**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» НЕКЛИНОВСКОГО РАЙОНА РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Методический доклад:

**«Периоды формирования системы балетного образования в России»**

Выполнила:

Ляшенко Лилия Александровна

преподаватель по классу хореографии

МБУ ДО «ДШИ» НР РО

**2022 год**

**Содержание**

1. Введение…………………………………………………………………………3 стр.
2. Начало хореографического образования в России …………………………..4 стр.
3. История Петербургской школы профессионального балетного образования театр образование хореографический…………………………………………6 стр.
4. Хореографическое образование в XIX-XX веках …………………………..13 стр.
5. Заключение…………………………………………………………………….15 стр.
6. Литература……………………………………………………………………..16 стр.

**Введение**

 Хореографическое образование является источником динамики многих сфер художественной жизни, так как его ценностная и технологическая изменчивость создает новый тип ментальности.

Границы исторических этапов развития хореографического образования связаны с динамикой культурных эпох XVIII - ХХ веков, названных М.С. Каганом эпохами Просвещения, Романтизма, Позитивизма, Модернизма, Постмодернизма. Динамика хореографического образования обусловлена не только изменением художественного сознания эпохи, но и комплексом внешних факторов: управленческой активностью, трансформацией теории и практики хореографического творчества, степенью взаимодействия образования с институтами художественной жизни, театрально-балетной рефлексией. К числу важнейших внутренних факторов относится готовность и способность педагогов к инновационной деятельности, к коллективному сотрудничеству, потребность в совершенствовании школы танца.

В первой половине ХХ века происходит разветвление образования на классическое, народно-сценическое, современное стилевое направление, возникновение любительского вида, институциализация начального, среднего, высшего уровня хореографического образования, введение профильной подготовки исполнителя, балетмейстера, педагога, руководителя самодеятельного коллектива показали адаптационные свойства системы образования к новому типу культурно-социального устройства.

Периоды формирования системы балетного образования в России:

Первый (1710-1756 гг.) -- период начала подготовки танцовщиков в России на базе Танцевальной Ея Императорского Величества школы в Санкт-Петербурге, ориентированной на ремесленное обучение (техническое обучение танцу);

Второй (1756-1829 гг.) -- период интегрированного обучения всем видам искусства (балету, драме, музыке, живописи) с дальнейшей специализацией на основе анализа достигнутых успехов; в этот период в 1773 году открылись танцевальные классы при Московском воспитательном доме, ставшие основой Московского театрального училище (ныне -- Московской государственной академии хореографии);

Третий (1829-1917 гг.) -- период организационного и учебно-методического оформления балетного образования, основная направленность которого заключалась в обеспечении профессиональной подготовки артиста балета, предполагавшего сокращение содержания и объема общеобразовательной подготовки;

Четвертый (1917-1991 гг.) -- период поиска интеграции профессиональной и общеобразовательной подготовки, включающей в себя несколько уровней и видов образования: основное общее, среднее, профессиональное образование в области балетного искусства.

В современной мультикультурной среде сотрудничество образовательных систем должно опираться на целостную историко-культурологическую концепцию взаимодействия западноевропейской и отечественной хореографической культуры. Изучение теории и истории культурных диффузий в сфере образования, их механизмов, условий и результатов, систематизация исторического опыта межкультурного диалога позволит сохранять и обогащать уникальный опыт национальных традиций хореографического образования.

Именно это определяет актуальность написания курсовой работы по теме: «История профессионального хореографического образования в России».

Целью курсовой работы показать историю формирования профессионального хореографического образования в России.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Рассмотреть зарождение хореографического образования в России.

2. О Петербургской традиции хореографического образования.

3. Хореографическое образование в XIX -XX веках.

Для написания была просмотрена периодическая литература - журналы «Вопросы образования», «Обсерватория культуры», «Вопросы культурологии», «Общество. Среда. Развитие», труды Филановской Т.А., Красовской Т.М., Соллертинского И.И, Торгашова В.Н., Фомкина А.В. и др.

1. **Начало хореографического образования в России**

В связи с ростом промышленности, развитием всероссийского рынка и внешней торговли в России резко возросла потребность в специально подготовленных грамотных людях. Без них не могли обходиться также армия, флот и растущий бюрократический аппарат. В 1731 году в Петербурге было открыто привилегированное дворянское учебное заведение- Сухопутный шляхетный корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета.

Предполагалось, что в будущем многие воспитанники корпуса займут видные государственные должности, а потому им будет необходимо знание всех правил светского обхождения. В связи с этим в учебном плане большое место отводилось изучению изящных искусств, в том числе и бального танца. В качестве танцмейстера корпуса в 1734 году был зачислен француз Жан Батист Ландэ, явившийся одним из основоположников постоянного профессионального хореографического образования в России.

Место и время рождения Ландэ неизвестны. Танцевальное образовавние он получил во Франции. До своего появления в России Ландэ работал в театрах Парижа и Дрездена. В 1724 году он выступал вместе с женой в Копенгагене, после чего руководил французским балетом в Стокгольме. В Петербург Ландэ приехал, в начале 30-х годов XVIII века. Дальнейшая его деятельность вплоть до его кончины протекала уже в России.

Ландэ принадлежит к тем иностранным мастерам, имена которых вошли в историю мирового балета только в связи с их деятельностью в России, где они смогли полностью развернуть свои творческие возможности. Знакомясь с русскими, эти мастера по достоинству оценивали выдающиеся способности своих учеников и добросовестно передавали им знания. Их воспитанники, овладевая зарубежным сценическим танцем, не забывали и национальных художественных установок, применяя их к тем знаниям, которые получали от учителя. Так, обоюдными усилиями вырабатывалась русская манера исполнения зарубежного танца.

Восприимчивость русских к танцевальному искусству помогла Ландэ выполнить взятое на себя обязательство обучать своих питомцев так, чтобы они могли танцевать при дворе «балеты». В 1736 году во дворце были показаны три «балета», исполненные исключительно воспитанниками Шляхетного корпуса. Выступление кадетов имело большой успех.

Непродолжительный срок, который потребовался для обучения русских профессиональных исполнителей, объясняется тем, что сценический танец в то время мало отличался от бального, который в свою очередь был значительно сложнее, чем теперь. В частности, гавот требовал от хорошего бального танцора умения выполнять пируэт и антраша. Но решающий момент успеха преподавания заключался в высоком уровне развития русского народного танца.

Балет в те годы, как и раньше, не имел ничего общего с сюжетом спектакля и делился на выхода, знакомые русским еще со времен Алексея Михайловича и Петра I. Однако внешняя форма этих выходов, их исполнение и оформление значительно изменились. Большую роль в этом сыграла деятельность учрежденной в Париже еще в 1661 году Королевской Академии танца. Она установила ряд общеобязательных эстетических и технических правил в отношении сценического танца, используя в балете то, что было достигнуто в драматическом искусстве. Так, танец был разделен на три основных вида: серьезный, полухарактерный и комический. Серьезный танец-прообраз современного классического-требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества, переходившего иногда в жеманство. Это был «благородный»- танец, приличествующий персонажам трагедий классического театра - царям, богам и мифологическим героям. Комический танец отличался виртуозностью, допускал утрировку движений и импровизацию. Им пользовались при исполнении гротескных и экзотических танцев, свойственных комедиям театра классицизма. Наконец, полухарактерный танец объединял танцы пасторальные, пейзанские и фантастические, олицетворявшие силы природы или человеческие страсти, а также мифологические - пляски фурий, нимф, сатиров и т. п.

По законам французской Академии, после каждого акта трагедии или комедии давался «балет» с небольшим числом исполнителей, каждый раз иным, а в конце шел «большой балет», в котором участвовали исполнители всех выходов, шедших в данном спектакле. Установлен был и танцевальный костюм. Танцовщицы, исполнявшие серьезные танцы, носили платье с кринолином, из-под которого чуть виднелись носки туфель. Кринолин держался на камышовых обручах и назывался «корзиной». В полухарактерных балетах к этим костюмам прибавлялись атрибуты, характеризующие танец, - серпы для крестьянского танца, корзиночки и лопатки для танца огородниц, тирсы и леопардовые шкуры для танцев вакханок и т. п; Как женский, так и мужской костюм для исполнения комических танцев был также регламентирован, но оставлял место для фантазии художника. В этих танцах, требовавших исключительной виртуозности, мужчины часто исполняли женские роли. В серьезных балетах танцовщики были одеты в парчовые, матерчатые кирасы и короткие юбки на камышовых каркасах, доходившие им до колен и носившие название «бочонков». На ноги надевались длинные чулки и короткие панталоны. Голова венчалась большим шлемом с перьями. Обувь как у женщин, так и у мужчин в серьезных танцах была на высоких каблуках. Исполнители серьезных танцев обязаны были носить круглые маски, закрывавшие все лицо. Эти маски были самых разнообразных цветов - золотые, серебряные, синие, зеленые - в зависимости от установленного условного обозначения характера персонажа.

В России, где в танцах особенно ценилась мимика, маски, видимо, не прижились, так как о них нигде не упоминается. Взамен этого вошло в обычай пудрить лицо цветной пудрой. В полухарактерных балетах мужчины иногда пользовались облегченным костюмом, без «бочонка», ограничиваясь характеризующими танец атрибутами.

Само собой разумеется, что одежда оказывала очень большое влияние на развитие танца. Тяжелый и неудобный костюм танцовщиц не позволял им делать быстрые и свободные движения, исключая возможность прыжка или даже незначительного отрыва ног от пола. Все это отодвигало женщину в балете на второй план. Ведущим в танце был мужчина, на долю которого выпадала и демонстрация виртуозности, и главный успех.

Законы, установленные французской Королевской Академией танца, лишь частично были приняты некоторыми итальянскими балетными театрами. Серьезный танец отличался здесь большей резкостью и быстротой исполнения, в нем отсутствовали как сухая академичность, так и некоторая манерность французской школы. Костюм также был значительно облегчен, предоставляя возможность свободно двигаться как мужчине, так и женщине. Венецианцы особенно славились своими комическими танцами и балетами, зародившимися еще в театре «Комедии масок». Эти балеты, носившие название бурлесков или интермедий, широко использовали импровизацию, слово, вокал и отличались эксцентрическими шутовскими танцами и примитивными сюжетами. Итальянцы узаконили целый ряд танцевальных движений, не известных во французском балете.

В зарубежном балете ко времени его появления в России главенствовала французская школа, но, кроме нее, имелись и самостоятельные итальянские школы - венецианская, неаполитанская, миланская, падуанская и т. д., отличавшиеся друг от друга своими характерными особенностями. В Петербурге представителем французской школы был Ландэ, а венецианской - Фоссано.

В 1736 году в Россию прибыла первоклассная итальянская оперно-балетная труппа, которой руководил композитор Ф. Арайя. Балетмейстером и первым танцовщиком в этом коллективе был венецианец Антонио Ринальди, прозванный Фоссано.

Артистическая деятельность Фоссано началась в 1730-х годах в Венеции, где он скоро зарекомендовал себя не только как хороший гротесковый танцовщик-виртуоз, обладавший блестящей техникой, артистичностью и яркой индивидуальностью, но и как сочинитель комических балетов.

Приехавшая труппа, в которую входили отличные ведущие артисты, не имела в своем составе хора и кордебалета, что делало невозможным постановку спектаклей. Однако выход из положения был найден - в качестве артистов хора были привлечены церковные певчие Придворной капеллы, а обязанности кордебалета передали кадетам Шляхетского корпуса.

Первым спектаклем итальянского оперно-балетного театра была опера «Сила любви и ненависти». По сохранившейся традиции, все антракты заполнялись бессюжетными балетными выступлениями, поставленными Фоссано. Так, после первого акта «...танцевали сатиры, огородники и огородницы изрядный балет»; второй акт оканчивался «...преизрядным балетом, сделанным по японскому обыкновению», и наконец, в заключение сходили «больше ста человек с верхния галереи сего великолепного строения» и танцевали «при слаженном пении действующих персон и играющей музыке всего оркестра приятный балет, которым кончается сия главная опера». Исходя из этого, ясно, что после первого акта оперы шел полухарактерный балет, после второго-комический, а в конце-серьезный.

Первое выступление кадетов Шляхетного корпуса на профессиональной сцене увенчалось таким успехом, что их стали постоянно занимать в придворных спектаклях. Это обстоятельство обязывало Ландэ специально готовить кадетов к профессиональным сценическим выступлениям, а они ежегодно после выпуска из корпуса покидали сцену, в результате чего труд балетмейстера оказывался бесполезным. В связи с окончанием контракта итальянской труппы и намерением русского двора учредить в Петербурге постоянный придворный итальянский оперно-балетный театр, вопрос о подготовке балетных кадров приобрел особую остроту. Ландэ понимал это. В конце 1737 года он подал императрице проект организации танцевальной школы, которая должна была готовить кадры для комплектования придворной балетной труппы. Ландэ предлагал определить к нему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек простого звания. В течение трех лет он брался довести искусство этих учеников до такого совершенства, чтобы они ни в чем не уступали любым из иностранных танцевальных мастеров.

На протяжении XVIII века в Школе преподавали исключительно французские и итальянские мастера, служившие при русском дворе. Одновременно с Ланде работал итальянец Антонио Ринальди (Фоссано), впоследствии сменивший французского танцмейстера на посту руководителя Школы. Основу обучения составляли менуэт и другие бальные танцы, господствовавшие на балетной сцене. И хотя сценический танец XVIII века мало походил на классический танец современного балета, хореографическая техника основывалась на выворотности ног и строгой упорядоченности движений. Учеников постоянно привлекали для участия в придворных спектаклях. Постановки известных балетмейстеров Франца Хильфердинга, Гаспаро Анджолини и др., работавших в Петербурге, становились неотъемлемой частью образования.

**2. История Петербургской школы профессионального балетного образования**

**театр образование хореографический**

Отечественная система балетного образования, возникшая и сформировавшаяся в Санкт-Петербурге, - уникальное явление мировой культуры.

Имена воспитанников Петербургской балетной школы общеизвестны и входят в число самых выдающихся личностей России (артисты балета Авдотья Истомина, Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Галина Уланова, Рудольф Нуреев и мн. др.; хореографы Михаил Фокин, Федор Лопухов, Юрий Григорович и др.; педагоги и методисты во главе с Агриппиной Вагановой; историк балета Вера Красовская).

Петербургская балетная школа неоднократно давала импульс развитию и совершенствованию Московского балета. Выпускниками Петербургской школы положено начало профессиональному балетному искусству в ряде регионов бывшего СССР, во многих зарубежных странах, в частности, в США - благодаря деятельности Джорджа Баланчина.

Петербургская традиция профессионального балетного образования - итог почти 300-летнего развития. Это прежде всего и главным образом история Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой - старейшего российского учебного заведения в области искусства (3.).

4 мая 1738 года начала свое летосчисление первая русская балетная профессиональная школа - ныне Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. Старейшее учебное заведение Российской Федерации основано по указу императрицы Анны Иоанновны выходцем из Франции, танцмейстером Петербургского Сухопутного Шляхетного корпуса Жаном Батистом Ланде (1848). С деятельностью Ланде связан первый период (1710-1756 гг.) в истории школы, когда обучение было ориентированно исключительно на овладение ремеслом - техникой танца. Ланде стал первым педагогом «Ея Императорского Величества танцевальной Школы», куда были приняты 12 девочек и мальчиков из семей дворцовых служащих. В основе обучения «иноземной поступи» были бальные танцы того времени (менуэт). Как отмечал Я. Штелин, уже в первых движениях юных танцоров ощущалась самобытность национального характера и характерная для русской исполнительской манеры мягкость и певучесть.

С 1756 года, после указа императрицы Елизаветы Петровны о создании русского театра, учебное заведение, созданное Ланде, постепенно преобразовывалось в «Театральную школу».

Начался второй (1756-1829 гг.) период в истории школы, когда обучение всем видам искусства (балету, драме, музыке, живописи) велось интегрированного с постепенной специализацией на основе анализа достигнутых успехов в одном из них. С этого времени вплоть до начала ХХ века танцевальное образование развивалось в тесном контакте с подготовкой специалистов других видов театрального дела: драматическими актерами, художниками, музыкантами, артистами цирка. Педагогами, определившими дальнейшее методическое развитие танцевального образования после смерти Ж.Б. Ланде стали ведущие Европейские балетмейстеры и танцовщики, приглашаемые властями: А. Ринальди, Ф. Хильфердинг, Г. Анджиолини, Дж. Канциани, О. Пуаро. В процессе деятельности балетмейстера И.Канциани в школе устанавливаются специальные методы обучения танцу, отвечающие актуальным требованиям европейского балета в духе реформ Ж. Новерра. Вводятся испытательные вечера как форма аттестации. В 1792 г. проводится реформа школы по проекту А.Казасси, согласно которой осуществляется начальное обучение воспитанников всем искусствам и далее на основании достигнутых успехов - специализация в одном из них; составляется первое расписание.

На рубеже XVIII - XIX веков в школе работал И.И. Вальберх (Лесогоров) - первый русский балетмейстер, воспитавший немало талантливых артистов, среди которых - яркая танцовщица и драматическая актриса Евгения Колосова. Вальберх подготовил школу и труппу театра к приезду французского балетмейстера Ш. Дидло (1767-1837).

Французский хореограф Ш. Дидло прибыл в Петербург в 1801 году по приглашению властей и стал полноправным художественным лидером столичного балета. Он обратил главное внимание на школу и стал руководителем балетной части. Очевидно, при нем она стала называться «Петербургским Театральным училищем». Дидло преподавал в училище 20 лет. Благодаря его деятельности балетное образование достигло достаточно высокого уровня прежде всего потому, что Дидло включил русскую балетную педагогику в пространство актуального балетного искусства Европы, где складывалась новая система театрального пуантного классического танца, в корне отличавшаяся от прежней, близкой к системе бального и бытового танца. Дидло требовал от учеников не только совершенной техники, но и актерской выразительности. Не случайно А. Пушкин говорил, что в балетах Дидло больше поэзии, чем во всей французской литературе. В 1816 году школу окончила А. Истомина - ученица Дидло. Для Дидло, как впоследствии и для его соотечественника М. Петипа Россия стала второй родиной, а русский балет на рубеже XVIII-XIX веков во многом превосходил крупнейшие иноземные театры. Деятельность Дидло способствовала насаждению и закреплению в России французской школы классического пуантного танца. Деятельность Дидло способствовала началу третьего (1829-1917 гг.) периода в истории училища, когда началось организационное развитие балетного образования. Его основной целью стало обеспечение качественной профессиональной подготовки артиста балета, постепенно стали увеличиваться объемы общего образования. С 1829 года обучение танцовщиков отделилось от подготовки артистов других видов искусств.

В этот период сложилась структура программы обучения танцовщиков, образованная сочетанием профессионального и общего образования. Оформились три цикла дисциплин: специальный, вспомогательный и общеобразовательный. Стержнем программы специальных дисциплин стал классический танец, чему способствовала педагогическая деятельность французского балетмейстера Ш. Дидло. Продолжительность освоения программы занимала семь лет. Установились принципы приема на обучение танцу (неизменное ограничение возраста приема и требование особых природных данных) и аттестации учащихся (ежегодный конкурсный перевод из класса в класс).

Провозвестницей романтической эры в русском балете стала Мария Тальони - первая «Сильфида», посетившая Петербург в 1837 году. Балет «Сильфида» принес ей мировую славу.

Однако наибольшего влияния на русскую балетную школу романтическое искусство достигло в период работы в России французского танцовщика и балетмейстера Жюля Перро (с 1848 по 1859 годы). Он прибыл в Петербург по приглашению Дирекции императорских театров. В эпоху, когда в романтическом балете безраздельно царствовала женщина, Перро был одним из редких исключений как танцовщик-мужчина. Ставил спектакли для балерин, в частности, участвовал (вместе с Ж. Коралли) в работе над балетом Жизель (музыка А. Адана, 1841) в Парижской опере, где заглавную роль исполняла его ученица и жена Карлотта Гризи (Перро поставил все ее танцы). Первые значительные постановки Перро осуществил в Вене во второй половине 1830-х годов, но наибольшую славу ему принесли балеты, созданные на сцене Лондонского Королевского театра: Ундина, или Наяда (музыка Ц. Пуни, 1843), Эсмеральда (музыка его же, 1844) и Па де катр (музыка его же, 1845), где участвовали одновременно четыре великие романтические балерины: Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фанни Черрито и Люсиль Гран; балет Катарина, дочь разбойника (музыка Пуни, 1846); а также поставленный впервые в Милане балет Фауст (музыка Дж. Паниццы, М. Косты и Дж. Байети, 1849). В 1848-1859 Перро был танцовщиком и главным балетмейстером в Большом театре в Петербурге. Сюда он перенес многие ранее поставленные им балеты.

Перро считается крупнейшим балетмейстером эпохи романтизма. Сильный его стороной были спектакли в жанре социально-любовной драмы. Перро нередко обращался к сюжетам известных литературных произведений (Эсмеральда, Фауст и др.). Артист был мастером сольного классического танца, который всегда служил у него выражением внутреннего состояния персонажа, одновременно преуспел и в постановке массовых сцен и ансамблей. Многие балеты Перро продолжают сохраняться в репертуаре современного театра, но, как правило, в позднейших переделках. В тоже время следует отметить, что педагогическая деятельность Перро изучена очень мало. В развитие русской балетной педагогики большой вклад внес шведский танцовщик и балетмейстер Пер Христиан Йогансон, приехавший в Петербург в 1841 году. Ученик А. Бурнонвиля, он в течение двадцати лет был ведущим танцовщиком императорского театра. После этого он сорок лет преподавал балетное искусство в балетном училище и ставил спектакли в Мариинском театре, продолжая классические балетные традиции М. Петипа. Он работал в училище до конца своих дней в 1903 году. Среди его учеников были П.Гердт, Н. Легат, М. Кшесинская, А. Павлова, Т. Карсавина, А. Ваганова. Йогансон внес в русскую балетную школу традиции датского классического танца, развитие А. Бурнонвилем.

В 1859-1869 годах по решению Дирекции Императорских театров Петербургский балет возглавлял французский танцовщик и балетмейстер Артюр Сен-Леон, не порывая, однако, с Парижем, где вел класс артистов в Парижской опере. Наиболее значительным спектаклем, созданным Сен-Леоном в России, был Конек-горбунок (музыка Ц. Пуни, 1864). Несмотря на то, что Сен-Леон многое изменил в сказке П.П. Ершова, заменив русского царя ханом, а также введя "верноподданическую" сцену, где все народы славили превратившегося в царя Иванушку (что вызвало нарекания прогрессивной критики), балет имел немало достоинств, прежде всего танцевальное богатство, а также те возможности, которые его образы открывали актерам, не только классическим (Царь-девица, танцовщики в фантастических сценах на дне морском и на острове русалок), но особенно характерным (народные танцы) и мимистам (роли Иванушки, Хана и др.). Не случайно спектакль многократно возобновлялся и держался в репертуаре петербургского (позднее ленинградского) театра и московского Большого театра с 1860-х до 1930-х годов, шел во многих других театрах страны.

Балеты Сен-Леона, где нередко внешние феерические эффекты выступали на первый план за счет содержательных мотивов, знаменовали упадок романтического балета, расцвет которого пришелся на предшествующие 1830-1850-е годы. В то же время они содержали богатые хореографические находки, обогатившие лексику балетного танца, способствовали развитию его техники. Тем самым они готовили наступление новой эпохи -- "большого балета" Мариуса Петипа, по-своему не менее значительного и принесшего балету России мировое признание. К сожалению, роль Сен-Леона в развитии русской балетной педагогики практически не изучена. Однако определяющее воздействие на развитие методики в училище оказала балетмейстерская и педагогическая деятельность Мариуса Петипа, приехавшего в Петербург в 1847 году по приглашению Дирекции Императорских театров. Вся вторая половина XIX столетия - это эпоха М. Петипа. Великий балетмейстер создал множество оригинальных спектаклей, сохранил и обогатил балеты своих предшественников.

Работая вместе с Л. Ивановым, Петипа привлек к созданию балетов композиторов П.И. Чайковского и А.К. Глазунова. В результате этого творческого содружества была обретена симфоническая образность танца. Музыкальная драматургия в балетном спектакле стала совместным делом композитора и хореографа, которые объединились на пути симфонического танца. В 1855--1887 годах Петипа преподавал в Петербургском театральном училище.

1863-1888 гг. - новым управляющим П.С. Федоровым был разработан новый устав, реформировано управление (был учрежден новый административный орган - Конференция училища в составе членов Правления и преподавателей), установлены требования к должностям служащих и преподавателей и четкие процедуры приема, отчисления, аттестации. Кроме того было введено понятие физического образования и четкое деление программы на классы: младший, средний, старший, с делением дисциплин на циклы: общеобразовательный (обязательный для всех отделений - балетного, оперного, драматического) и специальный; предпринята попытка начать методическую работу. Таким образом, на этом этапе развития была доказана необходимость и реализована взаимосвязь общего и специального образования. В 1888 г. новый устав Театрального училища ликвидировал драматическое и оперное отделения; значительно расширил полномочия Конференции, которая решала вопросы приема, экзаменов, перевода, исключения и выпуска. Для воспитательного персонала установлено обязательное среднее образование, для учительского коллектива - наличие права на преподавание в соответствующих учебных заведениях Министерства народного просвещения. Балетное отделение разделено на пять классов: два «приготовительных» с двухлетним курсом каждый и три с годичным курсом, что структурно приблизило его к городскому училищу. С этого времени все испытания должны были проходить в присутствии преподавателей, членов конференции и заведующего училищем. Вводилась пятибалльная система оценок и обязательное выведение среднегодовой оценки. Все спорные вопросы относительно учащихся должны были решаться на Конференции закрытым голосованием. Ориентация обучения на профессиональные задачи определяет положение общего образования как второстепенное.

В конце XIX - начале ХХ веков классический танец у старших воспитанниц преподавал П. Гердт - в прошлом балетный герой, исполнитель ведущих партий. Он уделял большое внимание воспитанию артистичности. Среди его учениц А. Павлова и Т. Карсавина.

С 1892 по 1902 годы в школе преподавал итальянский танцовщик и балетмейстер Энрико Чекетти. Он разбудил интерес к мужскому танцу.

Чекетти оказал большое влияние на исполнительское искусство русского балета, привнеся в него черты и стиль итальянской школы с ее виртуозной техникой.

После ухода Петипа ведущим педагогом и хранителем академических традиций стал Николай Легат.

В 1898 году окончил школу реформатор русского балета Михаил Фокин. Он преподавал в школе с 1904 по 1916 годы, но затем оставил педагогику. Реформы Фокина, выдвинувшего естественность движений как основу балетных образов, оказали свое влияние на деятельность училища, где он поставил несколько балетов, среди них знаменитую «Шопениану». В 1899 году окончила школу любимая ученица П. Гердта - Анна Павлова. Великая балерина познакомила с русским балетом весь мир. Значение просветительской деятельности Павловой необычайно велико. Творчество Т. Карсавиной было тесно связано с деятельностью М. Фокина. Славу Павловой и Карсавиной по праву разделил вдохновенный танцовщик В. Нижинский. С 1909 по 1914 годы в Париже продолжались «Русские сезоны», которые показали достижения русской культуры, возродили интерес к балету, оказали влияние на развитие балета во многих странах. К 1917 г. в училище оформились основные элементы системы обучения танцовщиков: учебная работа - обучение танцу (с 1738 г.), нравственное образование (воспитательная работа) - с 1829 г., физическое образование (с 1853 г.), методическая работа (с 1853 г.).

Таким образом, в течение XVIII-XIX веков в Танцевальной Ея Императорского Величества школе -- Санкт-Петербургском Императорском Театральном училище были разработаны следующие модели организации подготовки артистов балета:

- модель узко-профессиональной подготовки - обучение исключительно танцу (1738-1756 гг.);

- модель учебного заведения, ориентированного на подготовку театральных специалистов разных видов (разработана А. Казасси) (1756-1829 гг.);

- модель театрального учебного заведения, близкого к среднему учебному заведению - городскому училищу (1829-1917 гг.) (9.).

Революция 1917 году знаменовала собой новую страницу в истории балетного образования. В первые послереволюционные годы Петербургское Театральное училище находилось на грани закрытия, однако ценой борьбы деятелей искусства и помощи Наркома народного просвещения А.В. Луначарского его удалось сохранить. Училище перешло ведение Наркомпроса РСФСР. В условиях голода, холода и разрухи училище обеспечивало театр молодыми кадрами. За первые пять лет число учащихся возросло вдвое. В 1920-е годы Театральное училище несколько раз переименовывалось.

С 1921 года в училище начинает преподавать А.Я. Ваганова - великий педагог, первый профессор хореографии. Она воспитала несколько поколений выдающихся балерин. Пытливый исследователь, вдохновенный практик, она создала учебник «Основы классического танца» (Л., 1934), который переведен на многие языки. Школа бережно хранила традиции классического танца, но в то же время активно откликалась на все новое. С 1920-х года в класс акробатической поддержки вел П. Гусев, а класс гротеска - О. Мунгалова.

Яркой представительницей новой хореографической школы стала 16-летняя Марина Семенова - живое воплощение вагановской системы, а ее выпускной спектакль явился подлинным триумфом Вагановой. В смелом наступательном танце Семеновой чувствовалась уверенность, широкий размах. В сложные 1920-е годы, когда под сомнение ставилась нудность классического балета, Семнова своим искусством утверждала современность классической хореографии. Выпуск Семеновой стал этапным в деятельности Вагановой, с каждой новой ученицей росла ее слава.

В 1928 году Ваганова дала искусству двух замечательных балерин - Г. Уланову и Т. Вечеслову. Будущая великая балерина Уланова сразу же поразила своей уникальной индивидуальностью. Полны гармонии и поэзии были ее образы в «Лебедином озере», «Бахчисарайском фонтане», «Утраченных иллюзиях» и особенно в «Ромео и Джульетте». Ярко одаренной Вечесловой одинаково удавались и комедийные роли и трагические - «Эсмеральда», «Зарема», «Тао-Хоа».

Выпуск 1931 года ознаменовался выходом на сцену виртуозной балерины Наталии Дудинской. Безупречная техника сочеталась у нее с ярким драматическим дарованием.

Одним из основателей школы мужского классического танца был Владимир Пономарев - замечательный педагог, отдавший три десятилетия творчества школе. Слава Пономарева началась с выпуска Алексея Ермолаева. В ту же пору школу окончил его ученики - Р. Захаров, Л. Якобсон, С. Корень. 1929 году ярким пламенем вспыхнул талант Вахтанга Чабукиани. С его именем связан новый стиль героико-романтического балета. Вслед за Чабукиани в 1930 году из класса Пономарева вышел Константин Сергеев. Он танцевал весь классический репертуар в течение более чем 30-ти лет.

Преподавание характерного танца началось в 1921 году, когда в школу пришел Александр Ширяев, ставший основоположников русской школы характерного танца. Он поставил множество учебных спектаклей на сцене Школьного театра и совместно с А. Бочаровым и А. Лопуховым написал учебник «Основы характерного танца» (1934) (3.).

С 1930 по 1938 годы художественное руководство школой осуществлял талантливый артист и педагог Борис Шавров. В эти же годы обновился педагогический состав училища. С 1932 года начал преподавать классический танец А. Пушкин, ставший приемником В. Пономарева.

В 1934 году по инициативе А. Вагановой и Б. Шаврова было создано педагогическое и национальное отделения. Руководство педагогическим отделением взяла на себя А. Ваганова. С разные годы его окончили: Н. Камкова, Е. Ширипина, В. Костровицкая, Л. Тюнтина, Е. Гейденрейх, Н. Балтачеева, Н. Базарова, В. Мей. Характерный танец вели А. Бочаров, А. Лопухов, И. Тер-Степанов, теоретические предметы - И. Соллертинский и Ю. Слонимский.

В 1938 году училище, отмечая свое двухсотлетие, представляло собой сложившийся творческий организм со своей системой художественного воспитания. К юбилею школы был издан двухтомный труд М. Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» (1938).

В период отечественной войны школа находилась в Перми. Все три годы эвакуации директор Р. Хаскина и художественный руководитель Н.П. Ивановский вместе с педагогами делали все возможное, чтобы сохранить училище и его профессиональную значимость. На фронт уходили старшеклассники и те, кто только завершил обучение - Н. Ястребова, Н. Бухе, Н. Серебренников, К. Шатилов. В Перми училище окончили Т. Балтачеев, А. Макаров, Л. Войшнис, И. Бельский, Н. Петрова и другие. В блокадном Ленинграде под руководством Л. Тагер продолжались занятия. В январе 1943 года был проведен первый военный набор детей в училище.

В июне 1944 года училище вернулось на улицу Росси. 1 сентября 1944 года начался новый 206 учебный год. Но не все педагоги приехали в Ленинград, многие остались преподавать в Перми. В 1945 году старанием Е. Гейденрейх родилось Пермское хореографическое училище.

После войны возобновило свою работу национальное отделение. В училище появились иностранные стажеры. В 1960 году выпуском румынской группы было отмечено рождение иностранного отделения. Диплом ленинградской «академии танца» стал завоевывать признание во всем мире.

Свой последний 30 выпуск А. Ваганова сделала в 1951 году. Выдающаяся балерина Ирина Колпакова завершает список ее прославленных учениц.

В 1956 году училище награждено орденом Трудового Красного Знамени. Постановлением Совета Министров СССР от 1 ноября 1957 года училищу было присвоено имя А. Я. Вагановой, в 1961 году звание «академического». Отныне школа стала именоваться «Ленинградское государственное ордена Трудового Красного Знамени хореографическое училище имени А. Я. Вагановой».

В течение 20 лет художественное руководство училищем осуществлял Н.П. Ивановский. Он был основоположником методики преподавания и педагогом историко-бытового танца с 1925 по 1961 год. Ему принадлежит книга «Бальный танец 16-19 веков».

Более 10 лет руководила училищем Фея Балабина. Прирожденный педагогический дар и высокий профессионализм отличали ее творчество в школе.

С 1963 года в училище преподавала Н. М. Дудинская, которую А. Ваганова считала своей преемницей, передав ей в 1951 году класс усовершенствования балерин в Кировском театре.

С 1973 года по 1992 год училище возглавлял К. Сергеев. Он был верным хранителем художественных традиций прошлого, всем своим существом он являл истинно петербургский стиль педагога и хореографа.

Во все времена старейшая балетная школа была самым теснейшим образом связана с творческой жизнью Мариинского театра. И сейчас сценическая практика воспитанников Академии разнообразна.

В мае 1988 года училище отметило свое 250-летие и было награждено орденом Ленина. В ознаменование славного юбилея школы был учрежден Международный балетный конкурс «Ваганова-Prix».

В 1991 году школа получила статус Академии. Ее первым президентом стал К. Сергеев. Для артистов балета, желающих получить высшее образование, возобновило свою работу педагогическое отделение с тремя факультетами: педагогики хореографии, балетмейстерским и балетоведческим.

В 1996 году возобновил свою работу редакционно-издательский отдел Академии. За это время им выпущены в свет: 20 номеров «Вестника Академии Русского балета", монографии В.М. Красовской «Профили танца», Л. Абызовой «Игорь Бельский», А.В. Фомкина "Два века театральной церкви" и др.

С 1992 по 1998 Академию возглавлял Народный артист, профессор Игорь Бельский. С 1985 по 2004 года ректором Академии являлся профессор Л. Н. Надиров.

Указом Президента Российской Федерации от 24 января 1995 года Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой включена в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

В мае 1998 года возрождена домовая церковь Академии во имя Святой Троицы.

В 2000 году художественным руководителем Академии избрана прима-балерина Мариинского театра, Народная артистка России Алтынай Асылмуратова.

В 2004 году ректором Академии была избрана В.А. Дорофеева. В 2007 году Академия получила статус «нетипового учебного заведения для детей и подростков, имеющих выдающиеся способности». Указом Президента РФ от 24 января 1995 года Академия включена в государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов России. В 1999 году при Академии образовано Учебно-методическое объединение по образованию в области хореографического искусства.

С 1988 года под эгидой Академии регулярно проводится Международный балетный конкурс «Ваганова-Prix». Лауреатами этого престижного соревнования в разные годы были У. Лопаткина, С. Захарова, О. Новикова, Е. Образцова, М. Лобухин, Г. Попов и др.

Сейчас это федеральное государственное образовательное учреждение, дающее своим выпускникам высшее профессиональное образование. На Исполнительском и Педагогическом факультетах с дипломами бакалавров и магистров здесь готовят артистов балета, педагогов и хореографов, концертмейстеров балета, историков хореографии, менеджеров исполнительских искусств. В Академии имеется аспирантура, функционирует Факультет повышения квалификации.

Академия, как колыбель русского балета в неразрывной связи с Мариинском театром продолжает линию сохранения и развития русского классического наследия. И этот феномен мировой культуры, симбиоз школы и театра, в котором представлено более 95 % выпускников Академии будет озарять своим созидательным светом наступившее тысячелетие.

**3. Хореографическое образование в XIX-XX веках**

В области классического профессионального танца, бесспорно, базовыми являются хореографические училища, выпускающие артистов балета для профессиональных балетных театров со средним профессиональным образованием. Все государственные хореографические училища России выросли из двух центров - Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии - в прошлом: Ленинградского и Московского хореографических училищ.

Возникло Петербургское Театральное училище (ныне АРБ). Немного младше Петербургского - Московское Театральное училище, основанное в 1773 году (ныне - МГАХ). Именно из их стен вышли звезды русского императорского балета. В то время общеобразовательный курс Театральных училищ приравнивался к семилетнему курсу гимназий. Но главной особенностью этих учебных заведений была обязательная ориентация на императорские театры - Мариинский (до него - Большой Каменный) в Петербурге и Большой - в Москве, которые выступали единственными заказчиками и потребителями, выпускаемой училищами продукции. Этим исчерпывался дореволюционный рынок балетного образования.

Революция внесла существенные коррективы в жизнь обоих училищ. Начав с полного отрицания и балета, и естественно, балетного образования, как классово чуждого новым хозяевам жизни, Советская власть, в конечном счете, признала место хореографии в пролетарской культуре. Так были сохранены от разрушения Императорские Театральные училища, ставшие хореографическими техникумами. С 1930-х годов балет становится областью особого государственного интереса. Императорские училища Москвы и Петербурга получают поддержку, начинается формирование единой общесоюзной системы балетного образования, не имеющей аналогов в мире. Централизовано по всей стране открываются театры оперы и балета, во многих городах появляются собственные хореографические училища.

Педагогическая деятельность Вагановой, - солистки императорского Мариинского театра, первого профессора хореографии, народной артистки РСФСР, - обеспечила преемственность исполнительских и педагогических традиций. С научных позиций ее поддержала Л. Д. Блок - балетовед, выдающийся ученый-энциклопедист. Совместными трудами Вагановой и Блок в 1934 году вышла в свет книга А.Я. Вагановой «Основы классического танца». То была первая книга, созданная в издательском отделе Ленинградского хореографического техникума. В своем учебнике А.Я. Ваганова - на тот момент - ведущий педагог техникума и художественный руководитель балета Академического театра оперы и балета им. Кирова, критически переосмыслила и систематизировала художественно-исполнительский опыт предшествующих поколений, выстроив стройную систему балетной педагогики. Вагановская методика преподавания классического танца - выдающийся вклад в теорию и практику балетного искусства, итог достижений отечественной хореографической педагогики того времени.

Однако деятельность Вагановой в образовании не исчерпывалась педагогикой. Ваганова - не только методист-практик. Ваганова - основатель высшего хореографического образования, воплотить в полной мере идею которого ей, к сожалению, не удалось. В 1936 году на конференции по вопросам балетного образования в Москве А.Я. Ваганова выступила с таким предложением: «Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент, - отмечала она. - Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

Впервые на государственном уровне была озвучена идея о создании при хореографических училищах высших педагогических и режиссёрско-балетмейстерских отделений. Ее поддержали и ведущие балетные критики того времени: Юрий Слонимский и Иван Соллертинский. Уже в 1918 году Петроградское хореографическое училище именовалось «высшим профессионально-художественным заведением учебного и исследовательского типа», хотя курс обучения оставался семилетним.

В конце 1923 году при училище открылись вечерние курсы - первые экспериментальные классы в системе советского хореографического образования, взрастившие К. Сергеева, В. Чабукиани, Ф. Балабину и других известных танцовщиков.

В 1929 году средние и младшие классы училища были преобразованы в школу-семилетку, а старшие получили название техникума с двухгодичным курсом занятий. Поэтому афиши учебных спектаклей то поры отмечены аббревиатурой «ЛГХТ» - Ленинградский государственный хореографический техникум. Руководство училища настойчиво стремилось поднять уровень образования артистов до вузовского, и вскоре в программе девятилетнего обучения появился дополнительный учебный год и такие дисциплины, как история музыки, театра, балета.

В 1934 году по инициативе и под руководством Вагановой создается педагогическое отделение. Формально они было приписано к Консерватории (как к вузу), хотя студенты занимались в здании на Росси, 2. В разные годы его окончили: Н. Камкова, В. Костровицкая, Л. Тюнтина, Г. Березова, Е. Гейденрейх, Н. Базарова.

В 1934 появилось и национальное отделение. В 1937 - открылось балетмейстерского отделение, организатором и руководителем которого был Ф. Лопухов. Предполагалось готовить балетмейстеров-режиссеров, балетмейстеров-репетиторов и балетмейстеров малых форм. Его воспитанники: Н. Анисимова, В. Варковицкий, Л. Лавровский, Б. Фенстер. Однако права на получение высшего образования выпускники этих отделений не имели. Таким образом, к концу 1930-х годов в ленинградской балетной школе обрисовались контуры вузовских специальностей: педагогики балета, искусства хореографа и балетоведа.

Вузовские идеи Вагановой долгое время воспринимались как революционные, поэтому до 1990-х годов Ленинградская и Московская школы оставались средними специальными учебными заведениями. Сказались и экономические трудности послевоенного времени. Балетным специальностям высшего образования пришлось «прицепляться» к близким по художественной направленности вузам (непрофильным), где вагановский посыл реализовывался другими деятелями балетного искусства.

В Москве - Ростиславом Захаровым, открывшем в 1946 году кафедру хореографии при ГИТИСе (мысль об организации хореографического вуза на базе училища при Большом театре возникла первые годы после революции 1917 года у Александра Горского, но, к сожалению, она тогда осталась неосуществленной). В Ленинграде - Федором Лопуховым, создавшем в 1962 аналогичную кафедру при Консерватории. Так формально обозначились две различные школы, почитавшие основой хореографического сочинительства драматургию и музыку. И та, и другая кафедра, давшие образование многим артистам балета, казалось, окончательно ввели хореографию в вузовскую систему, обеспечив общедоступность подобного образования.

Целью образования становится само образование, а не воспитание артиста балета, педагога, хореографа для обеспечения потребностей театра (профессионального искусства).

Безусловно, система профессионального балетного образования специфична и тем очевиднее становится невозможность жертвовать ею, ориентируясь на общевузовские принципы. Отрыв вузовской составляющей от среднего звена - не оправдан, и может быть рассмотрен как временная уступка сложившейся ситуации. И, прежде всего она расходится с установками, завещанными А.Я. Вагановой.

Приобщение двух Академий к вузовскому опыту идет неуклонно. Помимо внутренних - структурных изменений, от профессорско-преподавательских составов требуется дальнейшее укрепление взгляда на хореографию, как на науку. И здесь не обойтись без помощи уже существующих кафедр - прежде всего ГИТИСа и петербургской консерватории. С целью координации и углубления взаимодействия между хореографическими учебными заведениями Министерством культуры России в 1998 году создано Учебно-методическое объединение, объединяющее представителей всех вузов России, ведущих подготовку специалистов в данном направлении. Сопредседателями УМО являются ректоры базовых вузов - Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии. Хореографические училища России - также полноправные члены УМО, ибо одна из главных задач УМО - объединение всех участников учебного процесса в хореографии, какой бы уровень образования они не представляли. Одним из важных деяний УМО стало создание и введение с 2003 года второго поколения государственных образовательных стандартов в области хореографии. Хореографическое образование затронуто и проблемой вхождения России в Болонский процесс: идет предварительная работа в направлении подготовки бакалавров и магистров.

Формирование единой государственной системы высшего профессионального хореографического образования продолжается на новом этапе. Теперь слово - за хореографическими училищами страны.

**Заключение**

История русского хореографического образования неразрывно связана с такими крупнейшими образовательными учреждениями отечественной хореографической педагогики, как Московская государственная академия хореографии, Академия русского балета имени А.Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, хореографические училища в Перми, Воронеже, Новосибирске и др., которые на протяжении многих лет своего функционирования неизменно служат целям последовательного развития отечественной педагогики искусств, интеграции и сохранения традиций классического танца. Однако за время своего существования система хореографического образования в России претерпела многочисленные изменения, которые качественно трансформировали ее роль в становлении художественно-педагогических традиций русского балета.

Изучение истории профессионального хореографического образования в России позволило выявить ценностно-ориентированный потенциал искусства хореографии в конкретно исторический период развития общества и определить те области культуры, которые особенно значимы для страны в данный период. Применительно к хореографической педагогике, можно утверждать, что повышенное внимание к этой отрасли педагогических наук в последнее время не случайно: культура, искусство танца как наиболее элитное в мировой классификации вид искусства позволяет формировать гармонично развитую, полноценную личность, обладающую высоким духовным потенциалом. Именно поэтому изучение проблем педагогических традиций в педагогике искусства танца в целом и в хореографическом образовании в частности, становится важной прикладной задачей сохранения и развития педагогических традиций хореографического образования в России (7.).

В сложных условиях реформирования образовательной системы России, отечественная хореография продолжает сохранять свои художественно-педагогические традиции, которые можно выразить такими принципами, как единство традиционности и новаторства, обязательность межпредметных связей, системное единство научно-исследовательской, учебной и творческой деятельности, применение индивидуализации, личностно-ориентированного и антропологического подходов, наглядность обучения и непрерывность процесса формирования личности артиста.

**Список литературы**

1.Ваганова А.Я Статьи, воспоминания, материалы /А. Ваганова. - М.: Искусство, 1958. -с.93-98.

2.Догорова Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения/Н. Догорова. - Саранск, 2006. -- С. 19.

3.Илларионова Б. Балетное образование в России. В сб.: История художественного образования в России. Вып. I-II. / Б. Илларионова, В. Майниеце. СПб.: Композитор, 2007. - с.122-161.

4.Красовская В.М. История русского балета / В. М. Красовская. - 3-е изд., стер. - СПб.: Лань: Планета музыки 2010. - 288 с.

5. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: в 3 т. / авт. предисл. Н. Г. Думова. - М.: Прогресс-Культура, 1994. -Т. 2, ч. 2. -- 491 с. - С. 28.

6.Соллертинский И.И. Статьи о балете / И. Соллертинский. - Л.: Музыка, 1973. - С. 58-60.

7.Торгашов, В.Н. Теория и история хореографического искуства: учебное пособие / В. Н. Торгашов; В.Н. Торгашов. - Орел: ОГИИК, 2004. - 374с. - 100-00.

8.Филановская Т.А. Хореографическое образование в России первой половины XIX века: специализированная образовательная модель Т. Филановская// Вопросы образования. - 2011. - № 2. - С. 253-266.

9.Филановская Т.А. Академическая модель профессионального хореографического образования в России во второй половине XIX века / Т. Филановская // Обсерватория культуры. - 2011.- № 4. - С. 60-66.

10.Филановская Т.А. Хореографическое образование в России XVIII-XIX веков / Т. Филановская. - Владимир: Изд-во ВГГУ, 2011. - 242 с.