждений для этих школ неприемлемо. Несмотря на то что в работе конференции участвовали ведущие педагоги и методисты в области балетной педагогики, представляющие все многонациональные республики, края и регионы СССР, все эти специалисты не пришли к единому мнению и не сумели выработать как таковой методики отбора учащихся.

В 1963 г. Московским хореографическим училищем было выпущено «Методическое пособие по приему в хореографические училища»¹³, разработку которого осуществили педагог классического танца С. С. Холфина и профессор, Заслуженный деятель науки РСФСР М. Ф. Иваницкий. В брошюре впервые в отечественной практике представлена картина, как должен

осуществляться профессиональный отбор детей для балета.

В последнее десятилетие проблема отбора детей для обучения балету стала приобретать большую остроту в силу причин, на первый взгляд весьма далеких от классического балета, в числе которых можно назвать экономические, социально-демографические и генетические факторы.

В то же время ситуация в мире изменилась коренным образом. В связи с демократизацией общества в нашей стране расширились контакты во всех областях деятельности человека, в том числе и в области хореографического искусства. Происходит взаимовлияние танцевальных культур и стилей. В чем это выражается? Классический репертуар, состоящий из балетов корифеев отечественной хореографии: М. Пети-па, Л. Иванова, Л. Якобсона, В. Вайнонена, Р. Захарова, К. Сергеева, Ю. Григоровича, за последнее десятилетие пополнился произведениями известных зарубежных хореографов:, таких как Д. Баланчин, Ролан Пети, У. Форсайт.

Хореография указанных деятелей танца, да и не только их, способствует весьма значительному развитию техники танца. Особенно это касается амплитуды исполнения движений, – в женском танце более высокий шаг, красивые линии, хорошо выгнутый подъем; мужской танец требует стабильного вращения, а значит, необходима отличная работа вестибулярного аппарата и т. д.

Таким образом, чтобы будущие танцовщики и танцовщицы могли отвечать современным требованиям исполнительской культуры, необходимо совершенствовать процесс отбора детей для обучения искусству танца и наиболее тщательно выявлять физические данные абитуриентов (выворотность, шаг, подъем, гибкость, прыжок), а также психомоторные качества (координация движений, чувство ритма и музыкальность).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Лукиан Самосатский*. О пляске. Диалог / Пер. Н. П. Баранова; Под общ. ред. А. И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2002. Т. 2. С. 30–48.

² *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 216–223.

³ *Классики хореографии*. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 103.

⁴ *Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища*. Материалы по истории русского балета. Сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленинградское Государственное хореографическое училище, 1939. Т. 2. С. 20.

⁵ *Лукиан Самосатский*. Указ. соч. Т. 2. С. 45.

⁶ *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. С. 264.

⁷ *Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища*. Т. 1. С. 326.

⁸ Там же. С. 326.

⁹ Там же. С. 57.

¹⁰ *Ваганова А. Я.* Статьи, воспоминания, материалы/ Ред.: Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 21.

¹¹ *Холфина С. С.* Вспоминая мастеров московского балета. М.: Искусство, 1990. С. 15.

¹² *Бюллетень методического кабинета № 1, часть 1. Хореографическое училище ГАБТ СССР*. М., 1958/59 уч. Год.

¹³ *Методическое пособие по приему в хореографические училища/ Сост. С. С. Холфина, проф. М. Ф. Иваницкий*. М.: Московское академическое хореографическое училище, 1963.