

*М.Е. Валукин*

---

ЭВОЛЮЦИЯ ДВИЖЕНИЙ

---

В МУЖСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ

---

ТАНЦЕ

---

Учебное пособие

**EX LIBRIS  
TATASHIN**

«ГИТИС»  
Москва  
2007

*Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Хореографическое исполнительство», «Искусство хореографии», «Педагогика балета» и «История и теория хореографического искусства»*

*Издание осуществлено за счет средств автора*

Рецензенты:

народный артист СССР, академик Международной академии наук, искусств и культуры, профессор **Н.А.Долгушин**;

народный артист Грузии, лауреат Государственной премии Грузии, профессор **Г.Д.Алексидзе**;

доктор медицинских наук, академик Международной педагогической академии, профессор **А.Л.Гройсман**

**Валукин М.Е.**

Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. М., Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2007. 248 с.

В книге М.Е.Валукина дается системный анализ исторического процесса эволюции движений в мужском классическом танце как в балетном театре, так и в сфере хореографической педагогики. В этой связи подробно рассматривается деятельность выдающихся исполнителей и педагогов. Кроме того, показано, как связаны изменения в хореографической лексике с процессами, происходящими в музыкальном искусстве и в творчестве художников — создателей мужского балетного костюма.

Книга предназначена как для профессиональных деятелей балетного искусства, так и для студентов средних и высших хореографических учебных заведений, а также для всех, кто любит балет.

**ISBN 978-5-91328-009-1**

© Валукин М.Е., 2007

© Российская академия  
театрального искусства —  
ГИТИС, 2007

## ОБ АВТОРЕ

Максим Евгеньевич Валугин родился в 1970 году. После окончания в 1988 году Московского Академического хореографического училища М. Валугина приглашают в качестве артиста балета в Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Через несколько лет молодой танцовщик по конкурсу был принят в Большой театр, где исполнял классический и характерный сольный репертуар: Кавалера — Принца Фортуне и крестьянский танец в «Спящей красавице», танец с барабанами в «Баядерке», венгерский танец и мазурку в «Раймонде», болеро в «Дон Кихоте».

Нельзя не сказать несколько слов об утонченном лиризме, которым наполнил М. Валугин партию Студента в балете «Анюта» в постановке В. Васильева. Благогородство линий, чувство стиля и жанра, эмоциональная насыщенность и актерская выразительность отличали его исполнение в балетах «Сон в летнюю ночь» Д. Ноймайера, «Лея» А. Ратманского, «Тщетная предосторожность» А. Маршала-Гранта и других.

Максим Валугин — внимательный и чуткий партнер. Он работал с такими замечательными балеринами, как Э. С. Куватова, А. А. Михальченко, И. Н. Пяткина, Г. С. Мезенцева, Ю. Г. Малхасянц, Р. Сато (Япония), Мун Хо (Корея) и др.

Сочетая артистическую деятельность в Большом театре с педагогической практикой, автор защищает кандидатскую диссертацию по насущным проблемам педагогического наследия и продолжает работать над публикациями научных статей. Это во многом определило написание данного учебного пособия. Как верно заметил в своей рецензии на него народный артист СССР, профессор Н. А. Долгушин: «Сосредоточив свое внимание на мужском классическом танце, М. Валугин впервые достаточно подробно исследовал историю развития эстетики мужского начала в хореографическом искусстве. Это дало возможность автору диалектично подойти к анализу эволюции преподавания принципов мужского исполнительства в балетной школе». Трудно не согласиться и с высказыванием другого рецензента, народного артиста Грузии, профессора Г. Д. Алексидзе: «Характерно, что в первой части своей книги М. Валугин вообще сосредоточился именно на тех

аспектах рассматриваемой им темы, которые обладают несомненной свежестью, стараясь избегать повторения тех вопросов, которые уже достаточно изучены современным балетоведением». По моему глубокому убеждению, данная книга есть не что иное, как монография на одну из важнейших для балетного искусства тем.

народный артист СССР,  
профессор  
*М.Л.Лавровский*

## ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Весь период существования балетного театра характеризуется богатой, насыщенной историей. Эволюция этого вида искусства происходила с нарастающим ускорением. Впрямую касается это и мужского исполнительства, и хореографического образования. Существующая литература на эту тему не всегда успевает за стремительно меняющимися процессами. Необходимость постоянно переосмысливать хореографическую реальность в ее движении и послужило одной из причин написания этой работы.

Сегодня инновации на балетной сцене — явление органичное и постоянное. Естественно, что при этом и учебный процесс должен постоянно реагировать на обновления, которые происходят в современном хореографическом искусстве, вновь и вновь ставить вопрос о ключевых моментах педагогики, хореографии, о новизне в системе хореографической школы. Личность хореографа, выступающая духовным, творческим началом, должна оперировать множеством форм с разнообразными и неповторимыми конструкциями, позволяющими реализоваться артисту балета как творческому феномену. В связи с этим в данной работе впервые сделан акцент на эволюции хореографических инноваций как таковых, показана диалектика их развития в тесной связи с личностью каждого из тех, кто определял этот процесс.

Уже на начальном этапе хореографического образования ставится задача развития художественного мышления и эстетического вкуса ученика. В процессе дальнейшего формирования артиста балета происходит его раскрепощение, движения становятся рельефнее и устойчивее, проявляется внутренняя и внешняя свобода, наблюдается уход от штампов и условностей, необходимых на начальных или вспомогательных этапах. Совершенствующаяся координация тела позволяет из плоскостного пространства переходить к объемному, структурировать пространство сцены взглядом, направлением рук, кистей, совершать сложные заноски, вращения, прыжки и т.д. Это в свою очередь требует еще большей личностной мобилизации, приводящей к усложнению решаемых хореографических задач. Возникает своеобразный непрерывный механизм творческого совершенствования.

Корректором методологии того или иного педагога в конечном счете являются ожидания зрителей, заполняющих зал и воплощающих для педагога, а затем и

для его ученика образ социальных, интеллектуальных и эстетических требований своего времени. Ощущение педагогом потребности зрителя — это своего рода постоянная точка зрения на весь процесс формирования творческой личности артиста. И чем вернее это ощущение, тем лучше, точнее «вписывается» ученик в современность балетного театра. Конкретное зрительское впечатление — лишь этап, на котором формируется данное общественное эстетическое мнение. Иными словами, мы имеем дело с процессом, где постоянно меняющиеся поколения зрителей как бы «предъявляют» все новые и новые требования балетному театру. Но это вовсе не означает, что это то единственное, что определяет инновационный процесс хореографического искусства.

«Чем удивлять будем?» — частый вопрос К.С.Станиславского, обращенный к актерам перед созданием нового спектакля. Можно сказать, что подобным вопросом задавался, пожалуй, каждый выдающийся деятель балетного театра на протяжении всей его истории. «Величайшее уважение, какое автор может иметь к публике, состоит в том, чтобы никогда не давать того, что ожидают. А давать то, что сам находишь справедливым (верным), истинным, полезным, сообразаясь со степенью своего собственного развития и чужого» — в этом высказывании И.Гёте речь идет о другой стороне инновационного процесса в искусстве: не только зритель оказывает влияние на художника, но и художник формирует зрителя.

Все это учитывалось и при написании данной работы, когда рассматривались аспекты эволюции проявления мужского начала в балетном театре на протяжении всей его истории, мужского исполнительства в наши дни и, конечно, развития преподавания мужского исполнительства в балетной школе.

Не только каждый новый постановочный прием, но и каждое техническое новшество в хореографии со времен Ш.Дидло и по сегодняшний день постоянно содержит сакраментальный вопрос «чем удивлять будем?». Этому во многом обязан феноменальный прогресс балета XX века, связанный с именами таких танцовщиков, как А.Н.Ермолаев, В.М.Чабукиани, А.М.Мессерер, К.М.Сергеев, Р.Х.Нуреев, М.Н.Барышников, В.В.Васильев, Ю.К.Владимиров, М.Л.Лавровский, А.Б.Годунов, А.Ю. Богатырев, В.М.Гордеев и многих других, обогативших язык танца истинно новой лексикой. Эстетика классического танца, естественно, менялась.

Очевидно, что общей чертой возникновения нового в системе профессионального хореографического образования является не только преемственность и противоположность «старому», количественные накопления и качественный скачок, но и неизбежно отрицание отдельных элементов старого или их трансформация.

Примером тому служат мысли, высказанные В.Васильевым<sup>1</sup>. По его мнению, то, что казалось незыблемым, неприкасаемым, претерпело существенную трансформацию в его редакции партии Базиля, исполненной когда-то А.Ермолаевым в «Дон Кихоте». Это выявило существовавшую до той поры брешь в устоявшейся лексике классического танца. Во время работы над этой партией Васильевым

<sup>1</sup> *Васильев В. В.* Заглядывая в будущее // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992. С. 9-11.

было придумано огромное количество новых pas, которые, к сожалению, так и не увидели свет рампы. Но кое-что из найденного им все-таки вошло в лексику танца и стало его классическими элементами. Например:

двойной saut de basque en dedans;

двойные grand-pirouettes à la seconde и с приема temps relevé grand-pirouettes attitude;

pirouettes en dehors с переходом на двойные pirouettes fouetté;

jete en tournant по кругу в сочетании с grand fouetté в позу attitude;

pirouettes tir-bouchon en dedans с переходом из высокого положения приемом passé в положение sur le cou-de-pied;

rond de jamb en l'air с поворотом правой и левой ногами.

И конечно, огромное количество танцевальных связок с поворотами в направлениях en dehors и en dedans.

В «Икаре» впервые был сделан прыжок с вращением в направлении en dedans à la seconde с переходом правой ноги приемом passé в положение у колена и последующим grand rond en dehors левой ногой (как удар хлыста в воздухе), затем с фиксацией на полу позы effacée-ouvert. В «Корсаре» во второй части вариации Раба 3/4 с акцентом вверх Васильев делал три pirouettes en dedans à la seconde с переходом в позу attitude приемом grand fouetté на четверть окружности, не сходя с полупальцев, и после двух pirouettes, оттолкнувшись этой же ногой, переходил в pirouettes en dedans tir-bouchon, делая пять, а иногда и больше pirouettes. Затем после резкого soutenu en tournant менял ногу, приемом passé-coupe переходя в pirouettes en dehors tir-bouchon. Эта комбинация занимала музыку всей второй части. Следует отметить, что на сцене в концертах Васильев это делал редко ввиду нестабильности выполнения этой сложной комбинации, но в репетиционном зале довольно часто.

Приведем еще одно из высказываний Васильева, касающееся технических трудностей: «Многие делали по три tours en l'air, но на сцене я видел их только один раз в pas de deux из балета «Пламя Парижа» в диагонали коды — emboîté en tournant, два tours en l'air и затем три tours en l'air из V позиции в исполнении Г.К. Фарманянца. и так подряд три раза. В движении jete en tournant по кругу в сочетании с saut de basque я много раз исполнял эту комбинацию с тройным saut de basque. На сцене даже не пытался пробовать из-за того, что зритель все равно не смог бы разглядеть тройное вращение в воздухе. Двойные tours en l'air, так же, как и двойные saut de basque, смотрелись несомненно эффектнее. При подготовке коды в партии Базиля из балета «Дон Кихот» я долго тренировал после двух jeté en tournant по кругу двойной tours à la seconde en dedans в воздухе, но так и не решился проделать этот трюк на сцене. Никто никогда, насколько я знаю, не пытался даже попробовать повторить это движение. Очень эффектно выглядят быстрые pirouettes с остановкой на высоких полупальцах и резким изменением ракурса, как в arabesque, так и в attitude, с неожиданной задержкой в этих позах»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Васильев В. В. Заглядывая в будущее С 9-11

Балет как синтетическое искусство в процессе инновации откликается на развитие основных видов искусств и, прежде всего, музыкального и изобразительного.

Очевидно, что невозможно рассматривать эволюционирование балетного искусства без инновационных процессов в музыкальном искусстве. В литературе на эту тему в основном рассматривается взаимосвязь музыки и постановочных аспектов балетного спектакля. Нами в некоторой степени расширена эта тема; исследуются лейттемы мужских балетных партий, то есть моменты, когда музыкальные характеристики героев или ситуации связаны со звучанием определенных инструментов или группы инструментов.

На страницах предлагаемой книги читатель также сможет найти ответы на вопросы о звучании музыки в балетном классе, о выборе музыкальных произведений соответственно различным частям урока (*exercise*, *adagio*, *allegro*), а также ознакомиться с методологическими принципами усвоения различных музыкальных форм на уроках классического танца.

Взаимосвязь хореографических инноваций и развития изобразительного искусства рассматривается в контексте взаимовлияния исполнительства и эстетики мужского театрального костюма.

При выборе педагогов, на чьем примере можно было бы наиболее наглядно рассмотреть проблематику внедрения инноваций в мужское хореографическое исполнительство, автор остановился на трех именах: Н.Г.Легат, Н.И.Тарасов и А.М.Мессерер. С точки зрения автора, анализ их работы показывает, что именно эти педагоги, являясь как бы промежуточным звеном между всем накопленным опытом балетного театра и современностью, при полном сохранении каждым из них своей самобытности в своей деятельности использовали все основные методологические принципы обновления хореографического искусства. Их пример самоотверженного служения любимому делу — это одновременно и школа новаторства для каждого, кто задался целью обогатить творческую палитру российского балета.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЯВЛЕНИЯ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ

Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык

*А.Матисс*

Мы живем в период, когда самым динамично развивающимся искусством становится танец — тот вид искусства, в котором средством выражения и создания художественного образа является пластика тела. Характерно, что даже традиционный драматический театр стал двигаться в сторону театра пластического.

Искусство балетной хореографии, пожалуй, — самое утонченное среди всех пластических искусств. На протяжении веков ему были свойственны как строгая художественная соразмерность и красота, так и особая изысканность танцевальных движений. Проявление мужского начала в балете постоянно требовало особого творческого подхода, при котором был бы раскрыт художественный образ мужественности в контексте данной специфики балетного театра.

В современном танце легко увидеть все специфические особенности повседневной жизни: фрагментарность восприятия, «коллажность», «клиповость» мышления лежат в основе композиционных приемов современных хореографов. При этом, к сожалению, задача, требующая постоянного творческого исследования и решения, — соотношение мужского и женского начала в эстетике балета — часто уходит в тень или игнорируется вовсе. Пластика тела в современном танце (думается, в силу чрезмерной авторитарности хореографов) уже далеко не всегда делится на мужскую и женскую. Стиранию границы между мужским и женским началом в танце способствует развитие определенных танцевальных техник (таких как контактная импровизация или различные техники релиза), которые позволяют танцовщикам делать, скажем, сложнейшие поддержки не за счет физических усилий и мышечного напряжения, а посредством высвобождения кинетической энергии тела и использования сил инерции. Поэтому для современных танцевальных постановок очень характерны «демократические» отношения и «равенство

полов»: женщина выполняет те же движения, что и мужчина, поднимает мужчину в различного рода поддержках и т.п.

Понятия «мужественность» и «женственность» продиктованы конкретным человеческим опытом, который нельзя игнорировать. Мужественность, в частности, есть явление глубинное, требующее времени и места для своей полной и подлинной реализации. Внешнее спокойствие есть не что иное, как видимое спокойствие, то есть тактический прием, используемый для маскировки бурных процессов, происходящих в глубине. Австралийский социолог Роберт Коннелл замечает, что исторически в понимании «мужественности» существовала определенная борьба между концепцией, основанной на идее господства грубой силы, и концепцией, имеющей в качестве своей предпосылки идею знания. Мужественность определяется такими положительными качествами, как активность, дерзновенность, свобода, духовная зрелость личности<sup>1</sup>.

Функциональность мужественности в балетном искусстве, да и в искусстве вообще, в зависимости от эпохи трактовалась по-разному. Различное отношение к мужскому началу мы можем проследить даже в творчестве одних и тех же живописцев. Так, например, Тициан, наряду с мягким и женственным Адонисом («Венера и Адонис», 1548-49, музей Прадо), написал несколько весьма жестких образов («Титий», «Сизиф», «Иоанн Креститель»). Резцу Антонио Кановы, который известен главным образом как создатель образов изящных, мягких юношей, принадлежат также статуи и сильных мужчин (например, «Гектор»). «Кулачные бойцы» Кановы не имеют ничего общего с его многочисленными Купидонами или «Эндимионом».

Учение пифагорейцев о гармонических отношениях нашло широкое применение в архитектуре и скульптуре. Так, основные размеры Парфенона в Афинах отвечают золотой пропорции. Известна и золотая пропорция<sup>2</sup> статуи Аполлона Бельведерского.

Очевидно, что далеко не все танцовщики обладают такими пропорциями. Однако эстетика балета, на наш взгляд, все же требует максимально гармоничного сложения у мужчин, с учетом того, как это понимается в ту или иную эпоху: или утонченность, или, наоборот, мускулистость, спортивность.

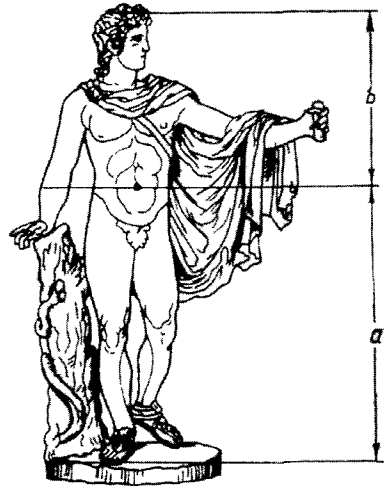
Посмотрим, как эволюционировало решение задачи проявления мужского начала в балетном театре на протяжении последних веков.

В конце XVIII века в балете происходили существенные изменения. Это было время предромантизма, проникнутого пафосом самоопределения и утверждения личности, интересом к средневековью и «естественному», не затронутому цивилизацией обществу. Очевидно, что в этот период «бури и натиска», когда отстаивались национальное своеобразие, народность искусства, требовалось изображение сильных страстей, должен был качественно измениться и мужской балетный танец.

<sup>1</sup> Коннелл Роберт. Маскулинность и глобализация // Введение в гендерные исследования II: Хрестоматия / Под ред. В.Жеребкина. Харьков, СПб., 2001.

<sup>2</sup> Золотая пропорция (золотое сечение) — гармоническое отношение, приблизительно равное 5/3, точнее 8/5, 13/8 и т.д. Принципы золотой пропорции используются в архитектуре и в изобразительном искусстве.

Если, по нашим современным понятиям, балет XVIII века был малоподвижен, так как в его основе лежала лишь смена изящных поз и телодвижений, то уже в конце века стали происходить серьезные перемены. Отчетливо разошлись пантомима и танец, став во многом автономными выразительными средствами балета. Более динамичные музыкальные стили способствовали и появлению новых форм танца: *pas de deux*, *pas de trois* и т.д. Постепенно сложилась форма соло, обозначив контуры будущей сольной вариации. Именно в этот период изменился и мужской танец. Резко повысился уровень виртуозности солистов конца XVIII — начала XIX века.



Здесь прежде всего следует отметить творчество Огюста Вестриса, танец которого был признанной всеми вершиной балетного искусства конца XVIII века. О.Вестрис в то же время положил и начало мужской танцевальной технике XIX века. Заметим, что эта техника была канонизирована и, развиваясь и усложняясь в формах, стала основой танца классического танцовщика XIX и XX веков.

При феноменальном апломбе О.Вестриса корпус его был очень подвижен. При этом движения головы были очень разнообразны: он склонял ее в сторону, нагибал, откидывал. Руками он распоряжался гораздо свободнее, чем это полагалось танцовщику в конце XVIII века: он вскидывал их выше плеча в непринужденных позах. Ноги Вестриса были чрезвычайно выворотны; при прыжке он сильно опускал носок и выгибал подъем; также был выгнут подъем и при всех позах ноги *en l'air*. Танцовщик обладал феноменально высоким прыжком. Пируэты Вестрис разнообразил до бесконечности; особенно он был великолепен в сложных видах пируэта с *rond de jambe*, производившими впечатление «лучей солнца», и пируэта с *petits battements sur le cou-de-pied* — оба вида чрезвычайно трудны для исполнения и даже не каждому современному танцовщику будут по силам.

Если прежде танцовщик блистал в партерных движениях, а вершинами виртуозности были для него пируэты и антраша, то Вестрис в серии прыжков впервые попытался преодолеть пространство сцены, обогатить танец полетом. Великолепно владея техникой сценического танца, Вестрис развивал наряду с ней и приемы выразительной актерской игры. Это максимально расширило возможности не только мужского исполнительства, но и всего балетного театра.

Соперником Огюста Вестриса был Луи Антуан Дюпор, имевший особый успех в балетах Шарля Дидло, — «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Пастух и Гамадриада». Несомненная заслуга Дюпора состояла в том, что он развил и обогатил новыми находками технику прыжков и вращений, разработанную Вестрисом.

Этот период истории развития мужской техники освещен также и творчеством Пьера Габриеля Гарделя. В его балете «Телемак» обновился мужской танец, хотя и занял более скромное место, чем это было ранее. В этом танце не бы-

ло высоких прыжков, он не отличался числом и быстротой пируэтов, но обладал горделивой и строгой статью, воплощая образ величавой силы там, где женский танец передавал в похожих движениях нежность, томность, застенчивость.

Дальнейшему совершенствованию техники мужского танца, и в частности, прыжка, во многом способствовала деятельность ученика П.Гарделя и О.Вестриса, педагога и теоретика Карло Блазиса. Блазис высоко оценил достоинства нововведенных широких прыжков, пересекающих во всех направлениях пространство сцены. Понимая, что в прыжки можно переносить почти все аттитюды и арабески, Блазис считал самыми красивыми положениями разные виды *grand jeté* и *sabriole*. При этом в области техники вращений им предлагались правила исполнения пируэтов *en dehors* и *en dedans*, пируэтов в позах *arabesque* и *attitude*, остановки после пируэтов на двух и на одной ноге и т.д. И все же вершиной мужского танца Блазис считал парящий прыжок. Его теория была актуальна, потому что опиралась на практику современного Блазису балета, где прыжковую практику, технику пируэтов совершенствовали и обогащали в своем танце уже упомянутые нами Гардель, Дюпор и Вестрис.

Итак, мы видим, что на первом этапе развития мужской хореографической техники элементы этой техники являются одновременно и средствами воплощения образа мужественности на балетной сцене, прежде всего, не в области воплощения мужского психологизма, но такого очевидного и до той поры не воплощенного на балетной сцене аспекта мужского начала, как мышечная сила: высокий и «полетный» прыжок, высокая энергия вращений, сложный пируэт т.д.

К началу XIX века завершается эпоха романтизма, когда в России мужской танец по техническому совершенству стал значительно выше женского, и до 20-х годов этого века именно танцовщикам принадлежало первенство в балете. Характерно, что в это время интерес к балетному искусству в обществе значительно вырос. Не случайно, что, начиная с 1810 года, появились первые газетные статьи, посвященные балетному искусству.

Самыми знаменитыми артистами балета того времени были премьеры Парижской Оперы Вестрис и Дюпор. Заметим, что ни одна балерина в ту пору не могла сравниться с ними по степени популярности.

Французский балетмейстер и педагог Шарль Дидло выдвинул мужской танец на активную роль. Ему принадлежит заслуга в становлении танцовщика героического амплуа. В это время мужскому танцу были по-прежнему свойственны проявления силы: высокие прыжки, вращения на полу и в воздухе, разнообразные заноски. Но при этом дуэтные поддержки были ограничены в своих выразительных возможностях: танцовщик лишь изредка поддерживал партнершу, склонившуюся к нему на руки, в редких случаях поднимал ее на уровень своей груди, никогда не подбрасывал в воздух. В дуэтном танце оба партнера делали одни и те же *pas*, несложные по технике. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец.

Иными словами, в балете того времени была лишь демонстрация мужской силы, ее самоутверждение, часто самовосхваление, но принципы танцевального построения взаимоотношений мужчины и женщины, техническая сторона дуэтно-

го танца еще не были решены. Очевидно, что для театрального искусства, кроме силовой техники артиста, нужно еще очень и очень многое.

С расцветом романтизма, когда доминировало изображение идеальных героев и чувств, а в умонастроении героев — идеализация действительности, мечтательная созерцательность, мужской танец отошел на второй план. Этот пробел в искусстве балета поначалу не только не был восполнен, но можно утверждать, что в середине XIX века мужской танец полностью утратил свой особый стиль. Например, долгое время поддержки были преимущественно партерными. К концу XIX века танцовщикам пришлось расстаться с партиями героического репертуара. Теперь, как правило, исполнитель мужских партий отступал в спектакле на задний план, предоставляя безраздельное право главенствовать танцовщице. Такова, например, была участь ученика Шарля Дидло, виртуозного классического танцовщика Николая Осиповича Гольца.

К концу XIX века стала разрабатываться техника воздушных поддержек. Если раньше танцовщица и танцовщик действовали параллельно, поддержка была проходящей и сохраняла известную дистанцию между партнерами, то теперь место танцовщика постепенно смещалось, пока он не оказался позади балерины, почти не танцуя сам. Очевидно, что в данном случае мы можем говорить скорее не о мужской партии, но лишь о косвенном участии в дуэтом танце. Однако это уже было проявление образа мужской силы во время танцевального диалога с женщиной. Это уже был диалог Мужчины и Женщины.

Огромная роль в эволюции мужского начала на балетной сцене, безусловно, принадлежит Христиану Петровичу Иогансону, который стал настоящим главой мужского профессионального танцевального искусства своего времени. Виртуозный классический танцовщик и великолепный партнер, Иогансон отличался подчеркнутым изяществом манер и позировок. У него в танце был высокий, размашистый жест, строго по-мужски повернутая голова, безукоризненно правильный *épaulement*, глубокое и быстрое *plié* — пружинистое и вольное. Он взвивался на высоту без разбега, с места выкидывая ноги в строго выверенном рисунке.

Его ученик Павел Андреевич Гердт в свою очередь также задал тон мужскому исполнительскому искусству, воплощая свои идеи в различных по характеру образах — от напряженно-драматических и лирико-романтических до острокомедийных. Не случайно в первой половине XX века многие премьеры стремились к воплощению гердтовских канонов.

В конце XIX — начале XX века выделяли три типа мужского танца и связывали их, кроме Х.П.Иогансона и П.А.Гердта, также и с именем М.И.Петипа.

Приезд Мариуса Ивановича Петипа в Россию явился началом эпохи больших перемен в русском балетном театре и школе мужского исполнительства. Он возвратил ему его былую роль, отменяя устоявшиеся косные мнения о художественной неполноценности мужского танца. Сильные, упругие движения танцовщиков контрастно оттеняли изысканную пластику женских вариаций. Кульминацией танца были туры в воздухе, когда выстроившиеся вдоль рампы исполнители один за другим взлетали вверх, четырехкратно разрезая музыкальную фразу в намеренно грубоватой симметрии повторов. В балете «Дон Кихот» Петипа попытался

наделить образ Базиля более сложным и развернутым хореографическим текстом, приблизить его танец по значимости к танцу прима-балерины. В балете «Раймонда» хореограф закрепил и расширил права танцовщика-мужчины на балетной сцене «коллективной виртуозностью» в вариации четырех кавалеров. Этот танец-соревнование стал открытием на балетной сцене.

Следует отметить, что в постановке Петипа балет «Раймонда» много значил для судеб мужского исполнительства. Благодаря роли Абдерахмана обрел известность Гердт, обладатель широкого и свободного жеста, истинно мужской пластической выразительностью. На премьере «Раймонды» выдвинулась и группа молодых исполнителей. Среди них — С.Г.Легат, создавший мужественный и благородный образ де Бриена. А в последнем акте С.Г.Легат, Н.Г.Легат, А.А.Горский и Г.Г.Кякшт так исполнили вариацию четырех танцовщиков, что зрители заставили ее повторить, — редкий случай в истории мужского танца второй половины XIX века.

Возрождая мужское начало в балете, Петипа ничего не оставалось делать, как применить опыт в построении женских вариаций, творчески перенеся их в мужской сольный танец; именно благодаря Петипа психологическая основа исполнения танца стала предметом пристального внимания русских балетмейстеров, педагогов и исполнителей.

Первое десятилетие XIX века характеризуется активизацией мужского танца, постепенным переходом первенства от балерин к танцовщикам. Более того, как раз мужское исполнительство часто питало фантазию балетмейстеров. Постановщики начала века раскрепостили мужской танец и указали путь его утверждения на сцене. Мужской танец постепенно обретал черты психологизма, означающего в данном случае активность и целеустремленность. Технически это, в частности, выражалось в проявлении мужской силы при заносках, в смелых оборотах и прыжках. Более четко стали отличаться друг от друга стихии мужского и женского танца.

В те годы балет испытывал кризис как эстетическая система. Умирал не классический танец, умирало помпезное зрелище с его наивными сюжетными мотивировками, с его часто наивной красочностью. С одной стороны, балетмейстеры-новаторы утверждали ценность мужского танца, с другой — порой предпочитали богатству классического танца пластические зарисовки, обедняя его возможности. Выразительный танец уступал главенство изобразительному началу, актерской игре. Тяга к зрелищной изобразительности необычайно повысила роль декоративных элементов.

Положение дел изменилось с наступлением Серебряного века в русской культуре, с его многообразием возможностей для творчества, открывшихся в этот период, которое одновременно не нарушило целостности творческого процесса и не лишило этого периода в отечественном искусстве внутренней логики. То время отличало быстрая смена одних художественных направлений другими, что объяснялось постоянным поиском новых идей и средств их выражения.

Революционную волну в развитие балетного искусства внес выдающийся деятель балета Серебряного века Михаил Михайлович Фокин. Одна из главных его идей — не составлять комбинации из готовых и установившихся танцевальных

движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету, — во многом способствовала формированию дальнейшего этапа эволюции мужского начала в балетном искусстве. Тем более, что в творчестве М.М.Фокина сюжетные балеты были драматически напряженными и действенно насыщенными. В отличие от М.И.Петипа, взаимоотношения добра и зла у него не подчинялись счастливым сказочным законам. Действительность оказывалась inferнальной и губительной, а прекрасное обманчивым и недостижимым. Однако стремление к мечте знаменовало миг превосходства человеческого духа над бренностью бытия, что являлось прежде всего торжеством одухотворенной мужественности.

В конце концов борьба консерваторов и новаторов подвела к обновлению русской школы классического танца, к постановке основных проблем воспитания артиста-мужчины.

Итак, в начале XX века в мужском исполнительстве обозначились три важнейших направления: первое шло по пути сохранения академических традиций мужского танца рубежа XIX—XX веков; второе — по пути пересмотра старых танцевальных *pas* и сочинения новых с привнесением стихийного, бунтарского начала, столь свойственного времени; третье совершенствовало пластическую выразительность танца.

Если в дореволюционном балете центральные мужские партии всегда носили печать бесплотности, были лишены каких-либо живых черт или примет конкретного человеческого характера, то первую попытку изменить такое положение дел сделал Михаил Маркович Габович. Он в каждую партию привносил тот элемент характерности, который делал героя балета существом земным, ищущим, способным страдать и радоваться. То влияние, которое оказал сильный, мужественный танец Михаила Габовича на развитие мужского начала в балете, во многом объясняется и тем, что он стал первым исполнителем роли Вацлава в «Бахчисарайском фонтане», Принца в «Золушке», Ромео в «Ромео и Джульетте» — выдающихся достижений балетного искусства.

Развитие мужского классического танца в 20—40-е годы XX века проходило в нескольких направлениях, затронувших раздел больших прыжков и вращений. Усложнялись традиционные *pas*, вводились новые приемы окончания движений (двойной *saut de basque* с опусканием на колено, двойной *tour* с окончанием в позу 1-го *arabesque*, *attitude* и т.д.). Создавались новые сочетания *pas* и приемы их исполнения (*jeté entrelacé* с *fouetté*, *jeté entrelacé* с заноской, *révoltade* с опусканием на колено и др.)

Рождались новые танцевальные элементы на основе канонических *pas*: *jeté en avant* с подгибанием на *pas* ноги во время полета, два *tours* в воздухе с ногой, подогнутой на *passé*, *jeté en tournant* в позе *attitude* и др.

Время 1930-х — начала 1950-х годов — это эпоха непрерывных идеологических чисток. Во многом в силу этого обстоятельства и в результате активизации танцевальных образов в драматургии спектаклей произошли коренные изменения в мужском классическом танце. Интерес к современности приводил к обогащению и обновлению самой танцевальной лексики, постановочных принципов, жанровой природы балетного спектакля. Утвердился новый исполнительский стиль с четко выявившимся героическим началом, соответствующим характеру времени.

Среди артистов балета первой половины XX века необходимо прежде всего выделить замечательного танцовщика Алексея Николаевича Ермолаева, которого по праву считают основоположником нового стиля в мужском танце. А.Н.Ермолаев утвердил новые эстетические начала мужского танца — волевого, полетного, жизнеутверждающего, героического по своему существу. Характерно, что даже в такие партии, как Альберт в «Жизели», Зигфрид в «Лебедином озере», Ермолаев вносил волевое, мужественное начало.

Появление Алексея Ермолаева на сцене разрушило привычные представления о степени виртуозности мужского танца. Некоторые его технические достижения — такие, как, например, двойные револьтады, тройные туры в воздухе, — до сих пор не смог повторить ни один из виртуозов. Тройные воздушные туры Ермолаев впервые показал в балете «Лебединое озеро», а затем в «Дон Кихоте». «Еще ни разу, даже в период расцвета мужского классического танца во Франции, когда театральные афиши пестрели именами знаменитых артистов балета — Вестриса, Дюпора, Перро, — не делались тройные воздушные туры. Даже Вацлав Нижинский с его колоссальным прыжком не рисковал трижды обернуться в воздухе вокруг своей оси. Не рисковал, может быть, потому, что для тройных туров нужна не только высота прыжка, но и исключительная физическая и волевая сила посылы форса, но и смысл, для выражения которого они необходимы», — писал Б.А.Львов-Анохин<sup>1</sup>. Танец Ермолаева представлял собой необычайную комбинацию силы, утонченности, ярчайшей фантазии и расчетливого мастерства.

Ермолаевская вариация демонстрировала новую структуру — поток виртуозности. Прыжковые и вращательные рас он выполнял непрерывно. В танце он воплощал принцип динамических нарастаний. В полетах-прыжках Ермолаева было три части: первая — взлет, форс не скрыт; вторая — зависание в неподвижной, изящной позе, «парение»; третья — приземление на «мягком плие». Вадим Гаевский назвал Алексея Ермолаева «архитектором собственного танца», подчеркивая что по своей форме ермолаевский полет-прыжок — короткий балет, миниатюрное гран-па́, включающее, как того требует строгий канон, выход-антре, адажио и allegro-коду. Его прыжок создавал иллюзию задержки в воздухе. А полеты исключительного размаха и силы позволяли пересечь большую сцену двумя-тремя движениями. Кроме того, он был блестящим мастером дуэтного танца.

Прежде далеко не все танцовщики делали двойные *saut de basque*. Ермолаев исполнял и тройные. Другие исполняли *jeté en tournant* вокруг сцены в темпе *allegro moderato*. Ермолаев стал делать их в темпе *allegro vivace*, доводил до *presto*, и движения стали создавать образ вихря. Раньше двойные туры в воздухе считали верхом виртуозности. Ермолаев стал делать три тура или по два несколько раз подряд; пять-шесть пируэтов, принятых в прежней практике, он довел до десяти-двенадцати и в ходе вращения стал менять позы, что производило исключительно сильное впечатление.

А.Н.Ермолаев начал восстанавливать прежнюю репутацию классического танца, стремясь доказать, что он может рассказывать о многом, что прежде каза-

---

<sup>1</sup> Анохин Б.А. Неумный творческий темперамент // Алексей Ермолаев М., 1974 С. 96



лось невозможным в балетном искусстве. Он развивал то, что было заложено в балете еще на рубеже веков, — то, что с помощью сравнительно небольшой палитры красок, преимущественно в балетных миниатюрах, пытались утвердить М.М.Фокин и А.А.Горский. Ермолаев первый добился равенства балерины и танцовщика в спектакле. Разрозненные сферы исполнительского мастерства — танец, пантомима, поддержка — у него являлись как единый синтез.

В 1960 году А.Н.Ермолаев начал вести педагогическую работу с молодыми танцовщиками В.В.Васильевым, М.Л.Лавровским, В.П.Тихоновым, Ю.К.Владимировым, Б.Б.Акимовым, А.Б.Годуновым.

В историю отечественного театрального искусства навсегда вошло имя А.Н.Ермолаева и как обладателя незаурядного актерского дарования и мастерства. Приведем один лишь пример. Вот как рассказывал Владимир Васильев о своей встрече с Ермолаевым: «Я ...вспоминал Евгения в «Медном всаднике», сцену наводнения и сцену сумасшествия, и то, как мы бегали вокруг сумасшедшего Евгения-Ермолаева, как дразнили его, и вспоминал его глаза, глаза, которые навсегда останутся в моей памяти»<sup>1</sup>. Об этой же роли Ермолаева вспоминает и Марис Лиепа: «Шел «Медный всадник». Особенно запечатлелась сцена, где Евгений, одинокий, отчаявшийся, стоял во время наводнения у огромного льва. Его душевную трагедию, его смятенность воспринимали, словно он был рядом с нами. Эта сцена запомнилась, как запоминаются творения высокого искусства»<sup>2</sup>. Отметим, что М.Лиепа к «творению высокого искусства» причислил не танец, не динамику пантомимы великого мастера, но его статику — то, как он стоял!

Б.А.Львов-Анохин писал: «Можно, пожалуй, сказать, что Ермолаев был своеобразным «балетным Леонидовым». Со знаменитым исполнителем Дмитрием Кармазова в Художественном театре его роднит способность к острой, смелой характерности и трагическому взлету, напряженность внутреннего, психологического рисунка и стихийная размашистость, безудержность темперамента»<sup>3</sup>.

Еще один танцовщик — создатель героического стиля мужского классического танца — Вахтанг Михайлович Чабукиани, который сочетал строгую классическую манеру, отточенную виртуозную технику, скульптурную величественность. Чабукиани стал прямым продолжателем традиций героического танца Ермолаева.

В 1941 году в балете Петипа «Баядерка» Чабукиани увидел богатство танцевальных форм и возможность создания героического образа. Он исполнил роль Солора и предстал в ней сильным и мужественным воином. Характер был задуман в национальных красках и раскрывался в развитых формах классического танца. Вместо пантомимы Чабукиани ввел во второй акт «Баядерки» развернутую сию-ту классического танца с элементами танца характерного, представляющего собой непосредственную театрализацию народного творчества.

В балете «Сердце гор» (1937), как всегда в классическом дуэте, за *adagio* следовала мужская вариация. Она строилась по всем правилам, на прыжках и вращениях, при этом шла в вихревом темпе. Сочетание средств классического

<sup>1</sup> Говорят ученики А.Н.Ермолаева *В.Васильев* // Алексей Ермолаев. М., 1974. С. 137–138.

<sup>2</sup> Говорят ученики А.Н.Ермолаева. *М.Лиена* // Там же. С. 142.

<sup>3</sup> *Анохин Б.А.* Неумный творческий темперамент // Там же. С. 85.

танца и фольклора помогло балетмейстеру создать в вариации главного героя образ парящего орла. Танец получил напряженное, мужественное звучание в динамических прыжках и пируэтах, окрашенных колоритом грузинской пляски. В балетах Чабукиани роль танцующего героя чрезвычайно возросла сравнительно с предыдущими спектаклями. Классический танец для Чабукиани — прежде всего средство пластического воплощения содержания музыки в действенном сценическом образе. Поэтому так разнообразна танцевальная лексика хореографа.

В отличие от А.Н.Ермолаева В.М.Чабукиани сохранял скульптурную законченность формы даже в прыжках, требующих самых напряженных усилий. Нагляднее всего это выразилось в пируэтах и турах: в самом стремительном вихре вращательных движений, при всей внутренней динамичности Чабукиани сохранял отчетливость и плавность линий общего танцевального рисунка. Вращаясь в стремительном темпе, танцовщик успевал при точной координации ног, рук, головы, глаз ставить мгновенный акцент на каждом повороте.

Стиль Чабукиани, как и стиль Ермолаева, повлиял на дальнейшие судьбы мужского исполнительства, что проявлялось в полной завершенности, выверенности движений, их отточенной координированности, фиксации во времени и в пространстве и достижении строгой гармонии выразительных средств танца.

Принципиальный перелом произошел в отечественном балете с появлением спектаклей Юрия Николаевича Григоровича. Он обобщил богатый опыт предшествующего балетного театра и поднял его на новый уровень. Его спектакли развивали традиции хореографического искусства, возрождая забытые формы классики. Вместе с тем они обогатили балет новаторскими достижениями. Несомненно, на творческий почерк Григоровича оказало влияние искусство артистов-реформаторов. Это пример того, как режиссер-балетмейстер в своей работе во многом опирается на творческие искания исполнителей.

В балете «Спартак» в постановке Ю.Н.Григоровича проявилось органичное сочетание мужественности с лиризмом. Главные мужские партии исполняли В.Васильев, М.Лиєпа, М.Лавровский, А.Годунов, Ю.Владимиров, В.Гордеев, М.Перетокин. С уверенностью можно сказать, что этот спектакль стал первым в истории мирового балета, где с такой эстетической убедительностью проявилось мужское начало не только в театрально-танцевальном искусстве, но и в пластической сфере театрального искусства вообще. Достаточно вспомнить хотя бы сцену поединка Спартака и Красса. Сцена поединка в балете «Ромео и Джульетта» в постановке Леонида Михайловича Лавровского, безусловно, стала предтечей в раскрытии образа мужественности через танец борьбы мужчин-соперников.

Исполнитель партии Красса Марис Лиєпа — еще один замечательный создатель образа мужчины на балетной сцене. Достаточно назвать его партии: Бронский и Каренин («Анна Каренина»), Ферхад («Легенда о любви»), или, например, Армен («Гаянэ»), Юноша («Шопениана»), чтобы даже тот, кто не видел его в этих ролях, мог представить себе ту палитру оттенков мужского характера, которые воплотил на сцене этот выдающийся танцовщик.

У выдающихся исполнителей, создателей истинно мужских образов — В.Васильева, М.Лавровского, М.Лиєпы, А.Лапаури — были свои предшественники.

Это ученик В.Д.Тихомирова М.М.Габович — партнер Галины Улановой, владеющий мужественным стилем, танцем и скульптурностью поз. У мастера дуэтно-классического танца Ю.Кондратова мужественность не контрастировала, а органически сочеталась с той женственностью, которой обладали его партнерши — Марина Семенова, Галина Уланова, Ольга Лепешинская и Майя Плисецкая. При этом создаваемый им мужской образ был сопряжен с творческой индивидуальностью каждой из этих великих балерин.

В связи с рассматриваемой темой нельзя не назвать и имя ученика Владимира Ивановича Пономарева Константина Михайловича Сергеева, который по праву считается основоположником лирического направления в отечественной хореографии. Его заслуги в обновлении и совершенствовании мужского классического танца столь же велики и значительны, как заслуги его сверстников, артистов героического плана — Алексея Ермолаева и Вахтанга Чабукиани. Выявлению лирического дарования Константина Сергеева способствовало творческое общение с Галиной Улановой, с которой в 30-х — начале 40-х годов XX века они составляли дуэт, вошедший в историю русского балета. В послевоенный период творческая жизнь Константина Сергеева была связана с Натальей Дудинской. Их дуэт, соединивший актеров несхожих дарований, способствовал расширению творческих возможностей каждого из участников, обогащал палитру их выразительных средств.

«Для меня Сергеев, — рассказывал Ростислав Владимирович Захаров, — был легендарным явлением в области мужского танца. Главное в нем, помимо виртуозной техники танца, неповторимый и глубоко индивидуальный артистический дар»<sup>1</sup>.

Среди учеников Пономарева — замечательный артист Владимир Алексеевич Преображенский. В его творчестве сочеталась романтическая взволнованность чувств с ясным стилем выражения их в сценическом действии, его эмоционально насыщенный танец отличался динамичностью, скульптурностью поз. Мастер дуэтного танца, он был партнером Г.Улановой, М.Семеновой и О.Лепешинской.

Очевидно, что мужское начало проявляется в любом балете в таком элементе, как поддержка. Здесь можно было бы назвать артиста благородной, мужественной формы Александра Богатырева, мастера поддержек Бориса Ефимова, а также имена многих других артистов, чей талант проявился не только в классическом репертуаре, но и в современных постановках с участием Майи Плисецкой.

В поиске хореографического рисунка, и в частности, в выборе мужской пластики, деятели балетного искусства часто обращаются к произведениям изобразительного искусства. Здесь прежде всего необходимо выделить имя Юрия Владимировича Соловьева. Этому замечательному классическому танцовщику преимущественно лирико-драматического плана оказалась подвластной та новая эстетика исполнительства, которая была предложена ему выдающимся балетмейстером Георгием Дмитриевичем Алексидзе. Источником их общего эстетического кредо стало творчество. Три миниатюры — «Пляска смерти», «Похо-

---

<sup>1</sup> Цит по Прохорова В. Константин Сергеев Л., 1974 С. 163

ронный марш», «Ноктюрн», — идущие без перерыва, балетмейстер объединил единым условным сюжетом. Здесь напрямую сказались то впечатление, которое оказали на Алексидзе картины живописца-новатора начала XX века. Причем не конкретно какое-то произведение, но стиль художественного мышления П.Н.Филонова.

Влияние русской школы мужского исполнительства на зарубежный балет, волею судеб, во многом оказали два ученика Александра Ивановича Пушкина — Рудольф Нуреев и Михаил Барышников. Нуреев был технически виртуозным танцовщиком с хорошим прыжком и вращением, обладал сценическим темпераментом. С появлением Нуреева на Западе изменилось отношение к мужскому танцу во всем мире. Благодаря Нурееву уже не только в России премьер стал равноправным партнером балерины.

Что касается Барышникова, то, обладая высоким артистизмом и блестящей техникой, особенно при выполнении вращений, прыжков и заносок, демонстрируя высокий уровень исполнительства и вынуждая равняться на него, он оказал немалое влияние на американскую хореографию. Политика, которую он проводил как руководитель «Америкен Балле Тиэтр», имела целью, с одной стороны, совершенствование техники и стиля, постановку классических спектаклей, знакомых ему по России, с другой — обогащение репертуара труппы экспериментальными работами. Творческий репертуар Михаила Барышникова отмечен широтой диапазона — от старинной хореографии (например, Августа Бурнонвиля) до новейших экспериментов в области танца «модерн» и «постмодерн».

Еще один выдающийся ученик А.И.Пушкина — народный артист СССР Н.А.Долгушин. По словам самого Никиты Александровича, когда Нуреев остался на Западе (это была вынужденная акция), он совершил свой «побег» сознательно. Бросив знаменитый театр и возможную перспективу, он уехал в Новосибирск, где провел несколько замечательных лет перед переездом в Москву. Природные данные, легкий прыжок, хорошая устойчивость, гибкость и выразительность тела позволили ему стать в один ряд с выдающимися танцовщиками современности.

Актерское мастерство имеет большое значение наряду с собственно хореографической техникой, о чем говорят практически все примеры выдающегося мужского исполнительства.

Приобщенность артиста балета к наследию отечественной театральной школы, известной всему миру благодаря К.С.Станиславскому, его единомышленникам и преемникам, — путь по праву занять самостоятельное место в многослойной художественной структуре. Так, например, пластические решения в режиссуре Е.Вахтангова, А.Таирова и В.Мейерхольда во многом предвосхитили тенденции современного балета.

Взаимосвязь драмы и хореографии многогранна. Понимание театра как синтеза его видов и жанров во многом определило творческое мышление лучших педагогов хореографии, осуществлявших завет К.Станиславского: «Только через внутреннее ощущение движения можно научиться понимать и чувствовать его»<sup>1</sup> — тезис, отражающий основу отечественной психологической театральной школы.

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1961. Т. 3. С. 42.

Характерное замечание сделал В.Тейдер: «Среди некоторой части деятелей балета, в том числе и среди артистов, бытует мнение, будто учение Станиславского к балетному театру не имеет отношения, оно-де приемлемо лишь для артистов драмы. Столкнувшись с трудностями творческого осмысления идей Станиславского, многие ссылаются на специфику искусства танца, заключающуюся в его условности: мол, то, что в системе хорошо для драматического артиста, не годится для балетного, живущего на сцене по своим, якобы, сугубо балетным закономерностям. Если же говорить о мастерстве актера, то здесь не может быть никаких ссылок на какую-то особую специфику этого вида искусства. Главными критериями в актерской игре по-прежнему, как и во все времена, являются, говоря словами М.Фокина, — простота, естественность, выразительность. То есть именно критерии существования актера на подмостках, которые были заложены в систему воспитания артиста Станиславским. Не нужно забывать, что и сам Станиславский брал у представителей танцевального искусства то, что казалось ему правильным и полезным для драматического искусства. В частности, наблюдая за мастерством перевоплощения Дункан, он сделал заключение, что оба они искали одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства. Учение Станиславского тем и сильно, что оно пригодно для воспитания актера любого вида театрального искусства: ведь природа мастерства актера везде одна и та же — истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах. Надо только своевременно погрузиться в опыт прошлых поколений и взять у них то, что позволит нам сделать в области балетной педагогики неосуществленные пока открытия»<sup>1</sup>.

И действительно, у Станиславского читаем: «В области ритма, пластики, законов... дыхания есть много для всех одинакового и потому для всех равно обязательного. То же относится и к области психической, творческой жизни, — так как все артисты без исключения воспринимают духовную пищу по установленным законам природы, хранят воспринимаемое в интеллектуальной, аффективной или мускульной памяти, перерабатывают материал в своем артистическом воображении, рождают художественный образ...»<sup>2</sup>.

Иными словами, педагог-хореограф, следуя завету Станиславского, ищет пути к развитию в своих учениках «восприятия духовной пищи» через интеллектуальную, аффективную (то есть здесь эмоциональную. — М.В.) и мускульную память. Все это указывает на общую для всех сценических искусств основу, что подтверждает и Н.Тарасов: «Известно, что действиями человека управляет интеллект и эмоции. Не менее активные функции в движениях человека выполняют его мышцы, при помощи которых он совершает свои физические действия»<sup>3</sup>, — здесь мы видим прямую перекличку с только что приведенной мыслью Станиславского о стереотипном триединстве основы творчества артиста.

---

<sup>1</sup> Тейдер В А Мастерство актера в балете // Кафедра хореографии ГИТИСа вчера, сегодня, завтра М, 1996 С. 234

<sup>2</sup> Станиславский К С Моя жизнь в искусстве Л, 1928 С 705–706

<sup>3</sup> Тарасов Н И Классический танец М, 1981 С 51

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### МУЖСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО СЕГОДНЯ

Искусство современного балета, разумеется, идет по пути не только возникновения ультрамодных направлений. По-прежнему, и это очень важно, происходит процесс переосмысления классического наследия, в частности танцевальной техники. К тем, кто сегодня продолжает развивать отечественную школу мужского исполнительства в искусстве балета, прежде всего, следует отнести Николая Цискаридзе.

Уже в школьные годы Цискаридзе отличался элегантностью и воздушной манерой танца, отточенностью прыжков и заносок — в «Большом классическом па» на музыку Ф.Обера в постановке В.Гзовского, па-де-де из балета «Праздник цветов в Дженцано» А.Бурнонвиля и в других произведениях.

Исключительные профессиональные данные молодого исполнителя — огромный шаг, парящий прыжок, стремительное вращение, пластичность, органично сочетавшиеся в нем с утонченной духовностью, благородством манер, поразительной музыкальностью и артистизмом, сразу привлекли к себе внимание ведущих мастеров Большого театра, таких как Галина Уланова, Марина Семенова, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Николай Симачев и Николай Фадеечев.

В Большом театре совсем скоро ему стали поручать ведущие партии во всех основных спектаклях классического репертуара: в «Лебедином озере», «Щелкунчике» и «Спящей красавице», в «Раймонде» и «Баядерке», в «Сильфиде» и «Жизели», а также в современных балетах: «Любовью за любовь», «Паганини», «Симфония до-мажор», «Пиковая дама» и других.

Танцу Николая Цискаридзе присуща одухотворенность; его отличает сила, но без всякого «нажима», лирика, эмоциональность, но без наигранности. Цискаридзе танцует с большим чувством, но без излишней аффектации. В его искусстве есть та мера внутренней напряженности и внешней сдержанности, которая и создает величавую красоту пластики.

В «Лебедином озере» П.И.Чайковского в постановке Ю.Григоровича (2001) Цискаридзе исполняет попеременно обе главные мужские роли: принца Зигфрида и Злого Гения. Хотя это и классический балет, Ю.Григорович создал в нем совершенно новую образно-философскую концепцию, сохранив вместе с тем лучшее из старой хореографии. Впервые главным героем этого спектакля стал принц

Зигфрид с его раздвоенной, мятущейся душой. Цискаридзе прекрасно передает элегантность и благородный аристократизм Принца, его романтическую мечтательность — но вместе с тем и его драму, возникшую в результате роковой ошибки. Особенно же интересен Цискаридзе в роли Злого Гения. В спектакле Григоровича это рок, тяготеющий над Принцем, и одновременно его двойник или та темная часть его души, из-за которой он изменил своей любви и остался одиноким. Злой Гений у Цискаридзе зловещ и демоничен. Он властвует над Зигфридом и Одеттой, и танец Цискаридзе здесь в соединении с выразительной пантомимой зловещ и демоничен. Его Злой Гений непрерывно сопровождает Зигфрида и Одетту, следит за ними, пытаясь их погубить. Танцевальная и актерская стороны роли находятся в полном равновесии.

В «Легенде о любви» А.Д.Меликова в постановке Ю.Н.Григоровича (2002) Николай Цискаридзе исполняет центральную роль Ферхада, художника, раздвоенного между чувством любви и чувством долга. Его Ферхад мягок, по-восточному вкрадчив. Актер подчеркивает не столько его героизм, сколько любовную драму. Образ развивается от радостной беззаботности в начале через душевные коллизии и тяжелые переживания к безысходному трагическому концу.

Совсем иным явился Цискаридзе в спектакле «Пиковая дама» (на музыку Шестой симфонии П.И.Чайковского), поставленном в Большом театре в 2002 году французским балетмейстером Роланом Пети.

Ролан Пети говорил о Николае Цискаридзе: «Я нашел Германа в первый же день». Балетмейстер создал технически сложную и драматически насыщенную партию главного героя. Танец Цискаридзе в роли Германа нервен, стремителен и страстен. Его дуэты с Графиней напряженные и драматичные

В 2003 году Ролан Пети поставил на сцене Большого театра балет «Собор Парижской Богоматери» (музыка М.Жарра, либретто самого балетмейстера по одноименному роману В.Гюго). Роль Квазимодо исполнял Николай Цискаридзе. Этот персонаж в спектакле не имеет ни бутафорского горба, ни обезображенного лица — его уродство передано одной только гротескной пластикой. При этом хореография сочинена балетмейстером так, что не только рисует внешность героя, но и дает возможность для выражения душевных состояний и психологического развития образа. Николай Цискаридзе в этой роли проявил незаурядное драматическое мастерство, необыкновенную экспрессию, при этом в сложной, порой виртуозной танцевальной партии он создал художественно убедительный, подлинно трагический образ. Его искусство поднялось здесь на новый уровень.

Особо подкупает бережное отношение артиста к классическому наследию отечественного балетного искусства. И не случайно Николай Цискаридзе в 1997 году на VIII Московском международном конкурсе артистов балета был удостоен персонального приза Питера ван дер Слоота «За сохранение традиций русского классического балета».

К замечательным мастерам — если говорить о мужском исполнительстве в балете — можно причислить и Андрея Уварова. В разное время ему посчастливилось, репетируя под руководством Николая Симачева, Бориса Акимова, Галины Улановой и Николая Фадеечева, от которых он перенял необыкновенное уваже-

ние к классическому наследию, создать ряд замечательных ролей как классического, так и современного репертуара, всегда подкупая зрителя естественностью и теплотой образов — Юноша в «Шопениане», Зигфрид, Курбский в «Иване Грозном», Ромео, Альберт, Дезире, Солор.

Андрей Уваров чрезвычайно трудолюбив и не боится идти, как говорят в театре, на «сопротивление материала». Так, например, на гастролях в Лондоне (при тридцатиградусной жаре в зале без кондиционирования) он был введен на роль Спартака в балете, поставленном Ю.Н.Григоровичем. Самому Уварову этот балет казался недостижимой планкой. Он сравнивал сражение с собственным телом на репетициях балета с боями, которые в этом балете ведут главные герои. И в результате получилась трактовка образа Спартака, объясняющая, почему именно он стал вождем: не в силу особой мужественности, но из-за внутреннего благородства, не приемлющего унижения души.

Наверное, это благородство исполнительского стиля Уварова позволило ему войти в ряд лучших партнеров Большого театра. Он стал постоянным партнером Нины Ананиашвили и других замечательных балерин.

Совершенная техника и стилистическая чистота другого танцовщика — Сергея Филина позволили говорить о нем в европейской прессе как об одном из самых талантливых премьеров современного балета Большого театра.

По признанию самого танцовщика, две личности обладают почти магнетическим влиянием на него — Марина Тимофеевна Семенова и Юрий Николаевич Григорович. При наличии незаурядных данных классического танцовщика, Сергей Филин одновременно склонен к острой характерности, гротеску. Так, например, в одноактном балете Ф.Флиндта на музыку Д.Делеруа «Урок» (по пьесе Э.Ионеско) зрители увидели, как увлекательно для него играть злодея. А в балете «Светлый ручей» он от души дурачится, разыгрывая танцующую на пуантах кокетливую «сильфиду», а потом тут же по-мужски прикладывает к фляжке со спиртным. Особенно запоминаются его первые две пробежки, когда, нарочито громко шлепая ступнями, он «романтическим видением» проносится через сцену. «Человеком, увлеченным своей профессией» назвал Сергея Филина Николай Цискаридзе<sup>1</sup>.

Среди ведущих танцовщиков современности необходимо также выделить Юрия Клевцова — лирического танцовщика, обладающего легким полетным прыжком, мягким плечом, актерской выразительностью. Сегодня, работая за рубежом, продолжает открывать западному балетному искусству отечественную хореографическую школу Владимир Малахов, вернувший мужскому танцу кантилену, лирику, изысканность и одновременно по-новому высветивший эстетический и этический смысл балета.

Как мы отметили в самом начале, мужественность определяется такими положительными качествами, как энергичность, смелость, независимость... Каждая эпоха, по-своему трактуя эти качества настоящего мужчины, выводила на балетную сцену то утонченного кавалера, то имеющий вполне самостоятельное значение персонаж, позднее — героя и атлета. Быть может, следующие поколения уви-

<sup>1</sup> Цискаридзе Н Сергей Филин Человек, увлеченный своей профессией // Балет 2002 № 120



дят на балетной сцене то мужское начало, которое отражает их мировоззрение, их восприятие мужского. Хотя следует признать, что сегодня, к сожалению, как мы уже отмечали, наметилась тенденция нивелирования танцевальной лексики мужчин и женщин, а также появился акцент на чисто технической стороне танца в ущерб артистизму.

Кроме того, нередко мы можем наблюдать, как в балете углубленное изображение психических, душевных переживаний героев спектакля уходит на второй план и подменяется демонстрацией атлетических возможностей артиста, его спортивности. Михаил Лавровский в телепрограмме «Ночной полет» как-то заметил: «Сейчас другая эстетика, сейчас внешне танцовщики и балерины совершенны по формам и по фигурам. Но по страстям и по той эмоциональной нагрузке у них, очевидно, другое восприятие искусства или мира... Я недавно был на балетном спектакле. И в кулуарах я слышу разговор людей непрофессиональных. Им очень понравился спектакль, они его хвалят, говорят: «Такая замечательная девочка, такой замечательный мальчик. Так они чудно прыгали по сцене». Вот в 60-е годы никогда не могли так сказать о Васильеве или о Владимирове, что он «чудно прыгал». Была такая глыба страстей и таланта, которая со сцены на вас обрушивалась, что человек мог быть или подавлен и раздавлен этой мощностью эмоций и таланта, либо можно не согласиться с этой эмоциональной волной. Сейчас другое. И другое отношение».

И все-таки, думается, что это временное явление. Ведь невозможно найти национальный балет, в котором, как в отечественном балете, на протяжении десятилетий практически в каждом спектакле, на каждой сцене проявлялось бы с такой силой торжество мужественности, сочетающей в себе силу и благородство, глубокий психологизм и пронзительную лирику. Впрочем, это свойственно не только нашему балету, но и всему русскому искусству.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, — умение владеть ими и свободно направлять их

Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности.

*Ф. Дельсарт*

Одним из известных педагогов начала XIX века стал ученик П. Гарделя и О. Вестриса К. Блазис. Метод Карло Блазиса позволял выработать хорошую, крепкую технику, сообщая силу ногам, устойчивость корпусу, уверенность исполнению. Большое внимание он уделял также логике позиции ног и положению тела во многих упражнениях классического танца у станка и на середине зала. Блазис понимал, что грациозность мужского танца отвечала потребностям его времени.

XIX век освещен именем замечательного педагога Христиана Петровича Иогансона. Представитель балетного академизма, Иогансон воспитывал у своих учеников (П. А. Гердт, Н. Г. Легат и др.) понимание огромной художественной ценности установившихся традиций, их чистоты и благородства. У Иогансона танец, ритм, динамика тела — все передавало самобытность мужского духа.

Иогансон требовал от учащихся не только мужественности, но также и некоторой бравурности, и в то же время не преувеличенного выражения чувств, проявляющихся в неестественных жестах, а естественно-ловкого и непринужденного героизма. Он хорошо знал анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, поэтому он свободно распоряжался средствами своих учеников, приспособливая их для движений, одновременно хореографических и акробатических. Иогансон развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, воспитывал дыхание.

Значительный вклад в развитие мужского хореографического образования внес ученик Иогансона и Петипа Павел Гердт. Среди его учеников — Михаил Фоккин, Георгий Какшт, Николай Легат и Василий Тихомиров. Следует признать, преподавательская деятельность Павла Андреевича Гердта не была самобытна. Но он передал последующему поколению все, чему сам обучился в классах Пети-

па и Иогансона, к чему шел на протяжении 50-летней творческой жизни. Память Гердта и прекрасно тренированное тело зафиксировали исторический опыт балетного театра эпохи Петипа. В его показах неизменно присутствовали и совершенство линий, и чистота позиций, и безупречность стиля французской школы — все, чем славился театр Петипа, опиравшийся на школу Иогансона. Первая часть урока (экзерсис у станка и на середине зала) была традиционна и не отличалась от заданий большинства педагогов. В конце занятий начиналось главное: педагог показывал фрагменты танцев из давно не идущего репертуара.

Со временем балетное отделение Петербургского училища стало ареной бурных столкновений между последователем академических канонов XIX века Николаем Легатом и новатором Михаилом Фокиным. В Москве споры разъединили Василия Тихомирова и Александра Горского. Приверженцы традиций не желали видеть, что педагогическая деятельность балетмейстеров-новаторов Фокина и Горского подчас существенно отличалась от их же театральных опытов, хотя, конечно, и в классе зрели новшества. Но поиски в классах театральных училищ не затрагивали фундамент сложившейся методики, а были направлены на ее развитие.

В школе классического танца происходил двусторонний процесс: с одной стороны, бережное сохранение традиций, с другой — обогащение их новыми элементами. В принципах ведения уроков педагогами-академистами Гердтом, Легатом и Тихомировым аккумулировалась русская школа классического танца.

Каждодневные уроки классического танца в училище, а затем и в театре — основа технических навыков и эстетических привязанностей танцовщиков даже тогда, когда театральная практика вступает в полемику со школой. Фундамент, заложенный в учебных классах, невозможно ни отвергнуть, ни изменить.

Как вспоминала Елизавета Павловна Гердт (по свидетельству ее учеников Раисы Стручковой и Евгения Валукина) в преподавательской практике Легата и Фокина, несмотря на различие эстетических установок в понимании выразительных средств балета, было много общего. Балетмейстеры-новаторы обвиняли традиционалистов в консерватизме, рутинерстве. Легат и Тихомиров стояли на страже накопленного опыта, отвергая всякое движение внутри существующей методики.

В 1920 году было принято «Положение о государственной балетной школе» — училище передавалось Большому театру. Школу возглавили ведущие мастера — Тихомиров и Горский.

Тихомировым были составлены программы классического танца и музыкального образования. Он по-прежнему был верен традициям русской школы и направил свою деятельность на сохранение наследия и развитие хореографического образования.

Если как артист Тихомиров утверждал мужественный, героический стиль танца, как балетмейстер — учитывал особенности дарования исполнителя, то Тихомиров-педагог, воплотивший московскую школу, боролся за развитие индивидуальности ученика и *академическую строгость классического танца*.

В то же время Фокин и Горский много экспериментировали в учебных классах, предлагая ученикам хореографические импровизации, — ранее ни импрови-

зации в танце, ни сложные музыкальные произведения не допускались на уроках императорской балетной школы.

Говоря о педагогическом процессе формирования пластического выражения мужественности в искусстве балета, разумеется, необходимо отметить выдающуюся роль Энрико Чеккетти. По воспоминаниям Тамары Петровны Карсавиной, именно он первым разрушил предрассудки по отношению к танцовщикам-мужчинам. Педагогический метод, разработанный им специально для русских учеников, отличался четкой систематизацией. Чеккетти добивался максимального развития техники (учитывая индивидуальные данные учеников), овладения особенностями виртуозной техники итальянской школы и усвоения чистоты стиля классического танца.

Педагогическая практика Чеккетти заняла особое место в балетном искусстве конца XIX — начала XX века. В связи с тем, что в те годы зарождался процесс, обратный процессу, происходившему в 30-е годы XIX века, женский танец стал обогащать мужской.

Чеккетти противопоставлял академическому аристократизму мужского танца в петербургском балете новую, более живую исполнительскую манеру. В период между 1898-м и 1908 годами все передовые танцовщики были вдохновлены манерой Чеккетти. Влияние школы Чеккетти ощутили на себе братья Н.Легат и С.Легат, Г.Кякшт, ученики Н.Легата — М.Фокин, М.Обухов и В.Нижинский.

Интересную и полную информацию о системе преподавания Энрико Чеккетти получил Евгений Валукин, когда в 1963–67 годах работал в качестве педагога и балетмейстера Канадского национального балета и школы в Торонто. Ранее систему Чеккетти внедряли в молодую, начинающую балетную школу английские преподаватели Королевской Академии танца. И это не случайно — система Чеккетти стала в Англии чрезвычайно популярной еще с той поры, когда он в 1918 году основал свою балетную школу в Лондоне. С тех пор система Чеккетти являлась, образно говоря, «альфой и омегой» канадской, австралийской школ и Английской Королевской Академии танца. То что к приезду Евгения Валукина методика преподавания педагогов из Англии носила консервативный характер, стало для знакомства с педагогическими принципами Чеккетти положительным моментом, — она сохранила их практически в неизменном виде. Стало ясно — принцип обучения Чеккетти имел определенные преимущества. Педагог давал прочные навыки динамических вращений и чеканных остановок, устойчивых позировок и четких темпов. Движения рук, корпуса, ног приобретали уверенность и экспрессию. Примечательна его продуманность ведения урока. Чеккетти придерживался метода систематизированных уроков: он выработал на каждый день недели определенную серию комбинаций как для *adagio*, так и для *allegro*. Причем каждый день был построен на одном доминирующем *pas* или типе *pas* для обеих частей урока.

Например, в понедельник во все комбинации *adagio* входят *pas développé* и *grand rond de jambe*, в *allegro* — *pas assemblé*; в пятницу — *glissades* в *adagio* и всевозможные заноски, *allegro* и т.д. Такое построение урока очень выгодно с точки зрения физиологии: для прочного внедрения *pas* или танцевального приема

необходимо его систематическое, многократное повторение. Но такой урок требует либо известного уровня сознательности ученика, либо безропотного послушания и покорной исполнительности.

Класс Чеккетти был строг, физически тяжел, он развивал дыхание, силу ног, особенно стопы. Быстрое вращение достигалось резким «форсом» (одновременный подъем на полупальцы и перевод рук из подготовительного движения в позу вращения) и требованием фиксировать взгляд на одной точке во время поворотов. Даже связующие движения в классе Чеккетти приобретали более энергичный характер.

Для школы Чеккетти характерно повышенное внимание к подготовительному этапу выполнения сложных прыжков. Динамичный *glissade* помогал выполнять *grand assemblé* с усложненной заноской. Причем заноски входили практически во все упражнения. Резкий толчок от пола способствовал освоению *entrechat-six*. На его уроках осваивались *jeté entrelasé* с *battu*, виртуозные *révoltades*. Агриппина Яковлевна Ваганова отмечала огромное влияние Чеккетти на пересмотр приемов танцевальной техники. В мужском танце легко прививались быстрые темпы, резкая смена ритма, бравурность вращения и прыжков. Виртуозная техника обладала чертами волевого напора, мужественности, что так понадобится потом балетному театру.

Все живое, все творческое на балетной сцене воплощало или перерабатывало в это десятилетие школу Чеккетти, до того момента, пока отчетливо не встали перед классикой новые формы, новые идеалы.

Как продолжение дела Чеккетти можно рассматривать деятельность другого выдающегося педагога Николая Густавовича Легата.

В основе педагогики Николая Легата лежала тонкая селекционная работа с методами русских, французских и итальянских мастеров. Именно Легат первым заявил о создании новой школы, которая определила достижения артистов балетного театра XX века. Его деятельность — важное звено в цепи предшественников русской школы классического танца настоящего времени. В педагогике Легата превалировал не стихийный талант «ваятеля» балетных артистов, но труд педагога, осмысленного накопленного коллегами, учителями, а также свой личный опыт танцовщика.

Николай Легат — преемник иогансоновских традиций, обладал тонким педагогическим даром и сумел внедрить в учеников свои знания, передать их дальше. Построение урока Легата было подсказано глубоким знанием. Он менял свой урок каждый день в связи с текущим заданием. Урок был задуман по определенному плану с начала до конца. То, что делалось у станка, подготавливало к *adagio*, а *allegro* разрешало все это напряжение. Поэтому урок протекал легко, одно движение звало другое, и ученик не ощущал, что работает с большим мускульным напряжением, затрачивает много энергии. Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было: он постепенно подводил к движению. Педагогическая практика Н.Г.Легата опиралась на жизнеспособное начало в русской школе классического танца.

Сила Легата-педагога была в том, что он понимал важность овладения азбукой искусства. Поэтому его поиски были направлены на выработку техники танца, а также приемов самого обучения. Легат мог часами искать различные сочетания связующих pas, чтобы найти наиболее рациональную подготовку для выполнения тура, прыжка. Рациональность приемов исполнения pas и приемов самого обучения позже станет основополагающим принципом методики Вагановой и ее последователей.

Allegro Легата производило обманчивое впечатление. Все комбинации строились очень просто. Небольшим было и количество pas. Казалось, что по объему задания allegro уступало другим частям урока. Но сложность заключалась в неприменном условии: все вращения и прыжки выполнялись «в обе стороны»; то есть сначала комплекс движений выполнялся с одной ноги, а затем — с другой. В.Нижицкий, М.Фокин, А.Больш, Л.Леонтьев были лучшими исполнителями легатовского allegro. Их не страшили ни вращения, повторявшиеся в обе стороны, ни прыжки, заставлявшие отталкиваться от пола сначала правой, а затем левой ногой.

Продуманность классной работы сказывалась на танце учеников: формировала аккуратность позиций, строгость поз, чистоту связующих pas. В Лондоне до сих пор существует школа, созданная Николаем Легатом. В.М.Красовская, давая оценку его педагогической деятельности, отмечала, что школа Легата является важным соединительным звеном от эпохи Иогансона к эпохе Вагановой.

Также ведущей фигурой в поколении педагогов мужского классического танца довоенного времени был Владимир Иванович Пономарев. Имена его учеников стоят во главе всех открытий советского балета той поры: А.Ермолаев, В.Чабукиани, К.Сергеев. Его дело продолжили в балетной педагогике Алексей Афанасьевич Писарев и Александр Иванович Пушкин, которые подготовили блистательное поколение танцовщиков 1960—1970-х годов. Пономарев развил принципы, завещанные Иогансоном: постоянное варьирование учебных комбинаций, состоящих из разнообразных классических pas.

Писарев и Пушкин воспитали поколение танцовщиков, вернувших академичность классическому танцу. Без совершенного владения всеми его регистрами было бы невозможно воплощать замыслы Юрия Григоровича. Школа оказалась готовой к эстетическим установкам балетного спектакля, где одухотворенный чувством классический танец стал основным выразительным средством, действенной основой.

Посещение в свое время Пушкиным уроков Вагановой не прошло бесследно. Ваганова никогда не учила танцовщиков, но не заметить воздействие ее педагогических принципов на мужское исполнительское мастерство и педагогику невозможно. Ваганова теоретически сформулировала и практически подтвердила важнейшие принципы выполнения поз и движений классического танца. Это касалось в равной мере и женского и мужского исполнительства. В итоге развитие методики танца привело систему преподавания в женских и мужских классах училища к взаимному проникновению и обогащению.

В классе Пушкина с первых же движений у станка до классических вариаций, которые венчали урок, просматривались гармоничность и логика профессиональных задач, поставленных педагогом; уроки воспитывали в учениках совершенное владение техникой танца, развивали физически и учили не «трудиться», а танцевать, помогали преодолеть неряшливость, разбросанность танца.

За несколько месяцев занятий в его классе движения танцовщиков приобретали иную, более совершенную форму. Появлялось уверенное чувство *eraulement*, руки, словно сами собой, делали нужное *port de bras* при толчке во время прыжков, а не беспорядочные стихийные взмахи. Пушкин в одном уроке охватывал большое количество разнообразных *pas*, вводил в *allegro* вариации классического наследия. Интенсивность темпа урока была предельной; занимающиеся у него за короткий срок выполняли большой объем физических, технических и танцевальных нагрузок.

Разными по методике преподавания были уроки Писарева и Пушкина. Пушкин, например, требовал легкости в позе и не любил долгого «стояния», Писарев же был особенно внимателен в правильной позиции ног в позах и задавал множество *développé*, отрабатывая с учениками некую стабильность комбинаций. То и другое содержало поучительный опыт.

А. А. Писарев вместе с В. С. Костровицкой является автором учебного пособия «Школа классического танца».

Чрезвычайно интересным, оставшимся и сегодня актуальным был педагогический принцип Асафа Михайловича Мессерера. Он полагал, что каждый урок должен иметь свою задачу, свою тему, свой лейтмотив. Мессерер не касался проблем и вопросов специального обучения классическому танцу в школьных условиях. Он анализировал процесс дальнейшего профессионального совершенствования танцовщиков. Известно, что общий план построения класса, в частности, последовательность чередования отдельных упражнений, у всех педагогов, воспитанных в традициях русской хореографической школы, почти полностью совпадает. И все же, несмотря на отдельные схожие черты, класс каждого большого мастера имеет свои особенности, свою определенную методику построения.

Основой педагогического метода Мессерера является принцип развития хореографических тем. Каждый урок имеет свою главную тему, свою целевую задачу, свое прыжковое лейтдвижение. Мессерер планирует главную задачу каждого занятия, учитывая различные факторы, влияющие на построение урока. Имеется в виду, например, проведение занятий после большого перерыва или перед ним, после большой нагрузки или перед ней и т.д. От занятия к занятию форма построения комбинаций усложняется, а лейтдвижения становятся более трудными. Лейтдвижение является как бы стержнем урока, придающим занятиям стройность и осмысленность. Исходя из закономерностей развития лейтдвижения, Мессерер, начиная с упражнений у станка, подготавливает учеников к освоению данной танцевальной формы в отдельных ее частях. Когда же мышцы получают достаточную подготовку, лейтдвижение включается в прыжковые комбинации с последовательным переходом от более легкой формы маленьких и средних прыжков к большим прыжкам, где оно получает наиболее полное и законченное выражение.

Большое значение в классе Асафа Мессерера имеет последовательность и завершенность построения урока в целом, соразмерность его основных частей (экзерсис у станка, занятия на середине зала и прыжки).

Мессерер часто подчеркивал, что уровень профессиональной культуры танцовщика определяется многогранностью, многосторонностью танцевальной техники, чистотой его исполнительского стиля. Поэтому на занятиях он стремился к постоянному совершенствованию координации движений у артистов балета, к гармоничному развитию мышц всего тела, соответственно серьезное внимание уделялось согласованной работе корпуса, рук, ног, головы.

Мессерер добивался развития у исполнителей силы, полетности, размаха наряду с легкостью, эластичностью, благородной академической манерой танца.

В основе метода Мессерера лежат замечательные традиции русской школы классического танца, воспринятые им от учителей и старших соратников по искусству.

Замечательным педагогом — таким же чрезвычайно творческим, как актер и балетмейстер, — был Алексей Николаевич Ермолаев. Повторение общепринятого его не интересовало: он искал наиболее совершенный тренаж, наиболее универсальные приемы, которые обеспечили бы всестороннее физическое развитие танцовщика и помогли бы ему легко справляться с задачами новой хореографии.

Исполнительская деятельность Ермолаева во многом носила основополагающий характер для новой эпохи мужского танца, но как педагог он стремился к тому, чтобы ученики не копировали его манеру, а искали бы свой пластический стиль и характер образов. На уроках Ермолаев задавал такой комплекс упражнений, который не только помогая сформировать свое тело как инструмент танцовщика, но и выявлять индивидуальные технические возможности учеников, их творческий и физический потенциал.

По мнению Ермолаева, с прямолинейностью и примитивностью тренажных упражнений и танца на сцене следовало сражаться, как с врагом. Он предлагал совершенно новые, никогда раньше не исполняемые сочетания движений. Они были и не привычны, и не легки и требовали постоянного контроля. Выполняя их на уроках Ермолаева, ученики должны были думать. А это, пожалуй, главный принцип Ермолаева. Он считал, что нет никаких особых секретов даже у самого выдающегося танцовщика. Должно быть только умное тело и умная, профессионально мыслящая голова. Можно сказать, что Ермолаев разработал сложную систему преподавания — синтез московской, ленинградской школ и своего собственного подхода к преподаванию мужской хореографии.

Говоря о современных тенденциях педагогики мужского исполнительства в балете, необходимо также назвать имя Николая Ивановича Тарасова. Педагогом Тарасова был Н. Легат, и он ревниво охранял его традиции, что оставило глубокий след в творчестве учеников, во многом повлияло на судьбы балетного театра XX века, вплоть до наших дней. Его труд «Классический танец» стал итогом многолетней плодотворной деятельности, тщательного изучения специфики мужского исполнительства.



Сегодня педагогические принципы, заложенные предшествующими поколениями, получили свое дальнейшее развитие на кафедре хореографии Российской академии театрального искусства — ГИТИСа. Ученик Тарасова, руководитель кафедры, профессор Евгений Валукин в своей педагогической деятельности не формализует каноны танца, а прививает студентам творческий подход к рассмотрению проблем балетной педагогики, когда каждый методический прием необходимо прочувствовать всем своим телом, теоретически осознать и практически пере-проверить. Это впоследствии приводит их к научному осмыслению в исследовании координационной структуры хореографических движений.

Валукин утверждает, что каждое занятие, каждый урок должны представлять собой законченное целое с единой художественной основой и сценической формой. Поэтому он уделяет особое внимание построению фигур в пространстве, передаче ощущения динамичности пространства, творческой атмосфере и театральности происходящего занятия, которое иногда превращается в настоящий балетный фрагмент или законченное хореографическое произведение.

Свои взгляды на развитие мужской хореографической педагогики Валукин изложил в монографии «Система мужского классического танца», изданной в 1999 году. Следует отметить, что до этого момента существовало лишь два исследования подобного рода: «Основы классического танца» А.Я.Вагановой, вышедшее в 1934 году, и «Классический танец. Школа мужского исполнительства» Н.И.Тарасова, датированное 1971 годом. Лейтмотивом всей книги «Система мужского классического танца», думается, является следующее высказывание ее автора: «Очевидно, что классический танец может и должен совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания и теории, однако хореографическая основа, то есть школа, должна оставаться такой же неизменной, как музыкальный звукоряд».

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ПРИНЦИПЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

Приведем следующее методически очень важное высказывание К.Станиславского: «Прежде чем составлять программу, необходимо определить, какой метод нужно положить в основу преподавания.

Я считаю, что он должен на первых порах лишь научить ученика познавать на собственном опыте и ощущениях самые элементарные законы органического творчества человеческой природы. Эти законы обязательны для всех без исключения. Они говорят не о том, что творить, и как (то есть в какой форме). Они говорят лишь о самой природе процесса человеческого творчества, насиловать которую нельзя безнаказанно.

*Без указанных элементарных знаний можно незаметно отойти от области искусства и попасть в ремесло, в театральный трюк и ошибочно принять их за подлинное творчество.*

По той же причине неведения законов органического творчества и элементарнейших приемов психотехники нередко отдельные вспомогательные части актерской техники и ремесла ставятся в основу самого искусства.

Чтоб избежать этого, необходимо дать время студенту укрепиться и познать законы подлинного органического творчества природы

Но это нелегко и долго, так как на нашем языке познать означает почувствовать, а почувствовать равносильно слову уметь.

*Пока начинающий не укрепится в основном, нельзя ему давать ни того, ни другого уклона... Короче говоря, начинающему нужна, прежде всего, твердая почва, на которой он мог бы крепко обосноваться»<sup>1</sup> (курсив мой — М.В.).*

Имеет смысл сравнить данное высказывание К.Станиславского (особенно выделенную нами его часть) с методическим указанием Н.Тарасова: «Проникновение во все «тайны» точной техники танца *начинается с первых шагов обучения на основе строжайшего принципа — от простого к сложному. Поэтому приступать к изучению каждого последующего, более сложного движе-*

---

<sup>1</sup> Станиславский КС. Несколько мыслей по поводу режиссерского факультета // КС Станиславский об искусстве театра М., 1982 С. 100—101

ния можно только тогда, когда всепредшествующее будет достаточно точно освоено и отработано учащимися... Изучать новое движение, указанное в программе, без предварительных «заготовок» — значит нарушить правильный рост точности исполнительской техники»<sup>1</sup> (курсив мой — М.В.).

### Проявления творческой дисциплины как неперемennого условия процесса обучения

Одним из важнейших аспектов общетеатральной педагогической практики является творческая дисциплина учителя и учеников.

Отсутствие общечеловеческой и творческой самодисциплины у театрального педагога — явный признак профессиональной непригодности. И дело здесь не только в неизбежном отрицательном подражательном факторе со стороны его учеников (опоздания на занятия, неподготовленность к каждому занятию и т.д.). Главное — *плохая творческая дисциплина преподавателя влечет за собой бессистемность приобретаемых учениками знаний и навыков, и, как следствие этого — необразованность.*

Проявления самодисциплины педагога отражаются в единстве общетеатральных требований, которые он должен предъявить к самому себе и к своим ученикам. В связи с этим характерен подход к творческой дисциплине ученика и отношение к ней со стороны педагога в изложении К.Станиславского: «Артистическая этика — узкопрофессиональная этика сценических деятелей. Ее основы те же, что и у общественной этики, но они должны быть приспособлены к условиям нашего искусства. Эти условия разнообразны и сложны... Прежде всего, артистическая этика должна сообразоваться с природой, характером и свойствами творческой воли и таланта. Творческой воле и таланту, прежде всего, свойственны: страстность, увлечение и стремление к творческому действию, и потому *первая задача артистической этики заключается в устранении причин, охлаждающих страстность, увлечение и стремление творческой воли, а также препятствий, мешающих действию творческого таланта.* На практике артист встречает на своем пути немало таких причин и препятствий, мешающих его творчеству»<sup>2</sup> (курсив мой — М.В.).

С этим тезисом К.Станиславского перекликается и мысль выдающегося педагога хореографии Н.Тарасова<sup>3</sup>: «Приведу пример воспитания сознательной дисциплины. Допустим, ученик недостаточно внимателен на уроке, он ошибается, путает порядок движений или нарушает правила выполнения этих движений. *Педагог должен немедленно выяснить причины такого поведения.* Возможно, что у ученика плохое самочувствие, может быть, у него болит спина или ноги, и это мешает ему выполнять учебное задание в должном качестве, а может быть, у него случилась какая-либо неприятность. *Все это педагог должен досконально выяснить, проявив при этом всю тонкость своего педагогического ма-*

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец С 47

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Этика и дисциплина // К.С. Станиславский об искусстве театра С 243

<sup>3</sup> Рассмотрение роли личности Н.И. Тарасова в искусстве — в последующих разделах

*стерства*. Если выяснится, что ученик здоров, и у него нет уважительных причин, необходимо такому ученику разъяснить в самой строгой и требовательной форме, что он поступает неправильно, недобросовестно, что проявление распушенности и разгильдяйства — результат непонимания творческих задач»<sup>1</sup> (курсив мой — М.В.).

Приведем еще два высказывания К.Станиславского и Н.Тарасова о дисциплине как неперемennom и основополагающем факторе творческой личности. К.Станиславский утверждает: «Если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку, и люди толкутся на месте, мешая друг другу. Ясно, что все должны создавать и поддерживать дисциплину... Важно установить правильное отношение к репетиции и понимать, что от нее можно требовать...»<sup>2</sup>. Эту мысль развивает Н.Тарасов: «Надо сказать, что воспитание сознательной дисциплины — длительное дело. Поэтому проводить его в педагогической практике надо постепенно, из урока в урок — в доступной, но достаточно настойчивой форме. Тогда учащиеся со всей серьезностью проникнутся стремлением развить в себе это качество. Ученик поймет, на чем основана сознательная дисциплина и каково ее значение для будущего артиста — настоящего мастера своего дела»<sup>3</sup>.

Здесь мы видим, что такое свойство творческой личности, как дисциплина проявляется в универсальных, общетеатральных кодах, имеет свою *денотат*<sup>4</sup> — «причины, охлаждающие страстность, увлечение и стремление творческой воли» (К.Станиславский), и при этом «педагог должен немедленно выяснить причины такого поведения»<sup>5</sup>. (Н.Тарасов). Ибо «если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку» (К.Станиславский), в ином же случае «ученик поймет, на чем основана сознательная дисциплина и каково ее значение для будущего артиста — настоящего мастера своего дела» (Н.Тарасов).

*Этико-эстетическое единство — проявленный код любой замечательной творческой личности*. Так, например, Ю.Смирнов-Несвицкий в характеристике Е.Вахтангова отмечает: «Искусство Вахтангова — это и автопортрет. Его голос, черты характера, темперамент. Вот так же «вкомпонованы» в свои произведения Маяковский, Блок, Марджанов, Мейерхольд...»<sup>6</sup>. Поэтому особенно понятно, почему такой заботой о творческой дисциплине было проникнуто обращение к своим ученикам Е.Вахтангова: «Дорогие мои! Если б вы знали, как вы богаты. Если б вы знали, каким счастьем в жизни вы владеете, и если б знали вы, как вы расточительны... То, чего люди добиваются годами, на что тратятся жизни, — есть у вас: у вас есть ваш угол. Вы молоды и потому не считаете дней. Пропускаете их. Подумайте, чем наполняете вы тот час, в который вы не бываете вместе,

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Основные принципы преподавания классического танца // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... С. 12.

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Этика и дисциплина. С. 252.

<sup>3</sup> Тарасов Н.И. Основные принципы преподавания классического танца. С. 12.

<sup>4</sup> Денотат — то, что обозначается кодом (знаком)

<sup>5</sup> То есть считать код и определить его денотат.

<sup>6</sup> Смирнов-Несвицкий Ю.А. Вахтангов. М., 1987. С. 73.

хотя и условились именно в этот час сходитья для радостей, сходитья для того, чтобы почувствовать себя объединенными в одном, общем для всех стремлении. Осуществленном стремлении»<sup>1</sup>. Примечательно, что здесь в понятие «осуществленного стремления» Е.Вахтангов вкладывает не только эстетическое воплощение общих усилий, но в конечном итоге творчески-дисциплинное проявление как «вкомпонованность в свои произведения», то есть *зримое и читаемое* этико-эстетическое единство.

Признаки общетеатральности единства творческой дисциплины и трудолюбия мы встречаем в высказывании молодого А.Мессерера, только что поступившего в труппу Большого театра. В этом высказывании можно увидеть как бы отклик на призыв Е.Вахтангова к «осуществленному стремлению»: «Отныне моя жизнь наполнилась главным образом работой. Ежедневные упражнения, стремление к максимальной четкости и чистоте танца, усложнение существующих рас и поиск новых... Я не думаю, что когда-нибудь перестану стремиться вверх. Мое будущее рисуется мне как неустанная работа над собой»<sup>2</sup>. Здесь со всей очевидностью проявляется точное понимание А.Мессерером того, через что выявляется творческая самодисциплина личности артиста и, добавим, проявится в будущем у него как у замечательного педагога-хореографа.

Необходимость общетеатрального творчески-педагогического единства подчеркивает и Н.Тарасов: «Для правдивого и яркого отражения жизни необходимо не только знание школы, но и глубокое понимание современности, режиссерское и исполнительское мастерство, музыкальная и актерская культура. Поэтому преподаватель классического танца должен твердо помнить, что он призван формировать не только высокую исполнительскую технику, но и морально-эстетическое сознание будущего артиста балета. От этого зависит, как будут его питомцы создавать образы современников в новых балетных спектаклях»<sup>3</sup>.

Основа методических принципов театральной педагогики — общетеатральна. В этом проявляется единство педагогического метода по отношению ко всей отечественной театрально-педагогической культуре, в основе которой лежит учение К.Станиславского и его последователей. Здесь мы имеем дело с неразрывностью цепи «метод — культура — личность», так как общетеатральная культура является базисной в структуре личности педагога-хореографа, ее неотъемлемой частью.

С семиотической точки зрения, по нашему мнению, собственно общетеатральный педагогический метод можно отнести к метасинактическому<sup>4</sup> плану, общетеатральную культуру — к метасемантическому<sup>5</sup>, а проявление этих планов в конкретной личности педагога в процессе общения с учениками — к метапрагматическому<sup>6</sup> плану.

Творческая дисциплина педагога-хореографа и его учеников — это один из неизменных атрибутов общетеатральной педагогической практики, выявляющий

<sup>1</sup> Иванов О К, Кривицкий К.Е. Вахтангов и вахтанговцы М, 1984 С 11

<sup>2</sup> Мессерер А М Уроки классического танца М, 1967 С 487

<sup>3</sup> Тарасов Н И Классический танец С 17

<sup>4</sup> Синтактика — часть семиотики, изучающая отношения между знаками

<sup>5</sup> Семантика — часть семиотики, изучающая отношения между знаками и их значениями

<sup>6</sup> Прагматика — часть семиотики, изучающая отношения между знаками и их восприятием человеком

успешность в решении поставленных учебных задач и определяющий эту успешность. Конкретное проявление элементов творческой дисциплины — одна из важнейших основ личностной составляющей, без которой невозможно наладить и плодотворную личностную взаимосвязь «учитель-ученик», а, следовательно, и «считываемость» личности.

В российской театральной школе «считываемая» учениками личность выдающегося педагога любого театрального жанра сама по себе есть проявление жизни высочайшего человеческого духа. Поэтому творческий путь в искусстве каждой такой значительной личности, включая хореографическое искусство, является знаковым по отношению к этой личности.

### Предварительная установка на преподавателя

Как показал анализ, на вопрос: «Что вы прежде ждете от педагога по основной специальности?», большинство первокурсников хореографических факультетов выбирают ответ — «Помощь в освоении элементов классического танца». Иными словами, установка первокурсников в самой начальной фазе своего обучения на роль педагога, который должен оказать большое влияние на весь дальнейший путь становления артиста-художника, выглядела достаточно утилитарно. Очевидно, что эта установка на педагога была более тождественна установке спортсмена на тренера, чем будущего артиста на мастера. Очевидно, что первокурсники отдавали себе отчет в том, что они собираются заниматься художественным творчеством. Но при этом в самом начале рассматривали процесс обучения, например, у станка, лишь как необходимое «механистическое» условие для этого творчества (развитие мышечной силы, координации и т.д.), но не как непосредственное приобщение к искусству.

Известно, что установка есть «бессознательная направленность на определенное содержание сознания, а также готовность к определенной активности, возникновение которой зависит от наличия следующих условий: от *потребности*, актуально действующей в данном организме, и от объективной *ситуации* удовлетворения этой потребности. Это два необходимых и вполне достаточных условия для возникновения установки»<sup>1</sup>. Следовательно, задача смены установки на себя не как на тренера, но как на творческую личность у педагога состоит, во-первых, в коррекции тренировочной потребности учеников в сторону художественной практики и, во-вторых, создании ситуации, адекватной этой новой потребности. В связи с этим обращает на себя внимание педагогический опыт Н. Легата. Работа в театре подсказала Легату, что атмосфера урока влияет на восприимчивость учеников, поэтому он стремился «освещать весельем бремя напряженного экзерсиса». Тут помогали природный юмор, умение остро и смешно шаржировать неудавшуюся комбинацию (а Н. Легат был, кстати, мастером шаржа, талантливым рисовальщиком, равно как и его брат — видный танцовщик Мариинского театра Сергей Легат). Ему дорога была радость учеников от преодоления сложностей учебных заданий.

<sup>1</sup> Узнадзе Д.Н. Психологические исследования М., 1966 С. 140

В процессе преподавания мужского танца важнейшим фактором является не только исходная особенность личности преподавателя, но и форма ее проявления. Здесь мы сталкиваемся со сложной семиотической системой такого проявления, рассмотрению которой посвящена дальнейшая часть данной работы.

### Атмосфера урока

Очевидно, что атмосфера урока являлась в данном случае не чем иным, как его контекстом, то есть необходимым набором условий для понимания смысла, а точнее, художественного смысла экзерсиса, «освященного весельем». В этом приеме «от противного», артистически пародируя неудавшуюся комбинацию, Н.Легат раскрывал художественный смысл правильно выполненной комбинации. Так, корректируя ситуационное условие неверной установки, педагог формировал из потребности в обычном тренаже потребность в художественном творчестве и не потом когда-нибудь на подмостках сцены, а здесь, сейчас, на обычном уроке.

Как верно заметил Е.Басин, «художественные открытия выпадают на долю тех творческих личностей, которые и в эстетической и в собственной художественной сфере добиваются общезначимых результатов. Это возможно лишь при условии, что художник способен принимать близко к сердцу интерес другого человека»<sup>1</sup>. Таким образом, тот факт, что Н.Легат разделял радость своих учеников при выполнении сложных хореографических элементов, был наполнен глубоким педагогическим содержанием. Во-первых, здесь Н.Легат проявлял себя как творческая личность, во-вторых, и благодаря этому иллюстрировал самим собой, что собственно есть творческая личность, в-третьих — удачное выполнение того или иного элемента, той или иной комбинации учеником он помогал воспринять как собственное, ученика, пусть небольшое, художественное открытие, тем самым поднимая удачное выполнение технического элемента своим учеником на уровень общезначимого результата, то есть на уровень художественной образности, на уровень искусства.

### Невербальное<sup>2</sup> проявление эрудиции педагога

В результате такой методики, основа которой — личностный фактор педагога, образовывался главный результат — ученик менял первоначальную установку «от сильного и координированного тела — к творчеству» на установку — «от творчества к самосовершенствованию». Или, по словам К.Станиславского, учился «любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

Иерархическая ситуация «учитель — ученик» во всех случаях предполагает трансляцию информации, обладателем которой является учитель. В контексте урока авторитет учителя, складываясь из многих компонентов, включает и два очень существенных: источник его информированности и отношение к этому источнику.

<sup>1</sup> Басин Е.Я. Двудликий Янус М., 1996 С. 21

<sup>2</sup> Невербальное — внеречевое, бессловесное

По словам А.Бодалева, «громадное значение в интерпретации чувственных данных отражения облика и поведения других людей и регуляции взаимодействия с ними в общении имеет опыт труда, познания и общения, который накоплен человеком в ходе жизни, а этот опыт у каждого человека всегда индивидуально своеобразен... Средства коммуникации, которыми они пользуются для установления контакта друг с другом, общественны по своему происхождению и индивидуальны по употреблению... Таковы мимика и пантомимика, когда они начинают выполнять коммуникативную роль»<sup>1</sup>. Таким образом, в работе педагога с самого начала невербальные компоненты становятся индикаторами его личности, включая профессиональную эрудицию. При этом очевидно, что источником информации педагога, обучающего мужскому танцу, должно стать на невербальном уровне не только накопление собственного опыта, но знания всей мировой танцевальной культуры, и даже шире – всей истории мирового искусства, включая живопись, литературу и, конечно, музыку.

*Учитывая, что танец в исходе своем есть невербальное искусство, со своей знаковой системой – алфавитом, то проявление невербальной коммуникации как раскрытие личности педагога здесь может быть максимально эффективным.*

### **Элементы классического балета как алфавит коммуникации между учителем и учеником**

Элементы классического танца выступают в процессе урока у выдающихся педагогов не только как объект изучения и освоения, не только как проявление профессиональной эрудиции преподавателя, но эти элементы также выполняют роль *алфавита в средствах коммуникации* между учителем и его учеником. Это, в свою очередь, позволяет рассматривать процесс обучения мужскому классическому танцу как некоторую особую языковую, семиотическую систему, в основу которой положен традиционный алфавит элементов классического танца.

По словам А.Бодалева, сущность и роль познания человека человеком в процессе взаимодействия людей станут яснее, если мы попытаемся взглянуть на них, используя понятие кибернетики. Норберт Винер именно с кибернетической точки зрения рассматривает процесс взаимодействия людей, когда пишет: «Устанавливая связь с другим лицом, я сообщаю ему сигнал, а когда это лицо в свою очередь устанавливает связь со мной, оно возвращает подобный сигнал, содержащий информацию, первоначальнодоступную для него, а не для меня. Управляя действием другого лица, я сообщаю ему сигнал, и, хотя сигнал дан в императивной форме, техника коммуникации в данном случае не отличается от техники коммуникации при сообщении сигнала факта. Более того, чтобы мое управление было действительным, я должен следить за любыми поступающими от него сигналами, которые могут указывать, что приказ понят и выполняется»<sup>2</sup>. Таким образом, необхо-

<sup>1</sup> Бодалев А.А. Восприятие человека человеком. Л., 1965. С. 3-15.

<sup>2</sup> Там же.



димым условием взаимодействия между людьми является непрерывное получение информации каждым из его участников о различных сторонах и компонентах процесса взаимодействия.

### **Танцевальная техника в процессе обучения: педагог — ученик (синтактика)**

Трансляция информации ни от педагога к ученику, ни от артиста к зрителю невозможна без специальной знаковой системы. Главное — как такая система, выработанная целыми поколениями деятелей балетного искусства, будет сегодня преподана ученикам: в форме простого набора обязательных элементов или, по выражению Р.Захарова, в форме «пластической речи».

Говоря о танце, «который бессмыслен, формален, представляет собой набор несвязанных движений, поддержек и вычурных позировок», Р.Захаров пишет: «В последнее время довольно часто приходится смотреть такие, с позволения сказать, танцы. Без всякой нужды артисты катаются по полу, лежат на животе, спине, на боку, подняв одну или обе ноги, или неистово вертятся во всех направлениях на земле и в воздухе, выполняют сложнейшие прыжки — и все это без всякой видимой цели и смысловой направленности. Ни с того ни с сего пары внезапно обнимаются или отворачиваются друг от друга. Иногда исполнители о чем-то, по-видимому, задумываются, но что таится в душе этих «героев» — для зрителей остается непонятным. И все это выдается за «поиски нового языка» О какой же танцевальной речи и о каком новом языке в таких случаях можно говорить?»

В таких танцах, состоящих как бы из сплошных междометий, нет и отдаленного намека на осмысленную конструкцию пластической речи. Думающий артист не согласится исполнять подобную абракадабру, бездумному же — все равно, была бы возможность показать свои технические и природные данные»<sup>1</sup>.

Еще Ч.Дарвин заметил, что «выражение эмоций посредством внешних знаков делает более интенсивными эти эмоции. Этот вывод вытекает из факта существования тесной связи между всеми эмоциями и их внешними проявлениями»<sup>2</sup>. Таким образом, бессмысленное движение — это псевдознак, так как лишен семантического плана. Он не только не делает «интенсивными эмоции» артиста, но практически полностью глушит их во время исполнения «абракадабры».

### **Эмпатия<sup>3</sup> в процессе освоения танцевальной техники**

Прагматический уровень в рассматриваемом здесь аспекте тесно связан и с феноменом эмпатии, описывая сущность которой Е.Басин пишет: «Мы понимаем эмпатию как процесс моделирования «Я»... Это значит, что человек может перевоплощаться в образ любого явления, объекта и т.д. Воображенное «Я» формируется в результате перехода самых разнообразных образов из системы «не-Я» в

<sup>1</sup> Захаров Р.В. Сочинение танца. М., 1983. С. 26.

<sup>2</sup> Дарвин Чарльз. Сочинения. М., 1953. Т. 5. С. 909.

<sup>3</sup> Эмпатия — вчувствование, кажущееся слияние с объектом в единое целое.

систему «Я», в результате чего образ как бы превращается в «Я», приобретает функции «Я», то есть может управлять сознанием и поведением... Нельзя сопереживать неодушевленному предмету, но можно «одушевить» его образ, идентифицировать себя с этим «Я-образом» и жить в образе этого воображаемого «Я»<sup>1</sup>.

В рассматриваемой нами теме мы можем выделить три эмпатических уровня:

1. Эмпатия на уровне «педагог — хореографический элемент».
2. Эмпатия на уровне «ученик — хореографический элемент».
3. Эмпатия на уровне «педагог — ученик».

Рассмотрим эти уровни подробнее.

### **Эмпатический уровень «педагог — хореографический элемент»**

«Обучение хореографическому искусству требует от педагога и балетмейстера широких знаний в различных отраслях и жанрах искусства — живописи, музыки, скульптуры, архитектуры, костюма и т.п. Постоянное стремление к обновлению танцевальных форм и стилей сочетается с обязательной опорой на традиции классического танца. Таким образом, *первый принцип хореографического образования можно сформулировать как единство новаторства и традиций в сочетании с широким диапазоном освоения всех средств искусства*», — пишет А.Гройсман<sup>2</sup> (курсив мой — М.В.). Очевидно, что эстетическая эрудиция педагога проявляется на уроке во всех синтакто-семантических аспектах, о которых говорилось выше. И, перефразируя известное определение И.Сеченова: «Все разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению»<sup>3</sup>, можно сказать, что все богатство эстетической базы педагога сводится окончательно к одному лишь явлению — танцевальному элементу. В нем, в этом элементе, даже в простой позиции рук или ног, проявляется вся предыстория овладения этим элементом самим педагогом, своего рода факт его творческой биографии. Вот почему, чем выше механистичность демонстрируемых педагогом хореографических элементов, тем ниже «считываемый» уровень его личности.

Здесь важно отметить следующую эмпатическую закономерность: *хореографический элемент в той же мере выявляет личность педагога, в какой педагог выявляет эстетический смысл этого элемента*. Иными словами, даже простейшее движение является процессом моделирования «Я» педагога, процессом эмпатии.

### **Эмпатический уровень «ученик — хореографический элемент»**

Эмпатическая ситуация «педагог — хореографический элемент» при условии педагога-мастера как бы «заражает» ученика. Но если для первого эмпатия хореографического элемента находится в содержании его опыта, то для ученика подобный опыт только начинает приобретаться. И здесь решающую роль играет

<sup>1</sup> Басин Е.Я. Дзуликкий Янус. С. 11–12

<sup>2</sup> Гройсман А.Л. От научного редактора книги // Материалы научной конференции по педагогике хореографии, посвященной 40-летию творческой деятельности Е.П.Валукина. М., 1997. С. 69.

<sup>3</sup> Цит. по: Ершов П.М. Технология актерского искусства. М., 1992. С. 32.

личность педагога, то есть *все аспекты личности педагога, рассмотренные нами в первой части данной работы, эмпатируются учеником.*

Авторитетность эмпатического уровня «педагог — хореографический элемент» порождает эффективность эстетического уровня «ученик — хореографический элемент». Иначе говоря, только через эмпатию хореографических элементов в контексте мировой танцевальной культуры возможно приобщение к этой культуре. В связи с этим необходимо каждый изучаемый элемент, которым овладевает ученик, превращать в «эмпатический элемент хореографии» (понятие введено мной. — М.В.)

### **Эмпатический уровень «педагог — ученик»**

Этот уровень является результирующим по отношению к двум предыдущим. В данном случае, в триаде «учитель — хореографический элемент — ученик» их общий объект, «хореографический элемент», является связующим эмпатическим объектом и, наконец, для ученика «превращается в «Я», приобретает функции «Я», то есть может управлять сознанием и поведением<sup>1</sup>. Очевидно, что без посредничества объекта — хореографических элементов, без их верно организованной синтактики и без выявления их личностной семантики, о чем говорилось выше, невозможна прагматическая эмпатия этих элементов по эстафете от учителя к ученику. Без этого невозможно было бы и то огромное влияние, которое оказали выдающиеся мастера отечественного балета на мировую хореографию.

### **Педагогический прием как способ актуализации творчества ученика**

Как уже было нами отмечено выше, личностные особенности педагога в процессе обучения мужскому классическому танцу, в частности, Н.Тарасова (практический тип личности) и А.Мессерера (эстетический тип личности), наложили отпечаток на саму методику обучения мужскому классическому танцу, сказавшуюся в академизме Тарасова и нетрадиционности уроков Мессерера. Кроме того, было показано, что эти педагоги не только передавали своим ученикам основы артистизма в форме особой личностно-семиотической структуры, но и *транслировали* свои личностные качества высокой мотивированности и одержимости искусством хореографии, оказывая огромное воспитательно-педагогическое воздействие на своих учеников.

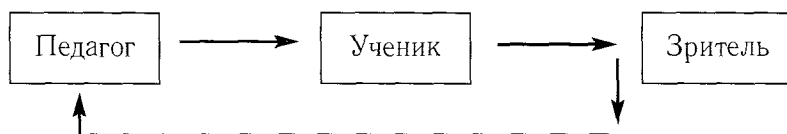
Очевидно, что подобного рода поток «личностной информации» о педагоге не заканчивает свой путь на некоторой константе мастерства учеников в классе, но продолжается на всем их творческом пути, включая творческую сценическую практику.

Зритель, восхищаясь мастерством артиста, часто не подозревает, что комплекс этого мастерства предстает во многом как образ педагога. Однако он все-таки ощущает ту составляющую, которая как неотъемлемый эстетический компонент всегда присутствует в творчестве артиста. Это то, что обычно именуют *школой*, которая есть не что иное, как *вся совокупность педагогических приемов в*

<sup>1</sup> Басин Е.Я. Двудликий Янус. С. 12.

системе данной целенаправленности<sup>1</sup>. И от уровня школы, от степени таланта и творческого вдохновения ее учителей зависит то, как их педагогическое мастерство будет продолжаться в исполнительском мастерстве учеников. Все это, в конечном итоге, подчинено тому, насколько данная школа является актуальной для своего времени, адекватной ему.

Целенаправленность обучения как важнейший **корректирующий** атрибут школы имеет, как это не парадоксально, обратный вектор в замкнутой цепи обратной связи, что представлено на схеме:



Из приведенной схемы видно, что корректором педагогической методологии того или иного педагога, в конечном итоге, являются требования и ожидания зрителей, заполняющих зал и создающих для педагога, а затем и для его ученика образ социальных, интеллектуальных и эстетических требований своей эпохи. Это главная петля обратной связи: педагог — ученик — зритель — педагог.

Ощущение педагогом потребности зрителя — это своего рода постоянная точка зрения на весь процесс формирования творческой личности артиста. И чем вернее это ощущение, тем лучше, точнее «вписывается» ученик в балетный театр именно своего времени.

Как известно, эстетическая информация не имеет конечного пункта трансляции. В противном случае в искусстве были бы бессмысленны понятия «классического» и «бессмертного». С каждым моментом встречи со зрителем канал эстетической информации во времени как бы наращивается, удлиняется. При этом всякое конкретное зрительское впечатление — это лишь этап, на котором формируется данное общественное эстетическое мнение. «Нельзя на время отложить театральное искусство, — писал К.Станиславский в 1922 году, — раз остановленное, оно погибнет». Характерно, что это сказано в переломную для русского искусства эпоху, в тот самый момент, когда начинался творческий путь А.Мессерера и Н.Тарасова, и идеи продолженной и измененной традиции театра, включая балет, несомненно владели ими.

Известно — чем ниже интеллект зрителя, тем более его интересует сюжет. Тотальная демократизация театрального искусства в 20-х годах XX века была характерна заполнением зрительного зала людьми с низким уровнем образования, порой просто неграмотными. В связи с этим асюжетная ситуация театра (в драматическом театре это — А.Чехов, Г.Ибсен, М.Горький и др.), которая предшествовала данной эпохе, требовала ревизии. Особенно остро эта проблема возникла в балетном искусстве. Очевидно, что она получила различное толкование в творчестве таких ярких и самобытных художников, как Н.Тарасов и А.Мессерер.

<sup>1</sup> Характерно, что Тарасов в своем определении школы как *метода воспитания и обучения* не упоминает фактор «целенаправленность», но, очевидно, подразумевает его

Ощущение этого особого момента в развитии отечественной культуры с особой структурной точностью выявил С.Эйзенштейн, писавший: «...внимание и чувства целиком должны отдаться эмоциональному восприятию сюжета и содержания. Но строгая соотносительность композиционных разрешений, ритм вариаций вокруг одной и той же железной закономерности — это то, что обеспечит содержанию условие максимально отчетливого проникновения и внедрения в сознание и чувства зрителя»<sup>1</sup>.

Приводя высказывание А.Александровича о замечательном педагоге А.Пушкине, Г.Альберт пишет: «Размышляя о том, что современному балету не годится навязывать формы романтической и классической драмы, он, однако, предлагал отказаться от попыток впрямую изображать современность, чтобы быстрее к ней же прийти. К сожалению, никто тогда не обратил внимание на этот совет. А жаль! Ведь вопрос, поднятый автором, касался самой природы балета. Во многом именно из-за попытки изобразить современность как она есть потерпит поражение Лопухов в балете «Болт» на музыку Д. Шостаковича в 1931 году. То, что говорить о современной действительности можно и не опираясь на современный сюжет, доказало время. Искусству хореографии ближе «вечное», чем сиюминутное.

Тем неожиданнее прочесть в одном из ответов на вопросы анкеты, предложенной журналом «Жизнь искусства», что «танцевальный спектакль с современным сюжетом, конечно, возможен, но сюжет не является основным условием современного спектакля». Три года отделяли это высказывание В.Ивановой, превосходной характерной танцовщицы ленинградской сцены, от статьи Александровича. Но балетный театр пошел тогда иным путем. В полемике подготавливалось рождение нового направления в балетном искусстве. Оно окончательно сформируется в 30-е годы и получит наименование «хореодрама»<sup>2</sup>.

Характерны высказывания апологета «хореодрамы» А.Гвоздева о том, что новому балету, прежде всего, нужен актер, ибо без него нет театра, нет содержательного, нужного и полезного театрального искусства. А И.Соллертинский в свою очередь считал — чтобы стать выразительным, танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик — в хореографического актера.

Жанр «хореодрамы» поставил перед балетными артистами новые задачи. По мнению Г.Альберта, надо было не танцевать и играть, а играть танцуя, что достигалось в лучших спектаклях этого направления — «Бахчисарайском фонтане», «Ромео и Джульетте». Но вскоре задача «сыграть роль» стала главенствовать на балетной сцене. Не всем это было по силам и не всегда отвечало склонностям танцовщика, воспитанного в школе классического балета. Солист балета Александр Пушкин, надо сказать, куда лучше умел танцевать, чем играть. Так исполнитель оказался в конфликте с веянием своего времени.

«Конфликт с веянием своего времени» — это и есть проблема той обратной связи зритель — педагог, которая показана в приведенной выше схеме.

Но не только в балете существовала данная дилемма театра первой четверти XX века, с одной стороны, пытавшегося сохранить традиционную условность

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964-1971. Т. 4. С. 595.

<sup>2</sup> Альберт Г. Г. Александр Пушкин: Школа классического танца. М., 1996. С. 47

своего языка, а с другой — активизировать сюжетную, драматургическую сторону, даже «обытовить» ее. Это нашло свое отражение в следующей мысли С.Эйзенштейна: «Неисчерпаемый опыт воспитания и отработки частного задания в пределах чувственного мышления несет одно крыло культуры театра. Не меньше в области композиции, пластической культуры, культуры ритма и формы несет второе крыло. И не в противопоставлении или сшибании они сейчас нужны пролетариату, выстраивающему свою линию зрелищной культуры, а в одинаковом использовании, во взаимном проникновении этих «непримиримостей» в снятом виде, в отчетливом осознании каждой частности и точного места каждой из них по всем фазам единого и цельного процесса»<sup>1</sup>. Данное определение помогает выявить главное в различии и диалектическом единстве педагогической направленности Н.Тарасова и Мессерера.

Итак, с одной стороны, одно «крыло» театра — *опыт воспитания и отработки частного задания в пределах чувственного мышления*, с другой, другое «крыло» — *опыт в области композиции, пластической культуры, культуры ритма и формы*. Очевидно, что к первому крылу следует отнести школу Н.Тарасова, а ко второму — школу Мессерера. Естественно, что и тому и другому были присущи оба эти «крыла», но с точки зрения доминанты — их метод подразделяется именно по таким признакам.

С этих же позиций мы можем рассмотреть показанную выше, корректирующую цепь обратной связи, идущей от зрителя к педагогу.

Методика классического танца — это наука, которая охватывает большой четырехсотлетний этап и всю логику эволюции движений классического танца от простейших его форм до самых виртуозных сочетаний в процессе подготовки и воспитания будущего артиста балета. Приведенные выше высказывания и попытки сформулировать понятие «классический танец» как языковую систему и как предмет, разумеется, далеко не полны, но, по нашему мнению, этого уже достаточно для того, чтобы охарактеризовать эту сферу хореографии как в определенной степени разработанную и обоснованную.

Предмет «Методика классического танца» входит как профилирующая дисциплина в процесс подготовки по специальности «Педагог-хореограф» и как специальная дисциплина на всех отделениях хореографии в театральном вузе. Значение этого предмета в комплексе задач высшего специального образования определено не случайно, поскольку изучение методики классического танца вооружает методом обучения различным видам танцевальных движений, принципам педагогического анализа, логикой учебного процесса.

Основополагающее значение методики классического танца для других видов танцевального искусства обуславливается, прежде всего, тем, что лексика классического танца представляет собой четко разработанную систему движений с богатыми, накопленными веками традициями исполнения и изучения. Причем, основа этой лексики чрезвычайно жизненна и органична — это естественные движе-

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т. 4. С. 442–446.

ния человека, его эмоциональная природа. Н.Тарасов отмечает: «Классический танец отлично выдержал испытание временем и продолжает развиваться по пути реализма»<sup>1</sup>.

Дисциплина «Классический танец» имеет в структуре хореографического образования единую методику, которая была обоснована целым рядом мастеров-педагогов, начиная с А.Вагановой, и проверена положительными результатами практической деятельности нескольких поколений отечественных педагогов.

Наличие единой методологии преподавания в структуре хореографического образования имеет много положительных аспектов и позволяет разносторонне и последовательно совершенствовать ее как в теории, так и на практике, используя самые различные формы обучения, средства и приемы подачи материала.

Действительно, постоянный процесс обновления жизни ставит перед нами новые задачи и требует разрешения возникающих в связи с этим проблем. Решение проблем — способствует развитию и ее совершенствованию. Необходимо и далее развивать приемы педагогической и психологической науки, объединяя в этой области усилия теоретиков и практиков не только русской, но и мировой хореографии. Сегодня задачей мирового сообщества (ООН, ЮНЕСКО) является расширение мирового образовательного пространства, в том числе и хореографического.

Перед рассмотрением проблемы преподавания методики классического танца в театральном вузе необходимо перечислить ряд задач, которые непосредственно примыкают к ней и выделяют ее своеобразие. Задачи, стоящие перед преподавателем в процессе подготовки педагогов-хореографов, весьма разнообразны, но подчинены единой цели — воспитать творческую личность педагога-профессионала, владеющего универсальным объемом знаний, так или иначе относящихся к искусству хореографии. В качестве обобщения попытаемся очертить круг задач, которые решаются педагогом в ходе учебного процесса на занятиях по методике классического танца со студентами театрального вуза.

1. Задачи, непосредственно связанные с методикой преподавания классического танца, включающие в себя:

- принципы последовательности изучения материала;
- правильность исполнения элементов классического танца;
- методический подход к изучению движений классического экзерсиса;
- принципы развития опорно-двигательного аппарата на уроках классического танца.

2. Задачи, характеризующие особенности ведения урока классического танца, такие как:

- особенности индивидуального и личностного подхода в процессе обучения;
- значение педагогического показа;
- создание творческой атмосферы занятий;
- выработка профессиональной разговорной лексики педагога;
- умение применять образные стимулы мышечных ощущений;

---

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб., Москва, Краснодар, 2005. С. 13

- рациональное использование пространства зала в ходе урока;
- умение выстраивать задания в зависимости от психофизических особенностей учеников;

- развитие острого внимания и профессиональной памяти;
- умение точно и конкретно определять недостатки;
- указывать способы их исправления.

3. Задачи, связанные с логикой планирования занятий, принципами составления урока и комбинаций, такие как:

- умение работать с программой;
- аналитический подход в разучивании элементов классического танца;
- умение выстраивать урок, соотнося мышечно-физическую и эмоционально-умственную нагрузку;
- приобретение навыков составления урока по принципу тематизма и построение комбинированного задания с определенной методической задачей;
- изучение принципов варьирования в составлении комбинаций и знание правил соединения элементов классического танца;
- определение последовательности расстановки упражнений экзерсиса и соразмерности частей урока.

4. Задачи, связанные с вопросами воспитания музыкальности, кантиленности, точности исполнения движений классического танца, координации, а также с постижением музыкально-ритмических принципов построения комбинаций, с умением работать с концертмейстером в подборе музыкального материала.

5. Задачи, связанные с вопросами выработки академической манеры показа, мужского исполнительского стиля, высокого эстетического вкуса, апломба, а также задачи развития индивидуальности и овладения принципами воспитания осмысленной выразительности движений.

Перечислив, возможно, далеко не полный перечень педагогических задач, необходимо подчеркнуть, что главная задача – «...выявить и выработать у студентов навыки самостоятельной педагогической деятельности»<sup>1</sup>.

На кафедре хореографии РАТИ прежде, чем приступить к занятиям со студентами, педагогами разрабатывается подробный план учебного процесса на семестр, сочетающий теоретические и практические занятия и организующий процесс усвоения и закрепления педагогических навыков и знаний. Принцип, на котором базируется такого рода план всего семестра и планы освоения отдельных тем, предусмотренных программой, заключается в следующем: теоретические занятия в сочетании с практическими при использовании основных имеющихся в педагогической науке форм передачи информации.

В таком варианте принципа планирования занятий, учитывая специфику будущей профессии студентов, большая часть времени отводится под практические занятия, хотя в некоторых индивидуальных случаях для более эффективного образовательного процесса данный принцип (по усмотрению педагога) варьируется. Такого рода подход к планированию позволяет наиболее последовательно органи-

---

<sup>1</sup> Валукин Е.П. Методика классического танца. Программа М., 1990 С 7



зовать процесс освоения материала с анализом задач каждого этапа обучения и с прочным закреплением полученных знаний. Кроме того, этот подход стимулирует самостоятельное развитие личности будущего педагога, открывает широкий простор для индивидуального творчества, если опирается на теоретический фундамент единой методики и на практический опыт педагога-наставника.

Теперь нам хотелось бы более подробно остановиться на отдельных этапах учебного процесса.

Приступая к изучению определенной темы, предусмотренной программой, первое занятие со студентами проводится в форме лекции. Лекция позволяет наиболее полно и широко охватить значимость проблемы и задачи изучаемой темы, очертить круг требующих рассмотрения вопросов, наметить методы и средства их разрешения.

Данная форма обучения дает возможность за сравнительно короткое время заложить общетеоретические установки, используя выкладки из имеющегося арсенала педагогических знаний в области теории и методики преподавания классического танца, а также создать предпосылки для самостоятельного изучения и анализа существующей литературы.

После проведения лекции студентам дается задание написать реферат по изучаемой теме (либо по отдельным ее разделам), что, несомненно, позволит прочно усвоить материал и глубже вникнуть в связанные с ним проблемы. Рефераты представляются студентами во время самостоятельного практического освоения нового материала и обсуждаются одновременно с теоретическим анализом самостоятельных работ.

На этом этапе целесообразно использовать также учебно-методический фото- и видеоматериал, чтобы показать образцы исполнения движений и уроки выдающихся мастеров хореографии.

Следующим этапом учебного процесса являются практические уроки в качестве образцов-установок. На таких уроках практически изучается материал темы, на конкретных примерах рассматриваются особенности подхода к освоению материала и многое другое, что входит в понятие практической методики классического танца. Одновременно с этим ставятся задачи по отработке таких педагогических качеств, как методический показ, академическая манера исполнения, точность и кантиленность движений, апломб, выразительность, высокая эстетическая манера ведения урока и многое другое, о чем было сказано выше.

После решения целого ряда задач по усвоению предлагаемого материала студентам предоставляется возможность самостоятельно подготовить и провести педагогические примеры отдельных комбинированных заданий (разделов урока или всего занятия). На данном этапе проходит своего рода апробация качества полученных теоретических знаний и выработка навыков их практического применения. Этот процесс носит, как правило, творческий, экспериментальный характер. Здесь выявляется индивидуальность будущего педагога, его достоинства и недостатки. Занятия проводятся как коллективно, когда студенту можно корректировать свои ошибки на примерах других, так и индивидуально, с более глубоким анализом успехов и недостатков.

Затем проводятся занятия, на которых в форме беседы (дискуссии) анализируются практические и теоретические работы студентов. В ходе обсуждения выявляются недостатки в методике преподавания, указываются пути и средства их исправления, а также рассматриваются вопросы, возникшие в ходе самостоятельной практики.

Следующим этапом учебного процесса на кафедре хореографии РАТИ является практическое закрепление пройденного материала, которое проводится в форме подготовки и проведения контрольного (экзаменационного) урока. В данном случае в качестве итоговой работы преподавателем составляется и проводится контрольный урок, который показывает результаты обучения и является завершением практического этапа учебной работы.

Заключительной фазой освоения материала (по предлагаемому принципу планирования занятий) является анализ результатов периода учебного процесса. Здесь подводятся общие и индивидуальные итоги работы курса, указывается на проблемы, требующие последующего разрешения, просматриваются кино-, видео-, фотоматериалы и намечается план дальнейшей работы по освоению предмета.

Таким образом, особенности преподавания методики классического танца в театральном вузе определяются задачами, поставленными в процессе обучения, а также способами их реализации, исходя из выбранного принципа планирования.

В любом виде педагогической деятельности важное значение имеет авторитет педагога, его личные качества как профессионала и человека. Авторитет педагога классического танца должен, прежде всего, базироваться на высокопрофессиональном знании своего предмета, на творческом отношении к своей профессии и включать в себя неординарные морально-нравственные и эстетические качества индивидуума. Только при наличии подобного авторитета процесс обучения будет наиболее эффективным и будет отличаться творческим характером, необходимым при освоении профессии педагога-хореографа.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ЛИЧНОСТЬ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

#### Идентичность индивидуальных проявлений творческих личностей в театральной педагогике

«Жизнь человеческого духа» — это определение К.Станиславского стало основополагающим для всего отечественного театрального искусства, включая и хореографию. «Считываемая» личность педагога любого театрального жанра сама по себе в российской театральной школе должна быть *проявлением жизни высочайшего человеческого духа, так как является объектом вольного или невольного подражания учеников*. Рассмотрим, как этот аспект был реализован на практике.

Вот что, например, пишет З.Владимирова о М.Кнебель: «Культура общения, ей изначально присущая, состояла не только в том, что в миг его она была «вся здесь», словно множество своих проблем ее не обременяло. Поражало полное незнание дистанции, отделяющей ее, человека прославленного и знаменитого, от того, кто в ту минуту в ней нуждался, будь то народный артист СССР или студент первого курса (к которым, кстати, в отличие от общепринятой в вузах искусства манеры, она обращалась только на «вы», подчеркивая тем свое уважение к будущему художнику) Взаимоотношения по «табели о рангах» были невозможны для нее, как и для всякого истинного интеллигента. Боязнь уронить себя контактами с людьми «не ее круга», так часто метящая представителей профессий, дающих известность, ее не посещала, *она была естественно демократична*. Ей было все равно, «что скажут люди»; но и не говорили о ней ничего такого, что могло бы бросить тень на эту фигуру, — репутация Кнебель была безупречной всегда»<sup>1</sup>.

Как бы в продолжение этой темы читаем у А.Эфроса в его воспоминаниях о А.Попове: «Если бы вы приехали к нему на дачу, то навстречу вышел бы высокий, худой мужчина в старой кепке и старом пиджаке. Его с большим успехом можно было бы принять за пожилого столяра, чем за народного артиста СССР.

Так было на даче, а в городе — какая-то немодная шуба, и немодные ботинки, и немного мешковатый пиджак, о котором он, вероятно, так же мало думал, как многие другие интеллигентные люди его поколения, столь занятые своей работой

<sup>1</sup> Владимирова З В М О Кнебель М , 1991 С 281–282

и своими мыслями, что для забот об одежде не оставалось уже ни желания, ни времени... *Его внешний вид отвечал его простой, демократической, трудовой сущности*»<sup>1</sup>.

Сегодня, анализируя проблемы исполнительского творчества, ведущие деятели хореографического образования призывают к совместным поискам средств и методов совершенствования процесса подготовки будущих артистов балета. В частности, говорится о необходимости повышения квалификации профессиональных педагогов с учетом требований, которые выдвигает современность, — увеличить значение балетного театра в возрождении духовной, нравственной культуры человеческой личности.

По мнению известного ленинградского педагога А.Соколова-Каминского, отечественная балетная школа — это целый комплекс явлений, связанных с исполнительской культурой, определяющих ее своеобразие, тенденции развития, характерные черты стиля. Это и вопросы профессиональной подготовки артистов балета, и этико-деонтологическая направленность их творчества, и особенности художественной формы освоения явлений действительности<sup>2</sup>.

Театральный вуз как высшее звено профессионального хореографического образования играет большую роль в процессе развития хореографического искусства. Рассматривая, в частности, влияние кафедры хореографии балетмейстерского факультета головного вуза — РАТИ (ГИТИС) на характерные тенденции развития исполнительского творчества, необходимо определить место педагогического вуза в системе образования в плане подготовки профессиональных педагогических кадров для балетного театра.

Театральный вуз подготавливает педагогические кадры в области хореографического образования и, несмотря на свою «отдаленность» от непосредственно процесса воспитания молодых танцовщиков, играет в этом громадную роль.

В хореографических училищах ведется процесс непосредственной подготовки будущих артистов балета. Они приступают к профессиональной исполнительской деятельности, имея в своем активе определенную исполнительскую культуру и техническую подготовленность, которые вырабатываются в ходе учебного процесса. Однако, учитывая специфику обучения хореографическим дисциплинам, нужно выделить особенности балетной педагогики. Она заключается в том, что невозможно научиться танцевать по теоретическим лекциям или по учебнику, — преподаватель передает свои знания не только через рассказ, но и через педагогический показ: «Каждый шаг, каждая поза и каждое движение исходят от учителя, указываются им и должны быть поняты, усвоены, прорепетированы и выполнены»<sup>3</sup>.

В таком процессе передачи знаний воспитывается исполнительская культура, манера исполнения движений классического танца. Таким образом, роль педагога — личности, высокого профессионала-практика — неопределимо возрастает и не мо-

<sup>1</sup> Эфрос А.В. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 89.

<sup>2</sup> Соколов-Каминский А.А. Советская балетная школа // Знание. 1989. Вып. 10.

<sup>3</sup> Бурнонвиль Август. Классическая хореография. Л.; М., 1937. С. 275.

жет быть подменена никакими детально разработанными рекомендациями и программами.

Рассмотрим с этой точки зрения деятельность выдающихся педагогов хореографии на примере творческого пути Н.Легата, Н.Тарасова и А.Мессерера.

## НИКОЛАЙ ГУСТАВОВИЧ ЛЕГАТ

### Творческий путь



Николай Густавович Легат<sup>1</sup>, чье имя в свое время обрело широкую популярность, родился 15 декабря 1869 года в Москве 24 января 1937 года он скончался в Кенсингтоне Родители Николая были артистами балета, его отец Густав учился, а затем преподавал в школе при Большом театре.

Николай провел небольшой период своего детства в Москве, но когда семья переехала в Санкт-Петербург, из семи детей в семье четверо были отправлены учиться танцевать в Императорскую школу балета. Братья Легат, Николай и Сергей, стали учениками великого мастера Христиана Иогансона — шведского педагога, который передавал свои знания и опыт таким, ставшим

впоследствии знаменитыми, мастерам балета, как Анна Павлова, Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский

Николай и Сергей были хорошо сложены и сильны физически, у них была огромная энергия и жизнелюбие. Вскоре они стали ведущими танцовщиками Мариинского театра. В расцвете исполнительской карьеры братья добились ошеломляющего успеха, осуществив свою первую хореографическую постановку — балет «Сказочная кукла». Они работали вместе, гармонично дополняли друг друга до того момента, пока во время революции 1905 года труппа балета не разделилась во мнениях на происходящие события. Первый раз в жизни братья оказались по разные стороны идеологического конфликта. Наконец случилась трагедия: Сергей покончил жизнь самоубийством. Николай был в глубокой депрессии после потери брата и друга, который для него значил гораздо больше, чем просто творческий партнер.

Оставшись один, Николай сохранил свою популярность, хотя слава давалась ему теперь нелегко. После ухода Мариуса Петипа, создателя классического репертуара Мариинского театра, и смерти учителя — Христиана Иогансона, Николай Легат продолжил их деятельность. Вскоре он, еще будучи солистом балета, стал и ведущим хореографом. Со временем конкуренцию ему составил Михаил Фокин, чьи творческие замыслы воспринимались как революционные, по сравнению с традиционными взглядами Николая Легата.

<sup>1</sup> По материалам книги The Legat Exhibition, The Royal Opera, London 1987

В 1922 году Н.Легат покинул Россию и основал собственную школу балета в Лондоне на Ковент Гарден, 46, а также осуществил несколько постановок для балетного Общества Камарго. Эта школа стала Меккой для русских эмигрантов и ведущих танцоров со всего мира.

Н.Легат оказал влияние на многих выдающихся английских танцовщиков, таких как Антон Долин, Гарольд Тернер, Майкл Соамс, Алан Картер, Стенли Ядсон и Джек Спаргон. Среди балерин, учившихся у Легата, были Руд Френч, Филис Бедельс, Нинет де Валуа, Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Пирл Арайл, Мери Хонер, Джейн Брее, Венди Трои, Барбара Вернон, Джой Камден, Мойра Ширер и многие другие.

В конце своей жизни Николай Легат остро переживал, что в западноевропейских школах балета, трансформировались методы преподавания, которые являлись ключевыми в русской хореографии. Эволюция танца требовала постоянного обновления лексики — имеется в виду поступательное слияние классики и модерна — соответственно, ученики русских педагогов искали новые приемы и способы воспитания танцовщиков.

Педагогические методы Н.Легата в России получили развитие в деятельности его ученицы Агриппины Вагановой, обобщившей и зафиксировавшей профессиональные достижения своих предшественников. К счастью, сегодня в нашей стране и на Западе есть еще педагоги, которые следуют принципам Иогансона и Легата, но в большинстве стран аристократическую и лирическую красоту старой школы перекрыли виртуозность и броская избыточность техники, в которых мало чувства и правдивости настоящего искусства.

### Педагогическая деятельность

Педагогическая практика Н.Г.Легата и его последователей, среди которых можно назвать Н.И.Тарасова, опиралась на то жизнеспособное, что было в стилистике русской школы классического танца. К сожалению, мы не имеем подробного авторского изложения Н.Легатом своего метода обучения. Его книга о русской школе балета, изданная в Лондоне, дает лишь поверхностную картину его методики. Записи учеников — а они работали во всех частях мира — затерялись в сутолоке артистических будней. В связи с этим Федор Лопухов заметил: «Если бы Легат вел записи своих уроков, если бы он сумел рассказать, как подходить к ученикам, почему требовать от одного то, а от другого это, мы обладали бы сегодня неоценимым пособием для преподавания классического танца и воспитания талантливых артистов балета»<sup>1</sup>. И все-таки основополагающие установки Легата дошли до нас в воспоминаниях самого педагога и его жены, в записях учеников, в текстах историков балета.

В основе педагогики Н.Легата лежала тонкая селекционная работа с методами русских, французских и итальянских мастеров. Лопухов, учившийся в классе Легата, утверждает: «Легат не просто передавал ученикам то, что в свое время получил от своих учителей. Он много и упорно работал над приведением в единую

<sup>1</sup> Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете М, 1966 С. 83

систему тех национально самобытных элементов классического танца, которые давали себя знать давным-давно. Поэтому его ученики отнюдь не принадлежали к французской школе (как утверждали балетоманы). Они были яркими представителями новой школы танца — подлинно русской, которая и покорила впоследствии весь мир»<sup>1</sup>.

Именно Легат первым заявил о создании новой школы, которая определила достижения артистов балетного театра XX века. Лопухов, пытаясь найти обобщающее определение методике Н.Г.Легата, заметил: «Педагогика Легата, если можно так выразиться, была умной». В ней превалировал не стихийный талант «ваятеля» балетных артистов, но труд педагога, осмыслявшего накопленное коллегам, учителями, а также свой личный опыт танцовщика.

Уроки Николай Легат готовил заранее. Он прекрасно владел педагогическим показом и сам наслаждался красотой классических pas. Ни одно его учебное задание не рождалось как импровизация. «Урок был задуман по определенному плану с начала до конца, — пишет исследовательница классического танца Л.Блок. — То, что делалось у станка, подготавливало к тому, что будет делаться в адажио, а аллегро разрешало все это напряжение»<sup>2</sup>. Притом, по утверждению той же Блок, урок свой Легат менял ежедневно в связи с текущим заданием. Все сказанное позволяет сделать вывод, что у Легата существовала некая сквозная идея урока.

Впервые подобный методический принцип ввел Энрико Чеккетти. По-своему развивал его в педагогической практике московский мастер В.Д.Тихомиров, также оказавший влияние на становление Н.И.Тарасова. Но, конечно, Легат был более гибок, чем Чеккетти, в предлагаемом наборе движений, комбинаций ежедневного экзерсиса. И «текущее задание», и идея урока определялись его заботой о занимавшихся в классе учениках и артистах. «Текущее задание» исходило из технического объема движений, оптимального для конкретных учеников на определенном отрезке обучения. Во всем этом заключался «ум» легатовской методики преподавания.

Легат понимал, что без овладения азбукой искусства невозможно само искусство. Поэтому его поиски были направлены на выработку техники танца, а также приемов самого обучения. Тщательно и любовно шлифуя детали исполнения каждого pas, он не заботился о новшествах эмоционального и стиливого порядка. Манера исполнения, эстетические установки, завещанные XIX веком, оставались для него незыблемыми. В этом его конкретное отличие от М.Фокина, педагогические интересы которого были теснейшим образом связаны с творческим поиском современности, с эстетической сущностью исполнительства. Фокина угнетали «мертвые» схемы обязательных классных экзерсисов. Николай Легат же мог часами искать различные сочетания связующих pas, чтобы найти наиболее рациональную подготовку для выполнения тура, прыжка.

Развитие и усложнение техники танца влекло за собой необходимость скорейшего разогрева мышц в первоначальном экзерсисе у станка. Это позволяло уделять большее время упражнениям на середине зала, *adagio* и прыжкам. Легат

<sup>1</sup> Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. С. 82.

<sup>2</sup> Блок Л.Д. Классический танец. М., 1987. С. 336.

изменил обычный порядок следования движений экзерсиса. Лопухов вспоминал, что занятия прежде начинались с *plié* на пяти позициях, а у Легата урок начинался с *battement tendu*. Личный опыт подсказал педагогу, что вязкое, тяжелое *plié* не облегчает подготовку мышц к последующим движениям, и Легат переставил *battement tendu* на первое место в экзерсисе у станка. В выполнении *battement tendu* участвуют все мышцы ног, нагрузка распределяется равномерно, не вызывая перенапряжения, что в начале занятий немаловажно. В настоящее время эту перестановку делают многие педагоги.

Больше того, заботясь о быстрой подготовке мышц учеников к сложному *adagio*, виртуозному *allegro*, Легат разрешал пользоваться растяжками (связки ног растягиваются путем силового воздействия, активным массажем). Позже Ваганова будет категорически возражать против введения в урок танца дополнительных средств. Но эта позиция сегодня спорна. Расширение границ классического танца, усложнение техники требуют все большей податливости тела танцовщика. Без дополнительных средств порой не обойтись. Легат задумался над способами развития физических возможностей учеников. И поиск выводил его отчасти за рамки классического экзерсиса. Его опыт помог педагогам следующих поколений преодолеть цеховую замкнутость, обратиться к элементам гимнастики, достижениям спортивной науки.

Легат менял сочетания движений на середине зала ежедневно. Неизменно повторялись лишь всевозможные виды *temps lié*. Это упражнение представляет собой цепь мягких *développé* и *degagé*, обрамленных *port de bras*. Оно развивает слитность перехода из одной позы в другую, устойчивость, координацию — необходимейшие качества для овладения классическим танцем.

Н.Г.Легат пристально следил за чистотой позиций ног, мягкостью *demi-plié*, точным направлением движений головы.

Заключительная часть урока — *allegro*. «Никаких особых приемов для изучения туров, прыжков, заносок у Легата не было, — отмечает Блок. Он постепенно подводил к движению. Даст такую комбинацию, что туры выходят после нее неизбежно. Так подготовит прыжок, что будет и полет и сила. Он знал самые корни движения»<sup>1</sup>. Постепенное подведение ученика к выполнению сложного *pas* — великолепное качество педагога. Прозорливый мастер составлял свои учебные задания на редкость удобно. Ученики легко осваивали материал, подчас не чувствуя, что каждый урок включал техническое усложнение. Комбинации следовали одна за другой, часто завершаясь *tour en l'air*. Легату нравилась четко фиксированная пятая позиция ног после окончания воздушного вращения. Он требовал глубокого *demi-plié* при приземлении, неустанно повторяя, что это сэкономит колени и спину танцовщиков от травм. Легат всегда оберегал учеников от опасных мышечных усилий.

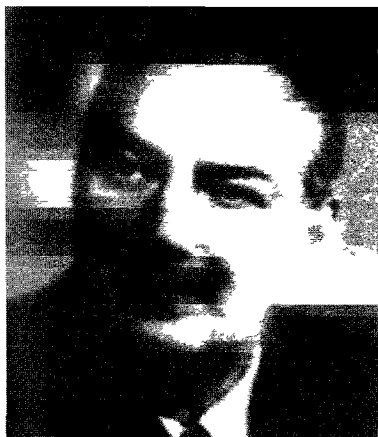
---

<sup>1</sup> Блок Л.Д. Классический танец С 336



## НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ТАРАСОВ

### Творческий путь



Николай Тарасов — один из основателей кафедры хореографии ГИТИСа, проработавший на ней четверть века. Тарасов преподавал вначале композицию, а затем и методику классического танца, став профессором и художественным руководителем педагогического отделения балетмейстерского факультета ГИТИСа — ныне Российской академии театрального искусства.

Тарасов — потомственный артист балета (его отец тоже танцевал в Большом театре). Николай Иванович был разносторонне одаренным человеком. Увлечение искусством балета, поддержанное в семье, привело его в хореографическое училище. Его педагогами были А.Н.Домашев и Н.Г.Легат, у которого он выпустился в 1919 году. Получив прекрасную школу, Тарасов сразу становится ведущим солистом Большого театра. Он выступал в классическом репертуаре, танцуя в «Лебедином озере», «Жизели», «Щелкунчике», «Дон-Кихоте», «Коппелии», «Раймонде» с известными балеринами — Е.Гельцер, В.Кригер, М.Семеновой, Л.Банк, М.Кандауровой, Н.Подгорецкой и другими.

Характеризуя исполнительский стиль Тарасова, А.Царман, старейший солист балета Большого театра, говорил о том, что Тарасов обладал прекрасным баллоном, блестящими заносками, четкостью, мужественностью и скульптурной пластикой.

С 1923-го по 1960 год Тарасов работал преподавателем классического танца в Московском хореографическом училище при Большом театре, будучи педагогом в старших и выпускных классах, а в течение нескольких лет — в трудное военное время — работал его директором и художественным руководителем в содружестве с блестящими педагогами, имена которых являются гордостью отечественной хореографической школы — Е.Гердт, М.Кожуховой, М.Леонтьевой, М.Семеновой, А.Мессерером, А.Руденко, А.Жуковым, Г.Петровой, М.Васильевой-Рождественской и другими.

Тринадцать лет Тарасов вел тренировочные классы для ведущих танцовщиков Большого театра. У него занимались А.Ермолаев, М.Габович и многие другие прославленные мастера отечественного балета.

Среди исполнителей — солистов Большого театра — учениками Тарасова были такие замечательные танцовщики, как М.Лиёпа, А.Лапаури, М.Лавровский, Ю.Кондратов, Ю.Жданов, Я.Сех и другие. В Большом театре Тарасов работал в творческом содружестве с известными балетмейстерами Московской школы, такими как А.Горский, В.Тихомиров, К.Голейзовский, с дирижерами А.Арендсом, Ю.Файером и другими. Помимо замечательных исполнителей Тарасов воспитал целую плеяду педагогов-хореографов по мужскому классическому танцу. Среди его учеников известные педагоги А.Лапаури, Е.Валукин, Я.Сех, Г.Прибылов и препода-

ватели Московского хореографического училища при Большом театре, такие как П.Пестов и А.Прокофьев. Ведущими балетмейстерами стали его ученики Г.Валамат-Заде, В.Гривицкас, А.Чичинадзе, О.Дадишкилиани, М.Мартиросян, Е.Чанга. В Германии, Венгрии, Югославии, Чехии, Монголии активно трудятся педагоги и художественные руководители театров, бывшие воспитанники Тарасова.

В предвоенные годы вышла книга, написанная Н.Тарасовым совместно с В.Морицем и А.Чекрыгиным, — «Методика классического тренажа» (1940). Это было первое учебное пособие по методике преподавания классического танца. Николай Иванович Тарасов совместно с Агриппиной Яковлевной Вагановой разработали материал для учебного фильма «Методика классического танца», снятого на Московской студии документальных фильмов в 1947 году.

В 1971 году вышла в свет книга Н.Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства», которая сконцентрировала в себе огромный творческий опыт мастера как танцовщика и педагога-хореографа. В первой части книги Тарасов излагает основные принципы школы мужского исполнительства, а также методологию занятий с учетом их планирования, а также успеваемости и творческого роста учащихся, во второй части приводятся элементарные движения классического танца, позиции ног и рук, позы и танцевальные шаги, прыжки и заноски, повороты и вращения и т.д.

Многое о личности Тарасова мы знаем по воспоминаниям народной артистки СССР, профессора Р.Лапаури-Стручковой. Выдающаяся балерина и педагог, близко знавшая Николая Ивановича, пишет о его личности следующее: «Обаятельный, остроумный, жизнерадостный, необыкновенно тактичный, интеллигентный, он умел собрать около себя интересных людей; например, на устраиваемые им Четверги собирались композиторы, музыканты-исполнители, литераторы, артисты. И надо сказать, кто бы ни приходил в этот дом — известный деятель искусства или начинающий безвестный артист, он чувствовал себя здесь свободно и естественно. Интеллигентность здесь ощущалась во всем — такими были хозяйева этой гостеприимной квартиры. Эта интеллигентность, нравственная воспитанность, культура общения проявлялись у него везде и во всем: на репетициях и уроках, в домашней обстановке и на совещании, в спорах с друзьями и в беседах с учениками. Ученики любили своего учителя, могли прийти к нему в любое время со своими горестями, сомнениями, вопросами, и для каждого Николай Иванович находил возможность быть максимально полезным. Н.И.Тарасов очень любил книги, собрал хорошую библиотеку. Сам любил читать стихи, занимался живописью и скульптурой, неплохо играл на рояле»<sup>1</sup>.

Помимо своей уникальной педагогической одаренности, Тарасов был и тонким психологом. Он внимательно изучал учеников, знал их физические данные, творческие способности, художественные возможности, выносливость, темперамент, особенности характера, пристрастия, бытовые привычки. Он умел тихо подбодрить неуверенного в себе ученика, остановить дерзкую самоуверенность. И на уроках Тарасова была, как правило, идеальная дисциплина. Студенты понимали его с полуслова.

<sup>1</sup> Сб. Кафедра хореографии ГИТИСа вчера, сегодня, завтра С 91–92

Тарасов как личность никогда не скрывал своего интереса к людям, к творчеству младших товарищей. Так, увидев какую-нибудь стоящую с его точки зрения комбинацию, сочиненную молодым балетмейстером, он немедленно использовал ее на уроке. За работой молодых балетмейстеров он следил не по долгу службы, а из творческого интереса. Рождение нового стимулировало собственный рост.

Несмотря на то, что на протяжении ряда лет периодически высказывалась точка зрения о том, что эстетические идеалы Тарасова старомодны, а деятельность консервативна, нельзя придумать ничего более противоречащего его истинным устремлениям. Труд Тарасова, как показало время, был новаторским, а поиск — прогрессивным. Ведь развернутый, технически оснащенный, разнообразный танец (прежде всего, классический) был для него главным материалом балета, главным оружием балетмейстера, языком актера.

### **Педагогическая деятельность.**

При описании педагогического метода Н.И.Тарасова мы пользовались анализом его фундаментальной монографии «Классический танец. Школа мужского исполнительства», а также воспоминаниями его коллег и учеников.

Уже с первого элемента экзерсиса у станка не было простого движения *plié*, а было участие всего исполнительского аппарата танцовщика в предложенном педагогом задании. А оно включало не только сгибание и разгибание ног и приседания, а движение рук, вначале слегка отстающих, а затем подчеркивающих движения ног, предопределяя следующую часть движения, повороты головы, наконец, состояние исполнителя, включенного всем своим «я» в ритмико-пластическое целое, создаваемое в процессе движения. И так в каждом задании, имевшем свое «дыхание», свой «ритм» и свой абрис. К пониманию, а скорее ощущению «законченности» любого движения были направлены и замечания: например, в *battement tendu* Николай Иванович требовал «сочной стопы», «наполненности» мышц и «чувства длины» ноги от бедра до подъема. Он как бы «точил» у исполнителя линию ноги. Казалось бы, это только упражнение у станка в начале урока, но Николай Иванович уже в нем добивался волевого характера исполнения; он формировал мужскую манеру движения. Четкая, ясная схема комбинации не создавала кроссвордов, но заставляла методически уверенно проделывать задание, причем комбинации, как правило, были объемными: 32, 64 такта, затем повторение в обратном направлении, и без особых пауз, с другой ноги. Николай Иванович любил начинать построение комбинации с направления в сторону, и это создавало своеобразие рисунка как бы расчлененного «креста»: в сторону — вперед, в сторону — назад. Корпус, как правило, находился во внешней неподвижности. Но это только казалось, так как Тарасов и в показе, и в системе требований учил «наполнению» движений, чувству выразительности позы. И это у станка, не говоря об экзерсисе на середине. Руку, как это часто делают, со станка снимать не предлагал, но ощущения «стержня», устойчивости позы добивался неукоснительно. Не только техника исполнения движения, но его эстетическая сторона формировались сразу в процессе урока. В результате — взгляд ученика, «осмысленное»

тело, чувство апломба. Казалось бы — технический элемент, а на деле — выполнение творческой задачи.

Задания Тарасова отличал строгий академизм. Он не любил у станка использовать позы *épaulement*, а если они и встречались, скажем, в *battement frappé* или *petit battement*, то обращал особое внимание учеников: с одной стороны, фиксируя позу в самом задании, с другой — предупреждая о необходимости ее четко «выстроить».

Николай Иванович придавал большое значение ритмической организации движений. Причем пресекал любую попытку концертмейстера «помочь» ученикам выделить ту или иную долю такта при исполнении. «Считать» должны сами ученики, и не вслух, а внутренним чувством», — говорил он. От того, как будет на уроке ритмически, технически и по состоянию выполнено *battement tendu*, зависит, как утверждал Тарасов, будущее *allegro*. И заставлял вновь и вновь повторять это любимое им движение экзерсиса, протягивая его вытянутую как струна ногу через *battement jeté* и *piqué* к *gond de jambe par terre* и *en l'air*.

В каждом задании урока Тарасова шла обдуманная, неустанная работа над постановкой, а точнее сказать, «воспитанием» корпуса будущего артиста. С одной стороны, техническая сторона сознательно подтянутого корпуса, с другой — «эстетическая сторона»: смысловая наполненность «живой», величественной позы, откликающаяся на каждую музыкально-пластическую мысль. Отсюда рождался принцип исполнения адажио танцовщиком, где каждая поза окрашивалась чувством ожившей в пластике музыки, и все в танцовщике как бы откликалось, сосредотачивалось в этой позе танца, а не упражнения. Оно было технически совершенно и направлено на развитие выносливости, силы ног, апломба, воли. В этом сказывалось кредо мэтра.

Мужской танец Николай Иванович понимал как гармонию выносливости, силы, апломба, чувства позы и музыкальности пластического образа. Этого он добивался от учеников. Адажио у него становилось как бы своеобразным пиком урока, где фокусировалось и обобщалось наработанное во всех предшествующих упражнениях. Создавалось ощущение, что урок — стройная, если можно так выразиться, живительная форма, имеющая некое художественное содержание. А внутри — методическая логика взаимосвязанных подготовительных процессов.

Скажем, обрабатывалось поднятие на полупальцы, затем мышечный спуск, затем различные положения *sur le sou-de-pied*, задавалось несколько *frappé*, затем — *double frappé*. Так в каждом задании как бы в свернутом виде повторялись методические этапы обучения. Любое новое движение не училось, а как бы заготавливалось, а затем, став целым, называлось. Когда правильность его технического процесса становилась органичной, оно включалось в больших дозах, начинало работать на «накачку» мышц, силы. Но в этом процессе ощущалось удивительное чувство соразмерности, дозирования, присутствовал какой-то внутренний аппарат контроля над эстетикой мышечных изменений. Потому не возникало гипертрофии в росте мышц ног, корпуса. Пример тому — силовой удар, каким являлся в уроке *grand battement jeté* — еще один пик занятий у станка. Количество бросков, включавшихся в комбинацию, было значительно (7, а то и 15 крестом). Но

в задании всегда присутствовала «рабочая» пауза или поворот en tournant или battement tendu, позволяющие мышцам, работающим на взлет и спуск (особенно), снять нагрузку и концентрировать силу на новый взлет (мах).

Практически, станок в уроке Тарасова — это модель процесса освоения всего арсенала движений, создающих профессионализм танцовщика. Здесь заготавливались все технические приемы от «рабочей стопы» до вращений и сложных приемов прыжков. Если что-то не сделано у станка и исполнитель пытается «схватить» это в ходе комбинации allegro, то Тарасов уверенно констатирует: «поздно», на середине нужно танцевать, а подготавливать у станка. Потому станок включал бесконечное количество relevé, прогибов корпуса, port de bras. Даже заноски заготавливались, начиная с включения специальных элементов в battement tendu, а будучи проработанными, по составляющим их техническим элементам, делались полностью в конце станка (лицом к нему). У станка же изучался и отрабатывался sabjolle и другие сложнейшие элементы школы мужского классического танца.

Середина начиналась с grand plié. Урок как бы переносился в иной, качественно отличный уровень. И в этих новых условиях проигрывались его составляющие. Потому все первоначально исполнялось en face, и только затем, после правильного вхождения в новое пространство урока, включались позы épaulement. Особое внимание на том этапе урока уделялось движению, точнее, контролю над движением рук, а особенно кисти.

Своеобразным художественным пиком урока на середине выступало второе adagio. Ему Тарасов уделял особое внимание; его концертмейстер всегда подбирал специальные музыкальные произведения, в которых требование квадрата порой уступало место художественности образа и чувству стиля. Такие задания всегда отличались завершенностью целого, художественным вкусом и сценическим характером. Тут не было мелочей: акценты поворотов головы, фиксация поз, ритмика процесса движения, координированность всех элементов, одухотворенность, отношение к движению — без понимания этого не могло быть успеха в выполнении задач, ставившихся педагогом.

Естественно, что сердцем мужского класса является раздел allegro. О нем Тарасов помнил сам и напоминал ученикам с первых минут урока. А к моменту прыжков в уроке как бы снимал акцент на особое значение этих элементов танца, считая, что в этой части занятий они должны получаться сами. И нередко перемещал свое внимание на руки, например, требуя точного расположения третьего и большого пальцев, строгого прохождения первой позиции и т.д.

Пожалуй, главная методическая задача обучения в этом разделе урока — это выполнение самих комбинаций, вернее, их умелое построение, а если точнее, по-тарасовски, то насыщенность тем прыжком, на котором в данный момент делается главный учебный акцент. Скажем, если écharré, то écharré — как основа комбинации, с повторением, усложненным заносками.

Большое внимание Тарасов уделял pas assemblé, включая в урок не одну, а несколько комбинаций, казалось, исчерпывающих все возможные разновидности этого прыжка. Активно тренировал в этом прыжке руки как фактор, участвующий

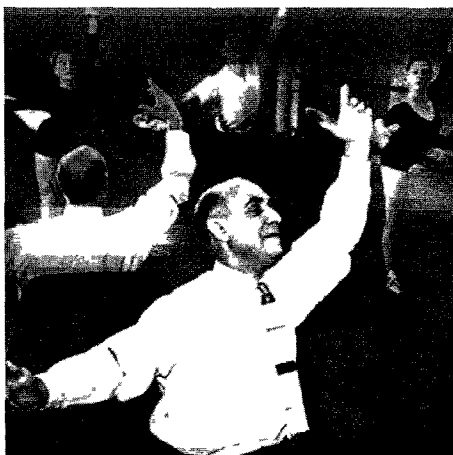
в подъеме тела. Тарасов начинал обычно с рук, находящихся в подготовительном положении, строго требуя, чтобы они не дергались в ответ на прыжок, чтобы владел ими сознательно сам исполнитель. Затем вводил руки в движение, предлагая разные комбинации из маленьких и больших поз.

К моменту включения в урок *pas cabriolle* ученики уже могли, свободно владея корпусом и техникой этого сложного прыжка, делать различные сложные сочетания с *pas cabriolle*, с поворотом в разных ракурсах. Одно движение тренировалось как бы для знания именно его, но вместе с тем вводило в технику следующего. Так, строго требуя «ощущения бедер» при исполнении *pas grand jeté* в воздухе, а затем задавая *jeté* в повороте на 180°, Тарасов проигрывал условия для будущего *saut de basque*. А изучая *saut de basque*, как бы забывал о сложности поворота в воздухе и все внимание переключал на точность и красоту положения *sur le sou-de-pied*. Это, с одной стороны, был психологический, раскрепощающий внимание ученика ход, с другой — забота о законченности сценической формы этого характерного для мужского танца прыжка.

Итак, становится очевидным, что у Тарасова метод обучения прыжкам состоял в подготовке (или заготовке) и проработке всех элементов в ходе урока. Такой метод предполагал обеспечение лейтмотивности какого-либо прыжка в ходе комбинации, развитие его в разных ракурсах, сочетаниях и ритмических рисунках, насыщение техникой и сценической формой, выверенными позами, движением рук и головы.

Подводя итог сказанному, невольно хочется сравнить деятельность Н.И.Тарасова с педагогическими исследованиями К.С.Станиславского. Так же, как выдающийся представитель искусства драматического театра, он поражает рассудительной бесстрашностью своего анализа, лаконичностью, в которой отражен поиск нравственного, педагогического и эстетического пути, на который юный Тарасов вступил, может быть, вначале полусознательно, следуя интуиции, а потом вполне убежденно, найдя свою собственную дорогу в мире искусства.

## АСАФ МИХАЙЛОВИЧ МЕССЕРЕР



### Творческий путь

Творческий путь А.Мессерера начался в годы борьбы за сохранение классического балета, в годы обогащения советской балетной сцены темами и образами произведений мировой классической и современной литературы, творениями народного эпоса. Ему посчастливилось познакомиться с различными педагогическими методами замечательных мастеров балета: А.Вагановой, Е.Гердт, М.Романовой — матерью Г.Улановой, В.Пономарева, И.Смольцова,

А Чекрыгина, М.Кожуховой, М.Семеновой, Н.Дудинской, Н.Тарасова, М.Габовича, А.Руденко, А.Ермолаева, А.Пушкина, Б.Шаврова, Б.Костровицкой. Их всех объединяла одна главная черта — они были верными продолжателями лучших традиций русской школы классического танца. Как артист Мессерер сформировался под руководством А.Горского и В.Тихомирова, впитывая творческие достижения других представителей старшего поколения артистов балета. А.Мессерер вместе с выдающимися балеринами и танцовщиками своего времени — М.Семеновой, Г.Улановой, О.Лепешинской, С.Мессерер, Р.Стручковой, Т.Вечесловой, Н.Дудинской, К.Сергеевым, М.Габовичем, А.Ермолаевым, В.Чабукиани и другими всемерно способствовал развитию балетного театра.

Мессерер был активным участником важных творческих процессов, происходивших тогда в искусстве балета: переосмысление традиционных образов старого классического репертуара, формирование нового исполнительского стиля, рождение новых балетных спектаклей реалистического направления. Его творческая жизнь в ту пору проходила в борьбе за высокую профессиональную культуру балета, за развитие образного, содержательного танца, за совершенствование актерского мастерства.

Начав заниматься танцами 16-летним юношей, Мессерер за два года прошел весь курс девятилетнего обучения в балетной школе и был принят в Большой театр, где с первого сезона стал с успехом исполнять сольные партии в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Тщетная предосторожность», «Копеллия», «Дон Кихот», в которые он вошел свободно, органично, легко. Его танец отличался чистотой, графической четкостью рисунка, полетностью прыжков, вращений, эластичностью поз, певучей слитностью всех движений.

Мессерер много работал над совершенствованием своей природной элевации, над техникой вращения. Его прыжки составляли целую симфонию движений: смелый взлет, парение, повороты и скольжение в воздухе. Казалось, полет был его родной стихией. Его вращения поражали стремительностью, красотой форм, точностью. Он обогатил танцевальную лексику новыми движениями, усложненными техническими приемами: ввел двойные туры в воздухе по несколько раз подряд, двойные перекидные *jeté* и двойные *saut de basque*, двойные *assemblé en tournant*, увеличил количество пируэтов до 10-ти, количество *entrechat* до 8-10, туры в *arabesque* в две стороны.

Работая в Большом театре, он одновременно вступил в экспериментальный коллектив «Драмбалет» и стал одним из его активных участников. Здесь кипели споры о путях развития хореографического искусства, о возможности драматизации балета, и смелые эксперименты рождали новые идеи, изучались принципы Московского Художественного театра и основы актерского мастерства по системе Станиславского. В «Драмбалете» Мессерер приобрел навык в работе над драматической выразительностью танца. Он искал новые пути создания сценического образа в балете. Например, в «Лебедином озере» он впервые восстал против старой условной пантомимы, заменив непонятную жестикуляцию лаконичными, действенными жестами.

Широта творческого диапазона Мессерера определяла многообразие его репертуара. Исполняя с равным блеском характерные, гротесковые и пластико-акробатические танцы, он создал образы, контрастные по характеру и стилю: романтический принц Зигфрид в «Лебедином озере», трагический Петрушка, веселый, озорной Колен, а затем Франц в классических балетах «Тщетная предосторожность» и «Коппелия», иступленный фанатик в «Саламбо», удивительно пластичный Иосиф в «Иосифе Прекрасном», дикий, страстный Нурали в «Бахчисарайском фонтане», героический, мужественный марселец Филипп в «Пламени Парижа», божок в «Баядерке», жонглер, японский матрос в «Красном маке», весельчак Летика в «Алых парусах», своенравный принц в «Золушке». Это далеко не полный перечень партий, которые исполнял Мессерер.

Творчество Мессерера не ограничивалось только рамками крупных форм балетного театра. Он сочинил и большое количество концертных номеров: «Весенние воды» Рахманинова, «Мелодия» Глюка, «Этюд» Шопена, «Башкирский танец» и др. Навсегда войдет в историю отечественной эстрады поставленный им в 1929 году «Танец футболиста» на музыку Цфасмана. Здесь во всем — в костюме (майка, трусы, крохотный беретик) и органичном соединении классического танца и акробатики проявилось острое чувство современности этого замечательного мастера.

Тридцатые годы отмечены большой гастрольной деятельностью Мессерера: Норвегия, Дания, Германия, Финляндия. В парижском Театре на Елисейских Полях Мессереру довелось наблюдать творческую лабораторию балерины Екатерины Гельцер, ее методы, приемы репетиционной работы в театре, систему классического тренажа.

В это же время Мессерер начинает работать как балетмейстер-постановщик. Он совместно с Габовичем возродил «Спящую красавицу» на сцене Большого театра, создал новую редакцию четвертого акта балета «Лебединое озеро», где нашел решение образа Злого Гения, превратив партию в танцевальную в лучших традициях балетного симфонизма. На сцене Большого театра Мессерер поставил танцы в ряде опер: «Гугеноты», «Садко», «Лакме», в Будапеште — балет «Лебединое озеро», а в Пекине — одноактный спектакль «Весенний праздник».

Спустя много лет Мессерер продолжал также активно работать, как и в период своей молодости. Так, в 1960 году он поставил «Урок танца». В 1962 году этот спектакль гастролитировал в США, Канаде, Англии. В этом же году Асаф Мессерер давал тренировочные уроки за рубежом (Англия, Франция, Бельгия, Германия, США, Канада и др.), его ассистентом во время гастролей был Евгений Валукин.

Весь свой творческий век Мессерер не знал усталости в поисках собственно художественного танцевального языка. Но главным для него было привнесение нового на основе классического наследия отечественного балета. Не случайно, в статье о творчестве Мессерера критик «New York Herald Tribune» подчеркнул: «Советская школа ярко и четко делает упор на классический танец во всем его великолепии».



## Педагогическая деятельность

Асаф Мессерер в своей книге<sup>1</sup> анализирует процесс дальнейшего профессионального совершенствования танцовщиков и приводит примеры так называемых «артистических классов» — ежедневных занятий по классическому танцу в профессиональных балетных труппах. При проведении таких классов Мессерер решает такие задачи повышения мастерства артиста балета, как совершенствование техники, выработка исполнительской манеры, оттачивание формы классического танца.

Из анализа уроков Мессерера видно, что он выстраивал занятия таким образом, чтобы танцевальность, кантиленность исполнения движений сочетались с академической строгостью исполнительской манеры. Он стремился составить комбинацию так, чтобы ее можно было исполнять легко, изящно, непринужденно. В каждом его уроке присутствует логика развития, четкое и ясное построение упражнений.

Мессерер всегда учитывал экономное расходование сил танцовщика и их распределение при исполнении комбинаций. Он добивался правильного использования (в смысле распределения силовой нагрузки) связующего движения, чтобы выполнить основное — сложное, экспрессивное, требующее больших физических и эмоциональных затрат, и просил одинаково исполнять движения классического танца в обе стороны — влево и вправо.

«Стройность, последовательность, логика должны господствовать в балетном классе с начала до конца», — писал Мессерер. Исходя из закономерностей развития лейтдвижения в уроке, он постепенно начинал готовить мышцы танцовщиков к его исполнению в сложной, законченной форме. Это достигалось включением в комбинации экзерсиса элементов и движений, из которых потом складывалось «основное» движение урока. Однако в процессе всего урока Мессерер не забывал достаточно хорошо готовить и развивать весь опорно-двигательный аппарат танцовщика, все его тело.

Упражнения у станка А.Мессерер начинал с *grand plié* по I, II, V позициям. Затем следовали *battement tendu*, *battement tendu demi-plié*, *battement tendu jeté*, *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *adagio*, *grand battement*.

Важно учитывать, что это класс первого дня недели и что А.Мессерер выстраивал такой класс как наиболее простой по физической и интеллектуальной нагрузке. Хореографической темой данного урока являлась разработка *pas assemblé*, при этом опытный мастер готовит, прорабатывает все элементы этого движения, все мышцы, которые наиболее активно участвуют в его выполнении.

Экзерсис у станка, как мы уже отмечали, Мессерер начинает с *grand plié* по I, II и V позициям с музыкальным сопровождением на 3/4. Свободная рука действует, проходя из 2-й позиции через подготовительное положение и 1-ю позицию во 2-ю. Смена позиций ног происходит приемом *battement tendu*.

---

<sup>1</sup> Мессерер А.М. Уроки классического танца

Первая комбинация *battement tendu* начинается движением в сторону с нажимом. Затем следует неполный крест по одному *battement tendu* в каждое направление, и вся комбинация повторяется в обратном направлении. Темп комбинации — умеренный. Свободная рука статично занимает 2-ю позицию.

Вторая комбинация *battement tendu* (также в умеренном темпе) начинается движением вперед с *demi-plié* по V позиции, затем в сторону с *demi-plié* по II позиции, во время которого свободная рука переводится в 1-ю позицию, и с выходом из *demi-plié* и переводом работающей ноги в V позицию назад рука возвращается в исходную 2-ю позицию. Затем комбинация повторяется в обратном направлении.

Здесь мы видим, что мастер, разогревая мышцы танцовщика, дает в небольших порциях основные движения для ног: *battement tendu* и *demi-plié*. Причем, как бы растягивая мышцы и связки, он вначале дает *grand plié* в координации с движением руки, затем в комбинацию *battements tendus* он вводит *demi-plié* как элемент будущего *pas assemblé*. Первые три комбинационные задания — очень простые для восприятия, с небольшим количеством движений и короткие по продолжительности.

Следующая комбинация — *battement tendu jeté* — также отличается простой, но является оживленной по темпу. В ней делается упор на *battement tendu jeté balancoise*. При этом свободная рука находится в статичном положении на 2-й позиции.

Комбинация *gond de jambe par terre* более насыщенная как по составу движений, так и по их амплитуде. Асаф Михайлович здесь снова вводит в комбинацию *demi-plié* в сочетании с *gond de jambe par terre*, при этом задействуется рука, проходящая из исходной 2-й позиции через подготовительное положение в 1-ю позицию и снова во 2-ю. Здесь используется такое силовое движение, как *grand rond de jambe jeté*. Вторая часть комбинации — *port de bras* с *battement relevé lent* на 90°. В *port de bras*, состоящем из наклонов вперед, назад и в сторону, задействованы переводы рук (2-я позиция, подготовительное положение, 1-я позиция, 3-я позиция, 2-я позиция). При исполнении *battement relevé lent* рука сохраняется на 2-й позиции.

Следующая комбинация у станка — *battement fondu* на 45 градусов, в которой свободная рука переводится по тем же позициям, как бы закрепляя этот исполнительский прием. В этой комбинации используется перевод работающей ноги через I позицию с одновременным *demi-plié* на опорной ноге, что является подготовкой к *pas assemblé*. Комбинация занимает 16 тактов музыкального метра 2/4 в медленном темпе. Снова подчеркивается ее простота и небольшая нагрузка на мышцы ног, хотя повтор комбинации исполняется с подъемом на пальцы.

В *battement frappé* нагрузка на мышцы ног не увеличивается. Темп также носит умеренный характер. Но в этой комбинации, которая исполняется носком в пол, А. Мессерер вводит *filic* с отведением работающей ноги на 25°. Таким образом, после *battement fondu* на 45° прорабатывается отведение работающей ноги на 25° и четкость исполнения *battement frappé* носком в пол, что также является подго-

товкой к *pas assemblé*. Действие свободной руки во время исполнения *flic* прорабатывается по схеме: из 2-й позиции через подготовительное положение в 1-ю позицию и возвращение во 2-ю позицию. И снова повторяется комбинация на полупальцах с добавлением *relevé* во время исполнения *flic*.

Следующая комбинация — *rond de jambe en l'air* на  $90^\circ$  (по  $1/4$ ) и на  $45^\circ$  (по  $1/8$ ) на музыкальный размер  $2/4$ . Свободная рука сохраняется во 2-й позиции. И вновь повтор всей комбинации осуществляется на полупальцах. Здесь интересен педагогический прием отработки высоты работающей ноги с достаточным приведением в рабочее состояние мышц, участвующих в удержании работающей ноги на заданной высоте.

Комбинация *adagio* у станка с использованием *pas développé*, *demi-rond de jambe* и *grand rond de jambe* исполняется на  $90^\circ$  и занимает 32 такта музыкального метра  $3/4$ . *Pas développé* здесь исполняется в координации с рукой, проходящей из подготовительного положения через 1-ю позицию во 2-ю. При выполнении *demi-rond de jambe* Асаф Михайлович вводит *demi-plié* на опорной ноге, снова как бы проверяя ее толчковые качества. Эта комбинация усложняется введением элементов поз (положение рук во II *arabesque*) и самих поз (*écarté* вперед и *écarté* назад).

Затем следует комбинация на *battement double frappé* носком в пол, простая по своей структуре, но с силовым усложнением: повтор комбинации выполняется с подъемом на полупальцы при каждом выполнении *battement double frappé*. Здесь, на наш взгляд, интересно сочетание, вернее, чередование комбинаций по высоте работающей ноги: от  $90^\circ$  до положения носком в пол, что не утомляет мышцы ног исполнителей и достаточно хорошо разогревает их.

Следующее комбинированное задание — *petit battement sur le cou-de-pied*, при исполнении которого свободная рука находится в подготовительном положении. Снова задание повторяется на полупальцах и вводится фиксация положения на полупальцах в различных позах (во II *arabesque*).

Затем следует, опять же небольшая по продолжительности, а значит, и по силовой нагрузке, комбинация *grand battement jeté piqué* с использованием *grand battement jeté balancoire*. В этой комбинации отрабатывается легкость броска свободной (работающей) ноги, что впоследствии будет использовано как отработанный навык в *grand pas assemblé*. Однако нужно отметить, что в этом задании за счет повтора без паузы комбинации в обратном направлении и сразу же с другой ноги возрастает динамика урока с нагрузкой на выносливость дыхания танцовщиков. Это своего рода кульминация экзерсиса у станка. После такой кульминации Мессерер дает мышцам исполнителей «отдых», так как следуют три комбинации: *port de bras* и перегибы корпуса, растяжка ног и перегибы корпуса и, наконец, *relevé* у станка.

В *port de bras* отрабатываются наклоны и перегибы корпуса во всех направлениях (вперед, в сторону и назад) в координации с действием рук. Это дается в медленном темпе музыкального метра  $3/4$  и способствует, с одной стороны, приведению дыхания танцовщиков в нормальное состояние, а с другой стороны, как бы

«освобождает» несколько скованные после выполнения традиционных движений у станка мышцы корпуса.

Небольшая комбинация *relevé* дается в оживленном темпе, чтобы после растяжки сухожилий ног исполнители могли почувствовать уверенность опоры в различных позициях и собранность корпуса перед исполнением экзерсиса на середине зала.

Экзерсис на середине зала состоит из таких движений, как «маленькое *adagio*», *battement tendu*, *battement fondu*, *battement frappé*, «большое *adagio*», *grand battement jeté*.

В маленьком *adagio*, которое начинается с *grand plié* по I позиции, Асаф Михайлович проводит незаметную подготовку к толчку с одной ноги для последующего раздела урока — *allegro*. Отсюда после *développé* вводится *demi-plié* и переход *pas dégagé* в координации с действием рук.

*Battement tendu* в сочетании с *battement tendu jeté* выполняется в положении корпуса *en face*. Здесь снова, хотя и в меньшей степени, вводится *demi-plié*. Руки удерживаются во 2-й позиции. В конце комбинации выполняется *préparation pour pirouettes en dehors et en dedans*.

Комбинация *battement fondu* представляет особый интерес. Она выполняется на полупальцах с использованием поз классического танца, то есть в ракурсах *epaulements* и в координации с усложненным действием рук, которые варьируются в различных сочетаниях позиций.

Однако нагрузка на мышцы ног не увеличивается, так как А.Мессерер чередует нагрузку на голеностопный сустав — *battement fondu*, *demi-plié*, *relevé*, *tombé*. В завершающей стадии комбинации вводится *pas de bourrée en dehors* и *tours* в позе *attitude effacée* назад. Анализируя используемые А.Мессерером движения и их чередования в различных комбинациях, видно, что все они в той или иной степени «нацелены» на подготовку к прыжковым движениям.

В большом *adagio* на середине зала как бы соединяются воедино все элементы, которые были задействованы в уроке ранее. От этого комбинация имеет танцевально-пластическую форму. Приемы перевода рук из позиции в позицию, используемые в комбинации *battements fondus*, получают здесь широкое развитие. В сравнительно небольшом музыкальном отрывке (32 такта музыкального метра 3/4) присутствует большая насыщенность танцевальных движений с использованием различных поз и положений. Здесь *glissade* и *développé*, *passé la jambe* и *grand port de bras*, *tours à la seconde* и *renversé*, *pas de bourrée en tournant* и *soutenu en tournant*, *tombé*, *dégagé* и *tours* в больших позах. Выразительность пластики и танцевальность в этой комбинации во многом определяют разнообразие действия рук и их пластический рисунок (*allongée* и *arrondie*).

Заканчивается экзерсис на середине зала небольшой и простой комбинацией *grand battement jeté* с вращением — *pirouettes*. Как видно, Асаф Михайлович очень разумно распределял как силовую, так и эмоциональную, интеллектуальную нагрузку в ходе урока классического танца, не забывая при этом об общем поступательно-развивающем принципе. После достаточно сложной по координации комбинации он задавал более простую, но на протяжении всего экзерсиса не-

заметно и настойчиво обрабатывал основной прием — тот, который он наметил заранее и который проявит себя в следующем разделе урока — в *allegro*.

Маленькие прыжки начинаются с *pas assemblé* со сменой ракурса — *épaulement* с использованием *petit sissonne tombée*. Комбинация с повторением с другой ноги и с общим повтором занимает всего 16 тактов музыкального метра 2/4. Здесь *petit pas assemblé* прорабатывается во всех направлениях. На *petit sissonne tombée* задействуются руки, движение которых придает комбинации танцевальность.

Следующая комбинация — маленькие прыжки с заносками: *pas échappé-sauté, entrechat-quatre, royal, pas glissade, pas brisé*. Здесь также достаточно активно действуют руки как на *pas échappé-sauté*, так и на *pas glissade-brisé*. Рисунок рук варьируется — то *arabesque*, то *allongée*. И в дальнейших прыжках Асаф Михайлович уже не оставляет действие рук без внимания, они играют активную роль в прыжках в качестве способствующей силы («подхват») и придают каждой комбинации танцевальность, выразительность. Несмотря на разнообразие используемых в каждой комбинации движений, они очень удобны для исполнения и легки для восприятия (запоминания) исполнителями. В этом, как кажется, один из секретов замечательного мастера балетной педагогики. А.Мессерер дает урок в постепенном развитии, подготавливая исполнителей для последующих заданий как в координационном, так и в техническом плане.

В следующей комбинации используются средние прыжки — *sissonne fermé, sissonne ouverte* и *coupé-assemblé*. Из исходного подготовительного положения руки на первом *sissonne fermé* занимают положение I *arabesque* и закрываются в подготовительное положение, на втором *sissonne fermé* руки переводятся в положение IV *arabesque*, затем из подготовительного положения на *sissonne ouverte en face* руки раскрываются через 1-ю позицию во 2-ю и на *coupé-assemblé* приходят в исходную позицию. В этой небольшой комбинации такое насыщенное и активное движение рук дает ощущение масштабности действия танцовщика в пространстве зала, его активности и легкости, что, несомненно, стимулирует исполнителя, активизирует на дальнейшее действие в классе.

В разделе больших прыжков соединяются все пластические заготовки, которые А.Мессерер прорабатывал на протяжении всего урока. В этом разделе комбинации опять же отличаются большим разнообразием используемых элементов — *pas* классического танца, связующих движений и интересным действием рук. *Grands pas assemblé* на *écarté* исполняется с заноской *entrechat six*, а затем и в повороте *en tournant en dedans*. Причем, несмотря на силовой и такой сложный характер этих прыжков в этой комбинации, при их исполнении не ощущается большой силовой нагрузки. Это достигается за счет разнообразных связующих движений: *pas failli, sissonne-tombé, pas de bourrée, pas chassé, pas coupé* и других. А.Мессерер готовил на протяжении всего урока именно эту комбинацию как кульминацию занятия, последовательно проводя тот или иной пластический исполнительский прием, являющийся одним из элементов *pas assemblé*.

В следующей комбинации Асаф Михайлович дает исполнителям «отдохнуть» — *pas brisé* в диагональном направлении с постепенным подъемом рук в традиционное для этого движения положение. Затем следует снова широкая и насыщенная комбинация, состоящая из больших прыжков: *jeté entrelacé*, *sissonne tombée en tournant*, *grand rond de jambe (90 градусов) en tournant sauté* и *grand pas assemblé*.

В заключительных движениях класса А.Мессерер снова использует *grand pas assemblé* с переводом рук в 3-ю позицию, после чего дает *pirouettes* со 2-й позиции. Также и в качестве подхода к *double tour en l'air* используется *petit pas assemblé*.

Таким образом, А.Мессерер использует *pas assemblé* в сочетании с различными видами движений и как основное движение в комбинации, и в качестве подхода к другим *pas* классического танца. Урок завершается *port de bras* с перегибами корпуса.

Завершая анализ этого урока Мессерера, можно сказать, что лейттема урока, в данном случае *pas assemblé*, разрабатывается постепенно, усложняясь в ходе комбинированных заданий и по силовой нагрузке, и по насыщенности действий рук, а также в различных ракурсах *épaulement* и позах классического танца. *Pas assemblé* представлено здесь во всем широком диапазоне использования, в многочисленных вариантах хореографической композиции и в самых различных формах и приемах исполнения. Темп и характер исполнения движений в основном спокойный и умеренный. Это дает исполнителям возможность хорошо разогреть весь профессиональный инструмент — все свое тело, проверить правильность работы мышц, устойчивость, кантиленность перевода рук по позициям, выверить чистоту подходов и вспомогательных движений, проверить мышечную силу и вращение. Уроки Мессерера — замечательный образец разработки хореографической темы, который представляет ценность не только для педагогов классического танца, но и для молодых балетмейстеров. В уроках А.Мессерера поражает художественно-танцевальная сторона и легкость восприятия хореографической комбинации. Это достигается, прежде всего, постепенным усложнением заданий и разумным распределением как силовой, так и интеллектуальной нагрузки исполнителей. Класс длится по продолжительности всего один час, но за этот короткий период времени Мессереру удается провести большое количество комбинаций, исполняемых с обеих ног и в обратном направлении. Следовательно, можно судить о достаточно высоком темпе урока. Но такой урок, как утверждают артисты, занимающиеся в классе Мессерера, никогда не был обременительным, более того, такой класс великолепно готовил артиста балета для трудного репетиционного дня и последующего вечернего спектакля. После класса Асафа Михайловича артисты как бы набирали силы, были в хорошем рабочем (по состоянию опорно-двигательного аппарата) и активном творческом состоянии.

Итак, как следует из всего вышеизложенного, по Мессереру, одним из важнейших компонентов в трудоемкой работе с артистами балета является тренировочный класс, где оттачивается техника, вырабатывается исполнительская

манера, совершенствуется форма классического танца. Эти уроки ведут к повышению мастерства и даются в единстве основных принципов школы классического танца.

Педагогический метод Мессерера складывался в течение многих лет педагогической и сценической работы. Начав преподавать почти одновременно с вступлением в труппу Большого театра — в начале 20-х годов — он все время согласовывал свои педагогические приемы с тем, что ему подсказывала сцена.

Рассмотрев роль личности педагога-хореографа, мы можем сделать следующие выводы.

Н.И.Тарасов, бережно храня заветы своих учителей и предшественников, творчески развивал методику классического танца. Творчество Тарасова является связующим звеном между московской и петербургской школами, между новаторами и академистами, снимающим и нейтрализующим их противоречия, интегрированным в собственную методику преподавания мужского классического исполнительства.

Книга Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства», обобщившая опыт педагога хореографии и мастерство артиста, оказала огромное влияние на школу мужского танца, а также на теорию и практику воспитания танцовщиков в хореографических училищах, в музыкальных и балетных театрах.

Исполнительская школа Тарасова, представленная именами известных танцовщиков (А.Лапаури, М.Лиела, М.Лавровский и др.), отличается мужественностью, широтой и силой движения, четкостью, законченностью и пластической скульптурностью.

Что же касается собственно педагогики Тарасова, то здесь нет мелочей: корпус, поворот головы, элевация и полет, точность арабесков в полете и чистота *ef-face* во время прыжка — все было в поле его внимания как неотъемлемое условие чистоты классического танца — мужского классического танца, понимаемого Тарасовым как синоним завершенности красоты и поэзии мужества.

Педагогическое наследие Тарасова было развито его учениками, видными педагогами хореографии (Е.Валукин, Я.Сех, Г.Прибылов, П.Пестов, А.Прокофьев), которые не только повторяли, но и развивали методологические основы преподавания мужского классического танца.

Они и их ученики ныне являются ведущими танцовщиками, педагогами хореографии и балетмейстерами музыкальных и балетных театров России и зарубежья.

Современник Н.И.Тарасова А.М.Мессерер выработал свою методологию уроков классического танца, где каждый урок имел свою задачу, тему, свое лейт-движение.

Кроме того, ведя объединенный мужской и женский тренажный класс, А.Мессерер добивался дальнейшего профессионального усовершенствования танцовщиков, став одним из приверженцев идеи развития выразительности движений артистов балета.

Несмотря на различие личностных особенностей выдающихся педагогов хореографии Тарасова и Мессерера, оказавших влияние на саму методику обучения мужскому классическому танцу, сказавшуюся в академизме Тарасова и нетрадиционности уроков Мессерера, обоих мастеров объединяет высокая творческая мотивация и одержимость педагогией и искусством хореографии, передавшиеся их многочисленным ученикам.

Анализ методических принципов в обучении классическому танцу Тарасова и Мессерера убедительно показывает, что эти педагоги не только передавали своим ученикам умение владеть средствами внешней выразительности и приемами исполнительской техники, но и одержимость искусством хореографии, тем самым оказывая на них огромное воспитательно-педагогическое воздействие.



## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА И ПРОЯВЛЕНИЕ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

Приобщение к музыке — это воспитание  
внутренней гармонии.

*Конфуций*

Связующие звенья движения и музыки — ритм и мелодия. С этой позиции правомерным будет утверждение, что в хореографии мы имеем дело с диалектическими борьбой и единством противоположностей: рациональной математичностью ритма и музыкальной гармонии, с одной стороны, и иррациональностью чувства — с другой.

«С музыкой нужно играть, как матадор играет с быком — или бык с матадором. Коррида опасна, но в то же время это строго регламентированная игра. Нужно сойтись с музыкой и одновременно ей противоречить. Сойтись, чтобы противоречить, или противоречить, чтобы в итоге сойтись», — писал Морис Бежар<sup>1</sup>.

#### Лейттемы мужских балетных партий

Специфика музыки для балета такова, что музыкальные характеристики героев или ситуации нередко связаны со звучанием определенных инструментов или группы инструментов. Все это определяет музыкальную драматургию, где речь может идти не только об определенных лейтмотивах, т.е. темах, характеризующих персонажей, но и о лейттемах. В этих случаях характеристика героя на протяжении спектакля связана с конкретным тембром, с определенным музыкальным инструментом.

Рассмотрим это на следующих примерах.

В музыке П.И.Чайковского к балетам «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» партии принцев мало индивидуализированы. Эти персонажи имеют обобщенную трактовку как лирические герои. В их характеристике преобладает струнная группа, причем в полном составе. Сольных инструментальных тем, особенно в вариациях, почти нет. Подобного рода темы появляются в дуэтах, где раскрываются взаимоотношения персонажей. Таков, например, дуэт Принца и Одетты из 2

<sup>1</sup> *Бежар Морис. Мгновение в жизни другого: Мемуары. М., 1989. С. 62.*

акта «Лебединого озера», где тему ведет солирующая скрипка. В данном случае использование солирующего тембра усиливает выразительность танца, повышает его эмоциональный накал.

Интересна судьба изменения тембрового звучания в романсе Альберта из 2 акта балета А.Адана «Жизель». В авторской редакции этот эпизод балета исполняет солирующий гобой, который во второй половине XIX века чаще всего использовался для характеристики женских персонажей. Однако в начале XX века Б.В.Асафьев сделал новую редакцию, где в средней части романса Альберта тему ведет уже виолончель, что сразу придает герою балета А.Адана более мужественный характер, а также усиливает его лирическую экспрессию.

Если же, например, мы обратимся к балету С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта», то увидим, что лейтмотив Ромео, когда он выступает как герой-любовник, исполняется струнными инструментами, причем возвышенно-экспрессивное состояние персонажа передают флажолеты<sup>1</sup>. Тот же лейттемпор мы слышим, когда заканчивается первый вход Ромео, им же обрамляется «Сцена у балкона», завершающая первый акт – первая лирическая кульминация балета.

Мужское начало – тема Абдерахмана – решено через звучание медных духовых инструментов в балете А.К.Глазунова «Раймонда». Это звучание передает и отрицательный характер данного персонажа. В то же время ведущим инструментом в дуэте с Раймондой во 2 акте становится виолончель, передающая восточный колорит героя балета.

Со временем использование медных духовых инструментов в балетной музыке для характеристики отрицательных персонажей станет традиционным. Ярким примером тому является тембровая характеристика Злого Гения в балете «Лебединое озеро». Начиная с интродукции, такие инструменты, как, в первую очередь, тромбон, труба, туба, сопровождают все его появления на сцене. Эти тембры определяют не только лейттему Злого Гения, но и звучат во всех его вариациях на протяжении всего балета.

Из приведенных примеров становится ясно, что на ранних этапах развития классического балета разница в инструментальной трактовке мужских и женских лирических образов была невелика. Она усиливается лишь к концу XIX века, когда лирического персонажа-мужчину сопровождает струнная группа и, в первую очередь, виолончель. В то же время в характеристике отрицательных мужских персонажей преобладают инструменты медной духовой группы. В XX веке оркестровая палитра еще больше расширяется и решение мужского танца в балете средствами оркестровки становится, наконец, самостоятельной творческой задачей композитора.

### **Роль музыки на уроке мужского классического танца**

Студенты, начинающие свое образование на балетмейстерском факультете, обычно имеют представление о классической музыке; некоторые получили музыкальное образование. Они любят слушать серьезную музыку и хорошо ее чувствуют.

<sup>1</sup> Мягкий, немного свистящий, напоминающий звучание флейты звук, получаемый на щипковых и смычковых музыкальных инструментах путем легкого прикосновения пальца к определенным точкам струны

ют. Но даже обладающие музыкальной восприимчивостью студенты не всегда догадываются, какова глубина того материала, с которым они имеют дело.

Задача пианиста в балетмейстерском классе заключается в том, чтобы, работая над новым произведением, открыть необыкновенные красоты, которыми изобилует эта музыка, но которые не всегда слышны непосвященному. Чем глубже мы исследуем музыку, тем лучше ее понимаем, тем более открытой книгой она становится.

Музыка высоких образцов, звучащая на уроке классического танца, делает его одновременно уроком изучения классической музыки. Желательно, чтобы звучащая в живом исполнении или в записи музыка не была бы обработана современными аранжировщиками (Джеймс Ласт и др.).

Верный способ на пути освоения музыкальной культуры — наполнить занятия в классе на всех стадиях и ступенях музыкой высокого художественного значения. Одним из примеров музыки как высочайшего искусства может послужить творчество И.С.Баха. Экспрессивная мелодия Баха повлияла на мелодизм композиторов-романтиков, предвосхитила певучую лирику Шуберта; от баховских прелюдий и фантазий тянутся нити к прелюдиям и этюдам Шопена, прелюдиям и «Этюдам — картинам» Рахманинова; музыка Прокофьева, по мнению музыковедов, испытала влияние Баха; для фортепиано Бах создал литературу, наиболее устремленную в будущее. Творчество почти всех композиторов XIX и XX веков прошло через композиторский опыт великого немца, подпитывалось им.

Уже 200 лет вслед за Бетховеном мир повторяет: «Не ручей, а океан ему имя» (Vach по-немецки — ручей).

Музыка благородной простоты и спокойного величия, возвышенной строгости и сдержанной мужественности — музыка Баха по своему строю как нельзя больше отвечает пластике мужского танца. Высокая целесообразность, заложенная в этой музыке, создает идеальную поддержку для всех элементов хореографических движений. Музыка, сочетаясь с движением, как будто становится возбудителем этого движения и облегчает его выполнение.

Танцевальность у Баха — жизненный нерв многих, даже самых сложных жанров и форм. Михаил Фокин считал, что танец не достигнет совершенства, если исполнитель лишен живого чувства ритмики.

«Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительности музыки. Поэтому вне музыки чувство ритма не может ни пробудиться, ни развиваться», — справедливо утверждает Б.М.Теплов<sup>1</sup>.

Постоянно присутствующая в музыке Баха пульсация создает метроритмическую опору танцевальной дикции; ритмический рисунок состоит из повторных форм, что удивительным образом согласуется с повторными формами хореографических движений и создает им удобную поддержку. Для творчества Баха характерно длительное, неотступное проведение одной и той же фигурации. Эти формы движения свидетельствуют об устойчивости темпового стержня. Даже пауза в музыке Баха — не просто остановка движения, а драматическая пауза, которая тоже

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 335.

входит в структуру ритмической жизни. Умение Баха развивать движение по принципу соревнования двух тем создает динамическую опору и хореографическому движению.

Баховский метро-ритм живой, поэтичный, интонационно выразительный, в отличие, например, от «метрономных» этюдов К.Черни, не имеющих особого эстетического содержания. В свои фортепианные композиции Бах влил свежую струю танцевальных мелодий: ритм Баха – мелодичен, а мелодия – ритмична. Танцевальность у Баха – жизненный нерв многих, даже самых сложных жанров и форм. Чудо музыки Баха в том, что она способна побудить одновременно и к движению, и к размышлению. Сосредоточенность этой музыки не допускает бездумного, механического движения. Музыка Баха входит в тело, создавая привычку к высокому строю движений. Исполнение становится осмысленным и значимым. Даже не очень чувствуя, возможно, на начальном этапе музыкальный язык Баха, студент все же слышит, какой «музыкальный словарный запас» он осваивает, в каком широком художественном диапазоне он движется. Новый музыкальный мир открывает танцовщику новые возможности самопознания. Делая в музыке новые для себя открытия, студент все больше будет познавать себя, погружаясь в глубины баховского содержания. Вслушивание в музыку становится вслушиванием в себя. Замысел Баха так богат, что каждый слушающий найдет в нем близкое себе содержание. Вместе с экспрессией субъективного внутреннего мира музыка Баха реально передает ощущения огромных пространств, воссоздавая образы необъятного мира. В музыке Баха музыкальная мысль развивается идеально, безошибочно; это воспитывает музыкальный вкус артиста и становится для него мерилом музыки всех последующих эпох.

### Музыка в различных аспектах урока

#### Adagio

Балетное *adagio* – медленный сольный или дуэтный танец в классическом балете. Термин «*adagio*», первоначально означавший «с нежностью», постепенно с течением времени утрачивает это значение и становится обозначением темпа. По значению и месту в балетном спектакле *adagio* соответствует арии в опере.

***Aria*** – «воздух» – законченный по форме эпизод в опере, предназначенный для солиста и имеющий широкую распевность и богатую мелодику. В XVIII веке арией назывались инструментальные пьесы танцевального характера. В качестве инструментального номера французские композиторы вводят арию в балеты, балетные интермедии. Танцевальные пьесы под названием «ария» встречаются в балетной музыке австрийских композиторов. Современное значение арии связано с итальянским оперным искусством. Обычно ария воплощает один образ, одно настроение. Ария может быть патетической, может быть элегической, но всегда это ***ария -чувство***.

Простота структуры арии, ее «квадратная» форма (в большинстве случаев), идеально согласовывается с формой балетного *adagio*.

**Balletto** — итальянское название балета, но в XVI веке так называлось небольшое вокальное сочинение танцевального характера. «Балет для пяти голосов» являлся самым ранним образцом; позже название «balletto» носили инструментальные пьесы танцевального характера, камерные сонаты, состоящие из танцевальных частей.

Из этого короткого историко-культурного экскурса мы видим, что арию танцевали, а балет пели. Их эстетическое единство дает широкие возможности применения оперной музыки в балетном классе. Несравненное мелодическое богатство и красота оперных арий делают их вдохновляющей основой для балетного *adagio*.

Путеводителем по безбрежному океану музыки должен стать для студентов концертмейстер балета. Знание музыкальной литературы — и балетной, и инструментальной, и вокальной — расширяет диапазон применяемой на уроке музыки, делает музыкальное сопровождение разнообразным, увлекающим, интересным для студентов.

### Exercice

Музыкальное оформление, как известно, играет важную роль в уроке классического танца как в хореографическом училище, так и в театре. Однако две эти сферы имеют определенные различия и свою специфику. Воспитательная функция, которая очень ярко проявляется в уроке, является немаловажной и в театральном классе; но театральные экзерсисы допускают привлечение более широкого спектра музыкальных жанров и стилей. Так, на ранних этапах обучения в хореографических училищах желательно преимущественно использовать музыкальную классику XIX века. К рубежу XVIII — XIX веков относится процесс формирования классического экзерсиса, сложившегося в эпоху раннего романтизма, связанного с именами Ф.Шуберта, Дж.Фильда, К.Вебера. В России в этот период творили А.Алябьев, М.Глинка и многие другие. Использование на ранних этапах обучения классическому танцу музыки вышеперечисленных, а также живших в одно время с ними композиторов позволяет сформировать у будущих танцовщиков единство в восприятии визуального и звукового рядов. Стилистика раннеромантической музыки позволяет постичь глубинную сущность классического экзерсиса не только как явления тренажного порядка, но и как художественного феномена, представляющего, так сказать, «фундамент» классического балета.

Разумеется, ряд авторов музыки в классическом экзерсисе может быть расширен. Используются сочинения практически всех композиторов-романтиков для тех или иных движений в уроке классического танца. Это могут быть произведения композиторов иных стилистических направлений, тем не менее вмещающиеся в рамки романтического искусства. Имеются в виду, например, некоторые вальсы К.Дебюсси и М.Равеля, отдельные танцевальные фрагменты из оперы Р.Штрауса «Кавалер роз», вальсы С.Прокофьева, сочинения А.Лепина, Т.Хренникова и других.

Как отмечалось выше, театральные экзерсисы имеют некоторые отличия от учебного. Зародившись на рубеже XIX и XX веков, классический экзерсис прошел

двухвековой путь развития и как любое художественное явление претерпел определенную эволюцию, что должно было привести и к некоторым изменениям в его музыкальном оформлении. Гораздо большие возможности для этого представляет театральный экзерсис. Обновление театрального репертуара, появление новой хореографической лексики делает необходимым обновление и музыкального сопровождения. Эволюционные процессы в музыкальном оформлении, конечно, менее заметны, чем в хореографическом содержании, но они есть. Их проявление имеет двойственный характер: с одной стороны, через привнесение элементов современной эстрадной стилистики, с другой — через подключение новых приемов композиционной техники и обращение к тем или иным сочинениям (или их фрагментам) современных отечественных и западноевропейских композиторов.

При исполнении небалетной музыки следует учитывать особенности хореографических движений и приспособлять музыкальный материал к хореографическому материалу.

Концертмейстер балета, используя широкую палитру музыкальных средств, динамических оттенков и эмоциональных красок, призван создать необходимое творческое состояние у танцовщика. Игра пианиста должна быть подчеркнута выразительной в лирических местах, духовно наполненной в активных эпизодах. Энергия музыки сообщается танцовщику и позволяет ему в полной мере выразить свой замысел. Мужской класс, в отличие от женского, требует от концертмейстера более плотного звучания, более энергичного посыла и большей фортепианной амплитуды.

## Allegro

*Allegro* по-итальянски — «весело». В XVII — XVIII веках такие обозначения ставились в начале произведения, указывая на настроение музыки. Например, «Symphonia allegra» — «Веселая симфония» А.Габриелли. Со временем термином «allegro» стали обозначать подвижный темп, равномерное активное движение.

Музыкальное оформление такого раздела урока классического танца, как *allegro*, имеет свою специфику. В первую очередь, здесь приходится говорить об общих требованиях к музыкальному материалу, которые распространяются на все виды прыжков. Во-первых, это преобладание двухдольного метра, который может быть представлен музыкальными размерами  $2/4$  и  $4/4$ . При этом в подавляющем большинстве случаев используется размер  $2/4$ . Говоря о разделе маленьких прыжков, можно утверждать, что в традиционных комбинациях музыкальный размер  $3/4$  не используется вовсе. В связи с этим музыкально-жанровая сторона маленьких прыжков оказывается весьма ограниченной. Специфику этих движений наиболее полно отражает жанр польки, в котором присутствует соответствующий музыкальный размер ( $2/4$ ), подвижный или быстрый темп, энергичный характер, в большинстве случаев оптимистичный образный строй.

Подобная жанровая однотипность должна компенсироваться большим разнообразием используемого музыкального материала. В первую очередь нужно поду-

мать о привлечении сочинений чешских авторов, таких как А.Дворжак и Б.Сметана, так как полька — один из популярнейших танцевальных жанров чешской музыки. Например, Б.Сметана создал целую галерею фортепианных произведений в жанре польки, пейзажные зарисовки. Для музыкального оформления прыжков в наибольшей степени подходят именно бальные польки. В освоении этого жанра существенную роль сыграли И.Штраус, Э.Вальдтейфель, Л.Делиб, а также русские композиторы XIX века М.Глинка, М.Балакирев, П.Чайковский, А.Лядов, А.Рубинштейн, А.Аренский, С.Рахманинов, Р.Глиэр и многие другие. В XX веке, когда широкое развитие получает музыка для детей, многие композиторы включают польку в детские альбомы, детские балеты и в оперетту.

Помимо жанровой и метрической специфики в музыкальном оформлении прыжков большое значение имеет ритмическая сторона. Прежде всего, это верно и «удобно» сыгранный затакт, который должен зафиксировать *plie* перед прыжком. Затакт не должен быть «размытым». Желательно, чтобы он звучал четко и легко. Во многом это зависит от интуиции концертмейстера и его внутреннего чувства танцевальности. Однако осознание музыкантом комплекса выразительных средств в музыкальном оформлении раздела *allegro* несомненно сделает его исполнение более ярким.

На начальном этапе освоения упражнений более удобным сопровождением в классе считают импровизацию. Но в дальнейшем музыкальной основой хореографических движений становятся фрагменты высокохудожественных произведений. Музыкальное мышление студента развивается, а сам танец становится осознанно выразительным.

Но каким бы ни был характер сопровождения — будь то импровизация или нотный материал — слияние музыки и движения должно быть идеальным. Балетный концертмейстер должен чувствовать движения и угадывать намерения танцовщика, как оперный концертмейстер чувствует дыхание певца. Чтобы понять природу танцевального *pas*, концертмейстеру желательно уметь мысленно воспроизвести его — так оперный концертмейстер должен быть способен «пропеть» любую вокальную фразу.

### **Усвоение различных музыкальных форм на уроках классического танца**

На первом курсе для усвоения новых музыкальных форм предпочтительной является фортепианная музыка. Работа концертмейстера состоит в том, чтобы сначала представить произведение в его целостности и полноте, сыграть от начала до конца, иногда несколько раз — закрепить образное впечатление. Затем нужно рассказать об исторической эпохе и социальной среде, в которой создавалось произведение в контексте связи с другими видами искусства, раскрыть, если есть, общую программу или сюжет, то есть создать «словесный портрет» музыки, исходя из «времени и места».

«Моя музыка — музыкальное обобщение жизни, — говорил Д.Д.Шостакович, — в музыке находит воплощение и выражение все без исключения, что может

испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек». Очевидно, что любое произведение, даже не привязанное к сюжету, названию или программе, все равно имеет свое содержание. Музыка — это летопись жизни, и действительность всегда проступает сквозь звуки музыки, которую создает композитор. Любое событие жизни композиторов становилось музыкальным фактом.

Многочисленные письма, которые музыканты писали своим друзьям, дневники, которые они вели, являют собой продолжение непрерывной творческой деятельности. Это эпистолярное свидетельство тоже поможет нам в постижении «духа и буквы» произведения.

Когда целостное впечатление о музыке уже составлено, образ и художественный характер ясны, мы переходим к рассмотрению сочинения в деталях. Следует разложить его на составные части, каждая из которых имеет свой смысл, свою выразительность — каждый звук, каждая фраза однозначно определены главным замыслом, основной целью произведения. На фортепиано мы можем многократно проиграть и прослушать каждый нюанс, который не будет распознан в многозвучном симфоническом произведении. И учащиеся начинают слышать, что сочинение, прекрасное в целом, интересно в каждой своей детали.

Начиная изучать новое произведение, мы прежде всего говорим о трех главных составляющих — *мелодии, гармонии, ритме*. Музыка также строится на интервалах, каждый из которых имеет свое напряжение. В музыке обязательно присутствуют эмоциональные и динамические *контрасты*: мажор — минор, форте — пиано. А поскольку музыка является процессом, протекающим по времени, то у всякого произведения есть темп, обозначенный композитором в широкой амплитуде темпов — от «grave» до «prestissimo», с которым мы знакомимся по *метроному*. И наконец, мы останавливаемся на *тональности*, в которой написано произведение.

Как известно, тональности существуют мажорные и минорные, диэзные и бемольные; каждая из них имеет свое настроение и даже свой цвет. Условно диэзные тональности считаются мужскими, бемольные — женскими. Мажорные тональности — как диэзные, так и бемольные, несут оптимистический, утверждающий заряд, имеют созидательный характер. Минорные тональности являются как бы поглощающими энергию. Но минорная музыка может быть и воинственного, наступательного, мужественного характера, если она выражает чувства людей, готовых к борьбе. Ярчайшим примером воплощения таких эмоций является «Революционный этюд» до-минор Ф.Шопена.

Тональность, в которой написано то или иное сочинение, далеко не случайна. Каждая тональность имеет свой тайный смысл, свою символику, свое значение, свою выразительность и дает свой духовный импульс. То или иное чувство требует для своего выражения определенной тональности. Порой разные по духу композиторы для воплощения одинаковых чувств прибегали к одинаковым тональностям. Самая скорбная прелюдия и фуга И.С.Баха из первого тома и самая трагическая Шестая симфония П.И.Чайковского написаны в си-миноре. Драматические и патетические образы Л.Бетховена и Ф.Шопена написаны в до-миноре. А в светлой тональности до-мажор звучат «небесные» образы Шестнадцатой сонаты



В.А Моцарта и прелюдии И.С Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Если попробовать перенести сочинение из его первоначальной тональности в какую-либо другую, впечатление будет иным, потому что определенная тональность связана с определенной сферой настроений. Возможно, это объясняется действием акустического закона, который композиторы интуитивно чувствуют.

Установив тональные характеристики произведения, изучаемого в классе, мы зададим верное направление в чувственном восприятии этой музыки.

На первом курсе студенты знакомятся с такой музыкальной формой, как *полифония*, и такими ее видами, как *имитация*, *канон* и *фуга*.

Фуга как высшая форма полифонии может быть или самостоятельным произведением, или частью крупного произведения. Фуга сформировалась на основе различных полифонических форм окончательно к XVII веку, а высшее свое совершенство обрела в XVIII веке в музыке И.С.Баха.

Бах создавал многие свои фуги с конструктивной целью — научить своих воспитанников сочинять полифонию. По свидетельству учеников Баха, он *учил смотреть на голоса как на личности, а на многоголосное сочинение как на беседу между этими личностями*, причем ставил за правило, чтобы каждая из них *говорила хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, то лучше бы молчала и ждала, пока до нее не дойдет очередь*<sup>1</sup>.

В лучших классических образцах фуга вырастает из темы, которую Бах считал *сюжетом*, а фугу на три голоса называл *фугой на три сюжета*. Тема фуги — обычно краткая мелодия, выразительная и запоминающаяся. Второй голос, проводящий тему в другой тональности, называется *спутником*. Мелодия, сопровождающая тему, называется *противосложением*, а промежуточный эпизод между темами называется *интермедией*. Начиная изучать полифонию, студенты сразу получают представление об этих элементах фуги.

*Полифония — это сочетание нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно. Мелодия каждого голоса движется своим путем, но в конце они сливаются в одно целое.*

Рекомендуется следующая форма проведения занятий по изучению полифонии. Студенты записывают на диктофон фугу по голосам и слушают каждый голос отдельно. Затем в целостном звучании фуги они учатся следить за каждым голосом, вычлняя его слухом из общей ткани произведения. Разрабатывая фугу хореографически, студенты строят хореографическую тему в строгом подчинении теме музыкальной, проводя ее по голосам, «смотря на них как на личности» и доводя обе темы до завершающего единства. Создав таким образом хореографическую полифоническую форму по аналогии с музыкальной формой, студенты подготавливаются к созданию таких крупных музыкально-пластических форм, как *вариации*, *квартеты*, *симфонии*.

Одной из самых совершенных композиционно-музыкальных форм является *сонатная* форма. В ней выражена наиболее развитая нециклическая форма инструментальной музыки. В основе сонатной формы — контрастное сопоставление

<sup>1</sup> Розенов Э К И С Бах и его род М , 1911 С 72

различных тем (экспозиция), их мотивное и тональное развитие (разработка), повторение основных тем, чаще в главной тональности (реприза). К основным разделам сонатной формы могут присоединяться вступление и кода. Сонатная форма может применяться в любой части циклической формы (в сонате чаще в I-й), а также в одночастных произведениях. Архитектоника сонатной формы, то есть план построения художественного произведения, взаимосвязь его частей, применима не только к музыкальным произведениям. По принципу сонатной формы создаются балетные спектакли и сочиняются литературные произведения. Сонатная форма дает широкие возможности для воплощения значительных идей и глубоких переживаний в их сложном и многостороннем развитии. Сонатная форма представляет собой одну из самых совершенных конструктивных форм.

Классический тип сонатной формы сложился в окончательном виде к середине XVIII века и утвердился в творчестве Й.Гайдна и В.Моцарта. Но вершиной классической сонатной формы стали бетховенские сонаты, симфонии. Бетховен был гением формы; его музыкальные конструкции отличаются согласованностью элементов. *«Он никогда не упустил из виду равновесие и законченность формы»*, — писал П.И.Чайковский<sup>1</sup>. В своих произведениях Бетховен являет себя выдающимся зодчим, а его сонатные постройки отличаются конструктивной логикой и равновесием.

Чтобы дать студентам представление о сонатной форме, следует для сравнения сыграть несколько сонатных *allegro*, после чего очень подробно, по-тактно проанализировать структуру произведения.

*Экспозиция* — первый раздел сонатной формы — содержит четыре партии: *главную, побочную, связующую и заключительную*.

*Главная партия*, как правило, имеет характер драматический, волевой; *побочная партия* содержит новую тему контрастного характера — обычно лирического; *связующая партия* приводит нас в новую тональность и подготавливает побочную партию; *заключительная партия* объединяет материал главной и побочной партий. В разработке дается тональное и мотивное развитие партий.

*Реприза* — видоизмененная экспозиция, приводящая темы к итогу. После репризы иногда следует кода.

Разберем для примера экспозицию сонаты Бетховена (ор. 90). Ее толкование поможет студентам понять нотный текст и наполнить его программой, поскольку музыкальные символы имеют ясное эмоциональное содержание. Эта соната была написана в 1814 году и посвящена другу Л.Бетховена князю К.Лихновскому, который был хорошим пианистом и одно время даже учился у В.Моцарта. Эта соната имеет конкретное содержание. Князь любил примадонну придворного театра Каролину Штюммер, но разница в социальном положении мешала их браку. Особенно противился этому союзу отец князя. Когда через много лет брак все же состоялся, Л.Бетховен, вдохновленный столь долгой любовью, побеждающей все препятствия, сочинил эту сонату. Посвящая ее князю, Л.Бетховен сказал, что первая часть сонаты рисует *«борьбу между рассудком и сердцем»*, вторая —

---

<sup>1</sup> Дни и годы П.И.Чайковского. М.; Л., 1940. С. 454.

*«разговор с любимым»*. Сонате предпослана бетховенская ремарка: *«исполнять непременно с живостью, с чувством и выражением»*.

Экспозиция построена на эмоциональных контрастах. В первых тактах главной партии звучат решительные, гордые, как бы требующие ответа аккорды, им отвечают просящие и робкие интонации, затем снова звучит требовательность, и снова ей отвечает мольба. Эта молящая интонация в 24-м такте переходит в нежную, увещательную, упрасивающую речь. Прежняя волевая интонация вновь возникает, но уже не столь непреклонно. Внезапно появившийся си-мажор (36-39 такты) звучит озадачивающе, обескураживающе — человек задает себе вопрос. Восходящие затем интонации готовят героя к принятию решения. Он готов к продолжению борьбы, но не уверен в ее исходе. Начинающийся затем страстный, задыхающийся, прерывистый монолог приводит человека к отчаянию, которого он не выдерживает (53-55 такты).

И здесь возникает побочная партия. На фоне неровных, широких фигур шестнадцатых (в левой руке), подобных биению крыльев раненой птицы, в правой руке возникает одинокий, тоскующий голос, осознающий свое одиночество.

В заключительной партии (67 такт) снова появляются два элемента главной партии. Как непреклонный жест звучат басовые октавы, избегающие к синкопе фа-диез, которая воспринимается как удар, как приговор. Им отвечают все более слабеющие вздохи сломленной души. Экспозиция закончилась. Таков один из вариантов трактовки.

Несмотря на то, что соната имеет конкретное содержание, студенты в своей работе могут создать собственные образы. Музыка этой сонаты имеет такую обобщающую силу, которая гораздо шире единичного сюжета.

Главным в работе над сонатной формой будет то, что хореографические персонажи, которые соответствуют партиям сонаты — главной, побочной, связующей, заключительной, — будут действовать в строгих рамках музыкальной формы. Они будут существовать, подчиняясь музыкальной иерархии, в точном соответствии с развитием каждой партии. Владение сонатной формой даст студентам умение конструировать произведение любого масштаба, придавая частям равновесие, правильное соподчинение, расставляя персонажи в согласии с идеей сочинения.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### ЭСТЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА И ЭВОЛЮЦИЯ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В БАЛЕТЕ

Одежда — часть тела. Если в обычной жизни это — внешнее продолжение тела, то в порядке же зрительно-художественном одежда есть явление тела.

*П.А.Флоренский*

#### Эволюция мужского балетного костюма

Тему мужского исполнительского искусства интересно рассмотреть в контексте истории балетного костюма.

Известные балетмейстеры прошлого (Ж.Новерр, К.Блазис, В.Тихомиров, Ф.Лопухов и др.) неоднократно подчеркивали значение выразительных форм балетного костюма. Костюм в театре имеет свой язык, он говорит о персонаже уже в первые минуты его появления на сцене и рождает определенные ассоциации.

Романтический балет «одел» своих героинь, наделенных особой внутренней жизнью, в белый цвет — цвет чистоты и совершенства. Среди пестро одетых крестьян появлялась Сильфида в белоснежном наряде, и уже одним этим отчуждалась от остальных персонажей, рождая ощущение нематериальности героини. К ней присоединялись такие же, одетые в белое, существа. Крестьянин Джеймс противостоит им — как человек, попавший в другой мир, так же как принц Зигфрид в «Лебедином озере» или Солор в сцене теней «Баядерки». Цвет костюма отделяет ирреальный мир мечты от мира материального.

В современном балетном спектакле проблема поиска сценического костюма приобрела особый смысл. Постановщики по-разному подходят к ее решению. В связи с развитием искусства хореографии происходили изменения и в балетном костюме. Он становился более метафоричным, в нем исчезали элементы бытовизма.

Художник, создавая балетный костюм, стремится к «освобождению» тела — главного инструмента танцовщика, — чтобы открыть для него возможность донести до зрителя малейшие оттенки движения. Нередко, как и в прошлом, можно

видеть на балетной сцене танцовщиков без обуви. Отказ от бытовых подробностей наблюдается и в костюмах балетов на историческую тему: облегчены и укорочены колеты у мужчин, облегчен грим, открывающий мимику лица, отсутствуют парики. При этом одежда, как правило, не содержит складок; она яркая, колоритная и часто бывает представлена «сильной» частью цветовой гаммы, включающей белый, черный и красный цвета. Этот калейдоскоп контрастных пятен в сочетании с танцевальным движением ассоциируется с мазками краски по полотну

В стремлении отойти от бытовых, хотя и облегченных, костюмов художники-постановщики стали переходить к условному костюму — трико, которое предельно обнаруживает пластику тела

Сегодня существуют две противоположные тенденции первая — костюм-образ, костюм-характер, и вторая — костюм-тело, с ярко выявленной пластикой движения. Следует отметить, что в том и другом приеме есть свои достоинства и свои дополнительные выразительные возможности. Действительно, все зависит от драматургии костюма, от его хореографического решения. Если в тренажном классе трико как балетная «униформа» не только удобно, но и дает возможность целиком обратить внимание на отточенность техники, то в балетном спектакле это не всегда так.

История хореографического искусства говорит о том, что становление балета и преображение балетного костюма происходили одновременно. Первые зерна того действенного танца, который мы видим сегодня, были заложены в эпоху Возрождения. Развиваясь и меняя формы, балет надевал маски и снимал их. Обычный бытовой костюм менялся, чтобы отчетливее стали видны движения танцующих, менялась обувь. Но одежда танцовщиков, как бы причудлива она ни была, всегда тяготела к одежде своего времени. Первоначально костюм появился для практических целей — защищать тело от солнца и непогоды, и уже в древности люди обратили внимание на выразительные возможности костюма, который мог заявлять то о знатности и богатстве, то о воинственной силе и могуществе, то есть характеризовать в той или иной мере социальный статус человека. На протяжении всей истории костюм всегда отражал характер и стиль эпохи — от естественной свободы и элегантности раннего Возрождения до причудливого нагромождения форм барокко. Впрямую это касается и сценического костюма в балете.

Известно, каким являлся зрителю танцовщик в XVII—XVIII веках. Тогда балетные спектакли долго сохраняли черты, присущие стилю барокко: тяжеловесность, громоздкость, изобилие декоративных деталей. Лицо танцовщика скрывала маска, голову украшал высокий парик с пышно взбитыми волосами, концы которых ниспадали на спину. Поверх парика надевался еще какой-нибудь невероятный головной убор. Ткани для костюмов были тяжелыми, плотны-



*Мужской балетный костюм XVIII века (неизвестный художник)*

ми, щедро взбитыми. Танцовщик появлялся на сцене в юбочке на каркасе, достигающей почти до колена, и в башмаках на высоких красных каблуках. Использовались в мужском наряде еще и мантии из золотой и серебряной парчи, достигающиезади до пят.

Интересно отметить, что до 80-х годов XVII века в состав балетной труппы Академии музыки (Франция) входили только танцовщики-мужчины во главе с Луи Пекуром. Профессиональных танцовщиц не было.

К концу XVIII века балетный костюм начинает меняться, становясь более легким и изящным. Балет в ту пору достиг высокой степени виртуозности. Но если мужской танец был призван поражать своим блеском, то балерина должна была пленять и очаровывать зрителей одним своим видом. Этой цели служил и ее костюм — красивый, изящный, открытый, украшенный розочками и оборочками.

Профессионализация балета способствовала обогащению техники танца и облегчению костюма. Во многом усложнению мужского танца способствовали танцовщики Луи Дюпре и Мишель Блонди. Отметим, что мужское начало на балетной сцене эпохи классицизма содержало в себе некоторые противоречия: с одной стороны, в нем воплощался древнегреческий идеал — атлетизм, мужественность, с другой — свойственная тому времени утонченная галантность.

Однако со временем усложнившаяся техника танца требовала освобождения мужского тела от тяжелых нарядов. Ведущий исполнитель теперь носит греческий хитон и сандалии, ремни которых обвивают щиколотку и основание икры обнаженных ног. Танцовщик демихарактерного жанра выступает в коротком камзоле, панталончиках и длинных чулках, танцовщик характерного амплуа — в театрализованной рубашке с открытым воротом, курточке и штанах. Во второй половине XVIII века, благодаря костюмеру Парижской Оперы Мальо, появляется и такой важный атрибут мужского наряда, существующий и сегодня, как телесного цвета трико.

Освобождение танца конца XVIII — начала XIX века от канонов придворно-аристократического театра, изменения, происшедшие в балетном костюме и обуви, способствовали расцвету виртуозной техники: появляются новые виды вращательных и прыжковых движений, более стремительные темпы. Мужское начало в балете приобретает динамичность, действенность, особенно в Италии в период освободительной борьбы итальянского народа и в России в период Отечественной войны 1812 года. Все это способствовало дальнейшему утверждению мужского начала на балетной сцене. Так, С. Вигано создает произведения на музыку Бетховена «Творения Прометея» (1801, 1813), «Отелло» (1818) и «Титаны» (1819) — одних этих названий достаточно, чтобы увидеть, как мужское начало в балете становится почти культовым.

В начале XIX века распространяется новое художественное течение — романтизм. Разочаровавшись в реалиях окружающего мира, человек устремляет свой взгляд в мир идеальный, населенный героями и фантастическими существами, наполненный благородством, любовью и мечтой. Романтизм, пришедший на смену ампиру, стремился к более глубокому пониманию истории. Романтики расширили репертуар своих тем далеко за пределы античного мира. Историческое восприя-

тие мира становится неотъемлемым свойством сознания людей XIX века. И не случайно именно романтизм дал балету новое дыхание, превратив его из развлекательного зрелища в самостоятельный вид искусства. Сцена становится окном в этот таинственный мир, танец пытается показать все, чем полна человеческая душа. Именно в это время балерина поднимается на пуанты и облекается в белый невесомый наряд.

В оформлении спектаклей XIX века произошли существенные изменения по сравнению с предшествующим столетием. Феерические зрелища, которые любил XVIII век, полные фантастики и лишённые какой-либо историчности в костюмах и обстановке, сменяются в начале нового века постановками, в которых обнаруживается стремление воспроизвести прошлое с точностью и достаточно объективно. Эта тенденция жива и сегодня. Так, например, в балете Ролана Пети «Сирано де Бержерак» (в современной версии) художник Де Франк Суарсьяпино попытался найти компромисс между исторической достоверностью сценического костюма и требованиями современной балетной сцены. Отметим, кстати, что с целью подчеркнуть мужественность главного героя Пети сделал акцент на силовую технику исполнителя.

Вся культура XIX века развивается под знаком осмысления истории. Археологические раскопки обогащают знание новыми открытиями. Эти обстоятельства не могли не отразиться на театральных постановках и сценическом костюме. Историзм проникал на театральные подмостки, что оборачивалось порой излишней архаичностью и отсутствием сценичности. Но не забудем, что XIX век произвел существенную реформу театрального костюма, благодаря которой на балетной сцене появляется достоверно-народный костюм.

К сожалению, в конце 50-х годов XIX века в балете все большее развитие получают развлекательные жанры. Преобладающими в эти годы являются балеты дивертисментного характера. Развитие танца идет по пути усиления внешне эффектной технической стороны и снижения эмоционально-смысловой выразительности. Преувеличенное значение придается костюмам, задача которых в этот период не в раскрытии образа мужественности, но в самодовлеющей декоративности.

Следующим, по-своему революционным, был подход к мужскому костюму в антрепризе Сергея Дягилева. В начале XX века дягилевские Русские сезоны и реформы Михаила Фокина рождают новый целостный подход к спектаклю, органично соединяя хореографию, сценографию и костюм. Это стало возможным благодаря творчеству таких больших художников, как Л.Бакст, А.Бенуа, Н.Рерих. Сценический костюм обретает свободу, для него больше нет границ. Он отражает историческую эпоху — как это произошло, например, в балете «Двенадцать» по произведению А.Блока в 1923 году, где Дж.Баланчин использовал русские национальные костюмы. Костюм помогал артисту искать внешний облик персонажа, раскрывать его внутренний мир.

«Появление С.П.Дягилева с его Русским балетом в начале века, — пишет М.Безар, — было революцией. Но революцией эстетической. Между тем, танец нуждался в революции этической. Но и эстетическая революция была немалым



*Мужской балетный костюм конца XIX — начала XX века. (художник Л.С.Бакст)*

делом! Такие великие музыканты, как Стравинский, стали, наконец, писать для танца. Великие художники — Пикассо, Дерен, Брак — занимались декорациями, костюмами. Явился такой поразительный сценограф, как Лев Бакст».<sup>1</sup>

Тогда стало понятно, что, приступая к работе над спектаклем, балетмейстер должен основательно изучить эпоху и костюм — только в этом случае он имеет право отказываться от несущественных подробностей или привносить в исторический костюм что-то из современности, передавать через костюм свое отношение к изображаемым событиям и характерам.

С того времени в работе театрального художника над костюмом обозначились некоторые каноны. Это и определение стиля спектакля и, если это необходимо по сюжету, исторического времени действия балета, тщательное изучение исторического материала, произведений литературы и живописи, документов, помогающих установить специфику костюма данной эпохи. Только на основе такого анализа художник может приступать к созданию эскизов с учетом задач спектакля, конкретной сцены и данного костюма. Подобный подход стал основой творческого метода лучших художников отечественного балета.

Тогда же изменился статус танцовщика, как и сам характер мужского танца. Известно, что ранее на сцене главенствовала балерина, а танцовщик исполнял вспомогательную роль — кавалера. Разница усугублялась контрастностью рисунка мужского и женского танца: мужчина был более сдержан и эмоционально закрыт, все его движения должны были быть рационально обоснованы, тогда как женщина могла двигаться спонтанно. Однако Дягилев в качестве главного персонажа своей антрепризы выдвигает танцовщика. Как пишет Анна Кориц, «русский балет был искусством мужчин, которое признавало вклад женщин только в качестве исполнительниц»<sup>2</sup>.

Официальной причиной увольнения Вацлава Нижинского из Мариинского театра было обвинение в том, что на представлении «Жизели» он самовольно надел слишком тонкое облегчающее трико, оскорбив нравственные чувства присутствовавшей на спектакле вдовствующей императрицы<sup>3</sup>. Но творческие поиски артиста не прекратились, он продолжил свою борьбу за свободу тела в танце. В этом же году Нижинский появляется в балете «Призрак розы» в костюме, созданном Львом Бакстом, обтягивающем фигуру, как перчатка. Чуть позже в «Послеполуденном отдыхе фавна» танцовщик Вацлав Нижинский предстает на сцене в таком смелом трико, которое и сегодня смотрится современно. После парижской премьеры «Послеполуденного отдыха Фавна» Огюст Роден пришел за кулисы поз-

<sup>1</sup> *Бежар Морис* Мгновение в жизни другого С 92

<sup>2</sup> *Koritz, A* Gendering Bodies, 1995 С 165

<sup>3</sup> *Красовская В.М* Русский балетный театр начала XX века В 2 ч М., 1971 Ч 1 С 402–405



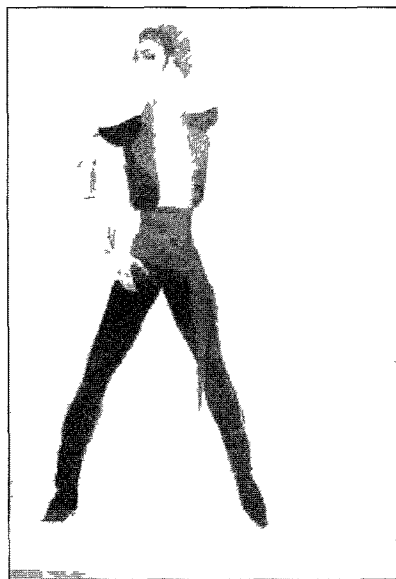
дравить Сергея Дягилева с успехом. Начатая хореографами Русских сезонов эмансипация мужчины-танцовщика превратила его из зависимого партнера в полноценную фигуру сценического действия. Тело танцовщика стало таким же прекрасным и самоценным, как тело балерины, что привело к его эмоциональному раскрепощению.

Необычным был сценический костюм Вацлава Нижинского в момент его последнего публичного выступления 19 января 1919 года в небольшом зале одного из швейцарских отелей — странного покроя белая одежда, напоминающая пижаму. Вначале Вацлав Нижинский придвинул к краю рампы стул, сел на него и долго всматривался в зал, словно искал там понимания и сочувствия. Аккомпаниатор заиграл прелюдию Шопена, и артист встрепенулся и начал импровизированный мистический танец, полный невыразимой муки и страсти, похожий на реквием. Это пример того, как порой удивительно совпадают состояние души артиста и настроение, создаваемое «игрой» костюма.

Несомненно прогрессивное влияние на мужской балетный костюм оказал драмбалет. Во многом благодаря этому направлению произошло сближение балетного и драматического театров. С началом формирования социалистического реализма в балете появляется мужской костюм, максимально приближенный по форме к бытовому, но с учетом исторической достоверности.

В 50-е годы XX века Морис Бежар предложил универсальный наряд для танцовщицы и танцовщика: девушка в черном трико, юноша в трико с обнаженным торсом. Начиная с этого времени балетный костюм становится настоящим художественным произведением, выражающим замыслы балетмейстера. Разнообразие и обогащение танцевальной лексики подсказывали художнику основные принципы создания костюма, а, в свою очередь, идеи художников вдохновляли балетмейстеров на новаторские поиски в хореографии. Речь в данном аспекте идет о таких замечательных художниках, как реформатор театрально-декорационного искусства XX века Л.Бакст, плодотворно работавший с М.Фокиным, П.Вильямс — соратник Р.Захарова, А.Мессерера и Л.Лавровского, В.Рындин, создавший неповторимые костюмы Паганини («Паганини» в постановке Л.Лавровского) и Икара («Икар» в постановке В.Васильева), И.Рабинович, С.Вирсаладзе и многих других.

Именно в эти годы отечественный балет перестает быть элитарным, с утонченностью мужской пластики, и становится гораздо более демократичным; мужское начало на балетной сцене приобретает черты героизма, силы, благородства, во всей полноте свойственные тому образу, который складывался в обществе. Это



*Мужской балетный костюм XX века  
(художник Т.Г.Бруни)*

проявляется в «Бахчисарайском фонтане» в постановке Р.Захарова, «Кавказском пленнике» и «Ромео и Джульетте» Л.Лавровского, а также в творчестве таких балетмейстеров, как В.Вайнонен («Пламя Парижа») и В.Чабукиани («Лауренсия»).

Верно выбранное решение сценической одежды танцовщика во многом определяет и создание им художественного образа. Так, например, играя приказчика Северьяна в первой редакции балета С.Прокофьева «Сказ о каменном цветке», великий актер балета А.Ермолаев был одет в бытовой нестилизованный русский костюм — картуз, поддевка, сапоги (художник Т.Старженецкая). Он играл с таким чувством правды, с такой убедительностью, что этот костюм не казался неуместным на балетной сцене, как не казался необычным и чиновничий сюртук его Евгения в «Медном всаднике» (художник М.Бобышов). Одна из лучших ролей Ермолаева — Тибальд в балете С.Прокофьева «Ромео и Джульетта». В красном одеянии он напоминал факел, горящий огнем ненависти и злобы. Его плащ был расшит украшениями, похожими на взъерошенные перья хищной птицы (художник П.Вильямс).

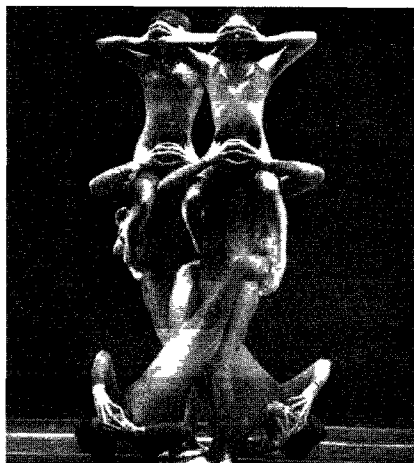
Подлинной сенсацией ленинградского балета 1960-х годов были «Хореографические миниатюры» Леонида Якобсона, особенно его «роденовский» триптих — «Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол», — подвергавшиеся нападкам критики за слишком обнаженное тело. Однако Якобсон развил это свое эстетическое кредо в постановке «Спартак»: там исполнители главных мужских партий поражали своей пластичностью и скульптурностью тел в статике, а в московской постановке Юрия Григоровича проявилась эмоциональная раскованность, буйная стихия танца. В обоих случаях авторы в союзе с художниками стремились подчеркнуть историческую подлинность костюма и продемонстрировать возросшую технику мужского танца и мужественность героев балета. «Спартак» дал раскрыться таланту новых звезд, таких как В.Васильев, М.Лиёпа, М.Лавровский.

Здесь необходимо отметить и обладателя незаурядного таланта пластического перевоплощения В.В.Васильева, который на протяжении всего своего сценического творчества воплощал тему мужественности в различных ролях. Например, в партии Меджнуна («Лейли и Меджнун» в постановке К.Я.Голейзовского) лексика классического балета органически сочеталась со свободной пластикой и фольклорными мотивами. Этому во многом способствовал костюм Меджнуна — сочетание набедренной повязки и чалмы, — который давал исполнителю возможность продемонстрировать раскованность движений и мужественность своего персонажа.

Интересный эксперимент осуществил в 1997 году В.Васильев уже в качестве постановщика. В «Жизели» на сцене Большого театра Владимир Васильев весьма настойчиво, но в то же время довольно деликатно попытался воскресить облик того спектакля, который видели парижане в 1841 году. Новая «Жизель» обрела многие детали, утраченные за полтора века существования на сцене.

Союзниками хореографа выступили два художника — сценограф Сергей Бархин и автор костюмов Юбер де Живанши. Художественное оформление «Жизели» напоминало старинные гравюры, воспроизводящие атмосферу эпохи роман-

тизма. В сценографии органично уживались условность и реалистичность. Костюмы персонажей были приближены к канонам старинной театральной моды. Несмотря на то, что для Живанши «Жизель» в Большом была первым театральным опытом, он тонко почувствовал специфику балета. Созданные им мужские костюмы были праздничны и воздушны, что во многом как бы оттеняло и подчеркивало мужественность пластики образов, рожденных творческой фантазией хореографа Васильева.



*Балетный костюм начала XXI века*

Потребность в доминанте мужского начала в балетном искусстве, равно как в особой его специфике в гармонии с костюмом, остро чувствует и такой мастер, как Игорь Александрович Моисеев. Мужская исполнительская манера артистов руководимого им ансамбля закладывается уже в разнообразно и динамично построенной программе его школы-студии. Будущим танцорам — ученикам студии Игоря Моисеева есть что перенять от своих коллег-предшественников, исполнителей одноактных балетов этого мастера: «Половецкие пляски» на музыку А.П.Бородина (1971), «На катке» на музыку Р.Штрауса (1980), и, конечно, «Ночь на Лысой Горе» на музыку М.П.Мусоргского (1983), где острое и даже дерзновенное чувство современности натолкнуло Игоря Моисеева на мысль одеть танцовщиков в обтягивающие характерные костюмы.

Мы уже говорили о том, что с наступлением XXI века в современном танце наметилась тенденция стереть границы между мужским и женским началами, включая и сценический костюм, что, к сожалению, в некоторых случаях приводит к ненужности такой профессии, как художник по костюмам, а порой и сценографии вообще. Танцовщиц и танцовщиков стали в любом спектакле одевать в некую «спецодежду» — трико, полностью лишая персонаж психологической характеристики.

И все-таки думается, что это только отдельная ветвь в балетном искусстве. Основным направлением все-таки является сохранение и приумножение традиций отечественного балета, не отрицание, но их современная интерпретация, где в целостный образ спектакля включена и такая его важнейшая деталь, как сценический костюм.

### **Цвет костюма в контексте балетного спектакля**

Знакомясь с эскизом своего сценического костюма, а потом приступая в этом костюме к репетициям, балетный артист должен учитывать, что выбранный художником и балетмейстером не только покрой, но и цвет этого костюма есть прямое указание на основные черты характера, а следовательно, на особенность формы пластического поведения создаваемого сценического образа.

В связи с этим прежде всего необходимо обратить внимание на костюмы, созданные С.Вирсаладзе в сотрудничестве с Ю.Григоровичем. Известный театральный художник в них развивает колористическое решение декораций, продолжая его в динамике движений персонажей. Рождается своеобразная «симфоническая живопись», соответствующая музыке и хореографии. Вирсаладзе говорил, что он «одевает не столько персонажей спектакля, сколько сам танец»<sup>1</sup>. Успех спектаклей Григоровича в значительной мере определялся его постоянным сотрудничеством с этим замечательным сценографом.

Сцена «Ярмарки» в «Каменном цветке» разрабатывалась художником как колористическое развитие живописно-хореографического действия. Радостно горящие теплые красные костюмы народа на какой-то момент сменялись печально-сиреневым сарафаном одинокой, тоскующей по любимому Катерины, затем вновь вспыхивали ярким аккордом, чтобы окончательно угаснуть, померкнуть к концу танца цыган. Их красные одежды казались тревожными из-за все более нарастающих черных, серых и фиолетовых вкраплений. Резким диссонансом врывается на сцену и металось по ней лиловое пятно рубахи Северьяна. И наконец, драматическим разрешением образа ярмарки становился черный сарафан Хозяйки Медной горы, внезапно возникшей перед разбушевавшимся Северьяном.

В «Легенде о любви» кульминацией живописного симфонизма была сцена «Погоня», в которой сталкивались главные цветовые темы спектакля: перламутровая Ширин, бирюзовый Фархад, преследующие их черно-белые и черно-красные воины, серо-коричневые старцы и возглавляющие этот страшный смерч черный Визирь и огненно-красная, трагедийно-экспрессивная Мехмене-Бану.

Если Вирсаладзе «слышит» в музыке балета «Спящая красавица» образ сада, то ему нет необходимости этот сад изображать в виде декорации. Сад расцветает на сцене, предстает в виде живописно-танцевальной картины. В первом акте — это весенний сад, светло-зеленый и нежно-салатный, с живыми гирляндами цветов. Во втором акте — сад осенний, окрашенный багрянцем. А когда тема сада заканчивается и сцена пустеет, принц оказывается уже в серебристо-черном пространстве умершего леса, из которого его выводит добрая фея Сирени. Так, пользуясь теми или иными цветовыми пятнами отдельных костюмов или костюмных групп, художник создает сценическую картину.

Примером высочайшего синтеза музыки, хореографии и живописи являлся балет «Спартак». Сложнейшая живописная многоплановая структура образов «Спартака» была безупречной, точно и глубоко обусловленной музыкой; динамика колористического раскрытия сценического действия была разработана от эпизода к эпизоду, от акта к акту. Художественное оформление С.Вирсаладзе во многом определяло пластический рисунок хореографии и вместе с тем было рассчитано на жизнь в танце и на восприятие в неразрывной взаимосвязи с музыкой.

Одним из самых ярких образов балета «Спартак» является образ восставших рабов, решенный художником с высочайшим мастерством. Посредством колори-

<sup>1</sup> Цит. по: Березкин В.И. Сто памятных дат // Художественный календарь: Ежегодное иллюстрированное издание. М., 1984.

стической и фактурной эволюции костюмов, точно соответствующей развитию рисунка хореографии, С.Вирсаладзе показывал процесс превращения поначалу разобщенных рабов в организованное войско Спартака. В землисто-серые, бурые лохмотья постепенно как бы вкрапливались элементы красного: у голени, у бедра, на груди и т.д. При этом создавалось ощущение, что в процессе танца красный цвет становился гуще, сочнее, и перед зрителями представляли воины-спартаковцы, которые устремлялись за своим вождем. За спиной каждого летел алый плащ.

Иначе подошел С.Вирсаладзе к работе над спектаклем Ю.Григоровича, связанном с современностью, — «Золотой век» Д.Д.Шостаковича, поставленном в Большом театре в 1982 году. Здесь в декорациях и костюмах Вирсаладзе умело сочетается приметы современности с условностью хореографического действия. Костюмы этого балета были легки, красивы и вместе с тем напоминали одежду современной молодежи, включая и цветовое решение.

И сегодня Юрий Григорович продолжает уделять большое внимание той символической роли, которую играет цветовая палитра сценического костюма. Так это произошло, например, при новой постановке балета «Золотой век» в Краснодарском балете. Например, красные косынки у женщин и белые костюмы у мужчин в этом балете своим контрастом создают атмосферу конфликта рабочих с миром мелкобуржуазной интеллигенции.

Идеи сценографии, рожденные в содружестве Ю.Григоровича и С.Вирсаладзе, в полной мере продолжили Б.Я.Эйфман и В.А.Окунев. Как отмечали критики, со времени совместных постановок Григоровича и Вирсаладзе не приходилось видеть столь серьезной и стильной работы художника в балете, как в спектакле «Русский Гамлет». Декорации и костюмы Окунева в создании общей концепции спектакля имели не меньшее значение, чем работа балетмейстера. И определяющую роль в этом играли бархатные костюмы глубоких, благородных цветов — оливковые, коричневые, зеленые — решенные с вкусом и удобные для танца. Интересным стал новый сценографический прием в этом балете. Вариации цветовой гаммы костюмов персонажей, соответственно, рождали ту или иную атмосферу.

Необычная цветовая символика костюма на современной сцене была представлена в первой постановке Театра танца под руководством Алексея Фадеечева — балете Стентона Уэлша «Green» («Зеленый») на музыку А.Вивальди. Решение костюмов здесь принадлежит самому балетмейстеру. В этом спектакле в длинных тюниках балерин и в традиционных балетных костюмах танцовщиков доминирует зеленый цвет разных оттенков. При этом отсутствуют декорации — лишь черный задник с прорезями, в которых то исчезают, то появляются исполнители.

Разумеется, примеров цветового решения балетного костюма существует множество. При этом в лучших образцах как современного балета, так и хореографического наследия выбор цвета сценического костюма всегда тесно связан не только с общим колористическим решением спектакля, но и с его музыкальной основой и, разумеется, с танцевальной лексикой.

\* \* \*

Завершая разговор о мужском балетном костюме, его эволюции, думается, будет уместным еще раз подчеркнуть, что сценический костюм составляет целую область творчества театрального художника, воплощающего в костюмах огромный мир образов — лирических, сатирических, гротесковых, трагических. Балетный мужской костюм рождается в гармоничном союзе трех талантов — художника, хореографа и артиста ради создания такого «явления тела», как пластическое воплощение художественного образа.

## ВТОРАЯ ЧАСТЬ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

#### **О термине «хореографическая орфокинезия»**

Балетмейстерский факультет Российской академии театрального искусства — ГИТИСа и кафедра хореографии за свою многолетнюю историю накопили огромный опыт по разностороннему обучению будущих педагогов танцевального искусства и балетмейстеров. Среди них — выпускники всех регионов России, иностранные студенты, аспиранты, кандидаты и доктора наук. Наряду с углубленным изучением того или иного специального предмета каждый студент получает как теоретическую подготовку, так и практические навыки в разных видах танцевального искусства: классический, народно-сценический, историко-бытовой и бальный танцы, современные направления — модерн, джаз и другие.

Педагоги кафедры — в большинстве своем выпускники балетмейстерского факультета РАТИ — являются обладателями универсальных знаний в сфере танцевального искусства, свободно владеют танцевальной техникой и терминологией, отвечающей тому или иному направлению в хореографии. Проанализировав содержание их профессионального общения и обмена опытом на конференциях, заседаниях кафедры и на обсуждениях результатов сессий, мы пришли к выводу, что сегодня возникла необходимость в введении нового термина, обозначающего общие технические закономерности правильного выполнения танцевальных движений (имеются в виду все виды танцевального искусства), включая процесс первой стадии урока (подготовка опорно-двигательного аппарата, «разогрев» мышц и т.д.), принципов укрепления мышц, а также общие требования к понятию выразительности движений, к постановке корпуса и техники выполнения поддержек, к учету физических особенностей исполнителей и т.д.

В данной работе предлагается ввести новый термин — *«хореографическая орфокинезия»*. Этот термин образован от греческих слов: *orthos* (правильный) + *kinēsis* (движение).

Вводимый нами термин обозначает дисциплину, изучающую правильное выполнение движений. Хореографическую орфокинезию определяет совокупность хореографических норм, связанных с выполнением значимых единиц танцевальных движений: *pas*, *поз*, связующих движений, а также комбинаций движений, то есть всего того, что, по выражению С.М.Эйзенштейна, является «подвижной графикой».

Среди таких норм следует различать нормы *выразительности и динамические* нормы (непосредственно связанные с выполнением движений и поз).

### **О нормах выразительности в хореографической орфокинезии**

Здесь следует выделить два основных аспекта. Первый из них — скульптурность выполнения движений, второй — образность, когда движение служит для выявления тех или иных характеристик персонажа. Ведь танец выполняет множество индивидуальных и социальных функций, но прежде всего — это выражение эмоций в пластике тела и идеал физического развития и телесного совершенства.

Являясь многофункциональным и сильным инструментом, выразительность тоже подчиняется норме, но эта норма лишь частично может быть словесно оформлена, а до конца постигнуть ее можно только благодаря иллюстративному материалу. С этой целью в данной книге иллюстрации уделено достаточное внимание.

Историческое и эстетическое развитие балета в XX веке характеризуется существенными изменениями форм выразительности. Основа же выразительности танца в любой форме балета, прежде всего, проявляется в осмысленности техники, в строгой постановке корпуса, позиций рук и ног. Принципы классической хореографической орфокинезии никогда не теряли своего фундаментального значения, поскольку танцевальное движение — это способность к естественной, а не к иллюзорной выразительности.

Основы эстетики телесной выразительности — это определенный способ выражения отношения к миру через танцевальное движение. Ведь танец — всегда проявление какого-либо чувства: радости, печали, патетики или любви...

Рассмотрим аспекты выразительности некоторых движений<sup>1</sup>.

#### *Assemblé*

*Pas assemblé* — это то же *pas élevé*, но в воздухе. Возможности применения этого движения в балете довольно широки: оно может применяться и с заносками, и в повороте, и во вращении. Это движение таит в себе какую-то замкнутость, недосказанность героя. Неслучайно *assemblé* часто применяется в романтическом балете. Очень красивым *assemblé* может быть, например, в сочетании с филигранно выполненными заносками.

#### *Sissonne*

По всей вероятности, это движение берет свое начало в историко-бытовых танцах времен Людовиков XIII и XIV. С *pas relevé*, *tombé*, *chassé* — отсюда, по всей вероятности, и возникло движение *sissonne tombé*. Оно прекрасно варьируется, комбинируется с другими движениями и выполняется во всех направлениях. Такое движение, как *sissonne fermé* — одно из ключевых движений. Оно подвижное, выразительное, эффектное в своей многоликости. *Sissonne fermé* дает блестящие возможности для варьирования. Ф.В. Лопухов на этом движении построил весь но-

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность профессору Г.Д.Алексидзе за предоставленную информацию на эту тему.



мер в «Картинках с выставки» — «Старый замок». Гениально варьируя одно движение, он достиг многообразия и создал поэтически-художественный образ. *Sissonne fondu* — разновидность *sissonne fermé*, когда нога закрывается чуть запаздывая, что подчеркивает значение *fondu* (таять). Все эти движения используются хореографами для достижения цели в поставленных ими художественных задачах.

#### *Pas jeté*

*Pas jeté* — это всегда движение, выражающее радость полета. Танцовщик, покидая самую высокую точку вверху над собой, перелетает через нее в красивой, горделивой, гармоничной позе. И также мягко приземляется для того, чтобы вновь продолжить свой полет и взлететь вверх.

#### *Cabriole*

*Cabriole* — это удивительно многоликое движение. С помощью *sabrioles* возможно полнее раскрыть характер героя — от лирико-романтического до героического, передать его различные настроения — от торжества до драматизма, от радости до грусти. Например, *sabrioles* назад передают отчаянное состояние, а в гротесковом танце они применяются в закрытом положении. Думается, что все возможности этого сложного в техническом отношении и одновременно чрезвычайно выразительного движения до конца еще не раскрыты.

#### *Вращение*

Вращение на месте — это феномен, который подвластен только человеку. Ни одно живое существо не имеет этого свойства — вращаться. Танцовщик в состоянии апломба взбирается на высокие полупальцы и вихрем кружится, не сходя с места, вокруг своей оси. *Tours* в воздухе, образно говоря, похожи на смерч. Человек винтом вырывается ввысь, вращаясь в высочайшем прыжке. *Tours* во всех своих проявлениях — высочайшая форма системы классического танца. Всевозможные виды вращения, благодаря технике сохранения взора в одну точку, дают человеку возможность сохранить и динамику и статику. Это спасает его от головокружения. Вращение по диагонали или по кругу — *tours chené* — подобно ветру. Кто видел В. Чабукиани или М. Лавровского, никогда не забудут того сильного впечатления, которое производило это чарующее зрелище.

### **Динамические нормы хореографической орфокинезии в разделе *allegro***

Раздел *allegro* отличается многообразием движений и, составляя большую часть лексики мужского классического танца, состоит из маленьких, средних и больших прыжков. Все прыжки подразделяются на пять групп:

1) прыжки с двух ног на две ноги: *temps sauté*, *changement de pied*, *pas échappé*;

2) прыжки с одной ноги на две ноги: *pas assemblé*, *pas brisé*;

3) прыжки с двух ног на одну ногу: *sissonne simple*, *sissonne fermé*, *sissonne fondu*, *sissonne ouvert*, *sissonne tombé*, *sissonne failli*, *rond de jamb en l'air sauté*, выполняющийся приемом *sissonne ouvert*;

4) прыжки с одной ноги на другую ногу: *petit pas emboîté*, *petit pas jeté*, *brisé dessus-dessous*, *demi pas de chat*, *demi pas emboîté*, *grand pas jeté*, *grand pas de chat*, *pas jeté passé*, *pas ballotté*, *pas de basque*, *jeté-fermé*, *pas de ciseaux*, *gargoillade*, *jeté entrelacé*, *jeté renversé*, *saut de basque*;

5) прыжки на одной ноге: *temps levé sauté*, *pas ballonné*, *rond de jamb en l'air sauté*, *grand fouetté-sauté*, *revoltadé*.

Все прыжки начинаются и заканчиваются *demi-plié*. В зависимости от характера прыжка, *demi-plié* может быть мягким, тягучим, резким, трамплинным, быстрым и медленным, углубленным и не очень.

В любом прыжке выделяются четыре фазы:

- 1) подготовительный момент — *demi-plié*;
- 2) толчок;
- 3) взлет — полет;
- 4) приземление — *demi-plié*.

Каждая из этих фаз требует тщательной проработки в процессе обучения. В зависимости от этапа, на котором происходит освоение прыжка, относящегося к той или иной группе, прорабатываются различные фазы данного прыжка.

Некоторые прыжки могут усложняться с помощью внесения в них заносок — *batteré*. Это создает остроту и динамику танца.

Как и другие движения классического танца, прыжки могут исполняться в повороте, некоторые из них во вращении. Обретение навыков выполнения того или иного приема происходит в разделах урока: «у станка», «на середине» и в разделе *allegro*.

Как форма танцевальной экспрессии, прыжки координационно связаны с движениями рук, ног, корпуса и головы. Поэтому при структурном анализе прыжков особое внимание уделяется координации движений всех частей тела. Целью данной работы является выявление структурных связей во взаимодействии всех частей тела танцовщика при выполнении движений раздела *allegro*, а не методические указания по их выполнению. Для наглядности в некоторых случаях приводятся методические примеры освоения движений.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ВСТУПЛЕНИЕ К РАЗДЕЛУ ALLEGRO

Прыжок талантлив или гениален тогда, когда артист может им распоряжаться свободно, может вложить в него всю выразительность, которую требуют в данный момент музыка и сценическая ситуация.

*Л.Д.Блок*

#### **Освоение раздела en tournant на примере группы прыжков, выполняющихся с двух ног на две ноги**

Практически все движения классического танца могут исполняться в повороте, но каждое из них в процессе обучения направлено на освоение действия определенных частей тела во вращении на их слаженность — координацию.

Фигура танцовщика может поворачиваться вокруг своей вертикальной оси тела на месте или в продвижении в направлениях: en dehors или en dedans.

В поворотах становится видно, как вокруг своей вертикальной оси двигаются каждая из сторон тела — левая и правая. Исходя из этого можно дать определение, согласно которому сторона тела, движущаяся в повороте или во вращении наружу от вертикальной оси тела, является **направляющей**, а та, что движется внутрь к оси, — **направляемой**<sup>1</sup>.

**Demi-plié** — полуприседание, является неотъемлемой частью любого прыжка, поэтому точное изучение этого движения является залогом правильного освоения всего раздела allegro.

Demi-plié — полуприседание в одной из пяти классических позиций. В качестве дополнительного и связующего элемента входит в состав многих движений и pas классического танца.

При выполнении demi-plié бедра и колени должны быть развернуты к носкам стоп. На начальных этапах изучения спина удерживается в вертикальном положении, голова — en face.

---

<sup>1</sup> См.: *Валукин Е.П.* Система мужского классического танца. М., 1999.

Demi-plié изучается лицом и боком к станку, затем на середине зала. Порядок изучения demi-plié — по I, II, III, V и IV позициям. Demi-plié по IV позиции, как наиболее сложное, изучается последним.

Методические указания.

На первом этапе изучения смена позиций ног осуществляется приемом проведения плоской стопы; на втором — приемом *battement tendu*.

Прыжки с двух ног на две ноги являются наиболее простыми. Именно поэтому освоение раздела *allegro* начинают с них. На примере выполнения прыжков, относящихся к этой группе, усваивается принцип поэтапности действия ног, корпуса, рук и головы во всех фазах прыжка: подготовительное demi-plié; толчок; взлет — полет; завершающее demi-plié при приземлении. Здесь закладываются необходимые навыки, способствующие выполнению прыжка: сохранение выворотного положения ног, сохранение аплomba в прыжке и при его завершении, координация действия рук и головы при выполнении приемов «подхват» и «взмах» для осуществления прыжка.

Вначале прыжки начинают изучать с **temps sauté**, который осваивается в медленном темпе. На первые 2/4 выполняется углубленное demi-plié и толчок в выворотном положении. На следующие 2/4 выполняется прыжок с ощущением подтянутости бедер и приземление; затем — углубленное demi-plié на 2/4 и на последние 2/4 второго такта — выход из demi-plié.

После изучения *temps sauté* на 2 такта можно перейти к его изучению в раскладке на 1 такт, затем на половину такта.

При изучении законченной формы *temps sauté* вводятся элементы координации движений ног, рук и головы (см. рис. 1).

При выполнении законченной формы *temps sauté* руки могут занимать положение 2-й позиции или находиться в заниженной 1-й позиции.

В последнем случае при выполнении *preparation* голова поворачивается в направлении к правому плечу.

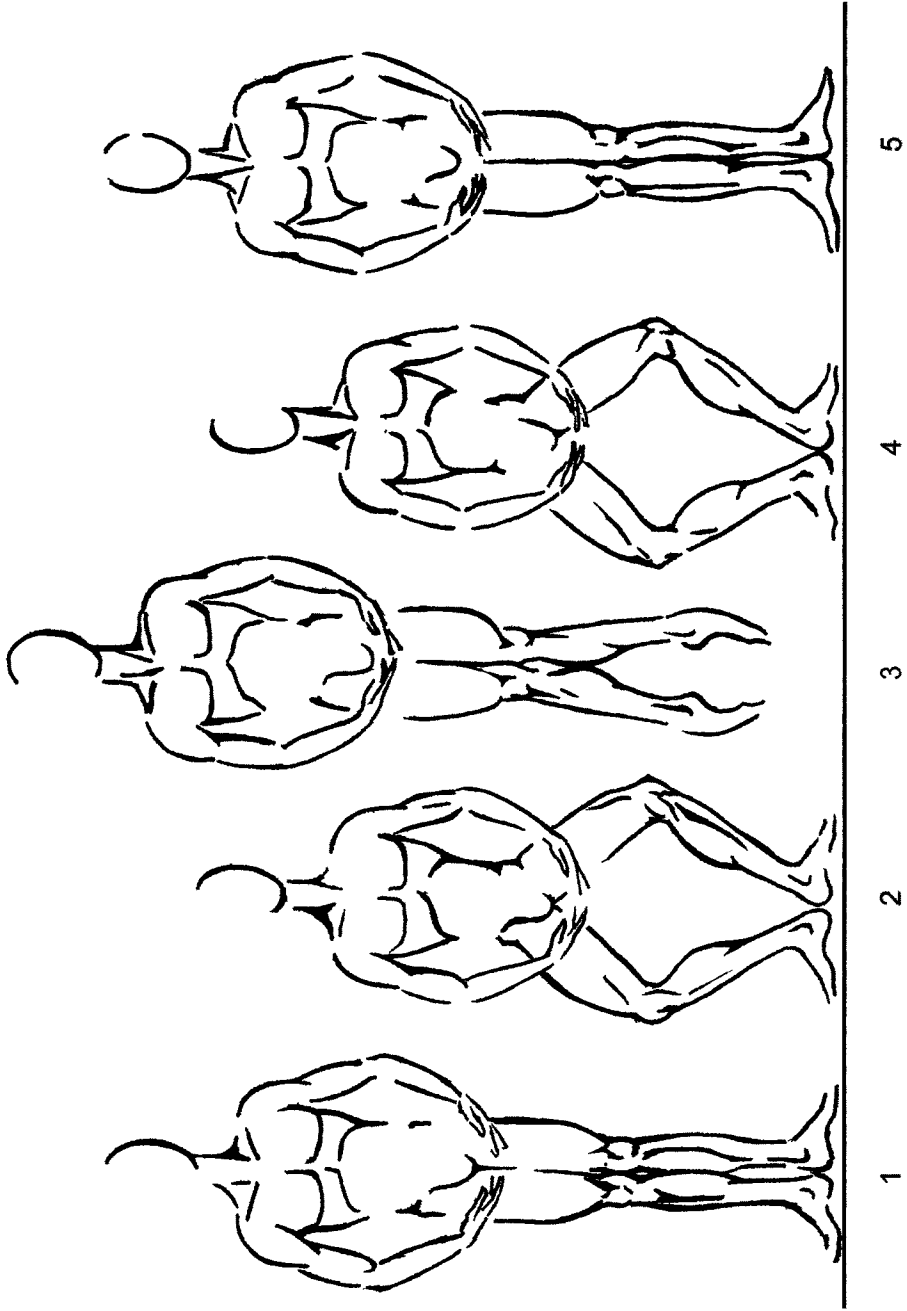
При выполнении demi-plié руки из подготовительного положения переводятся приемом *allongée* легким раскрытием в направлении 2-й позиции. Голова и взгляд (через легкий наклон) сопровождают движение ведущей руки, затем руки приемом «подхват» в момент выхода из demi-plié (толчка) переводятся в заниженную 1-ю позицию, фиксируя ее.

Затем выполняется приземление в упругое углубленное demi-plié. Руки раскрываются во 2-ю заниженную позицию.

При выходе из demi-plié руки приемом *allongée*, слегка отставая от движения ног, переводятся в подготовительное положение.

В дальнейшем это *pas* может исполняться в раскладке на половину такта и целый такт музыкального метра 4/4 и в положении корпуса *épaulement*.

Этот же принцип ставится во главу угла при освоении раздела *en tournant*. Осуществление прыжка в повороте требует дополнительных средств динамики, а следовательно, более сложной координации действия частей тела и обретения устойчивости в прыжке и при его окончании. Целесообразно начинать осваивать



*Puc. 1. Temps sauté*

раздел *allegro en tournant* с прыжков, относящихся к этой группе, так как площадь опоры на двух ногах больше.

Для наглядности рассмотрим пример: **temps sauté en tournant** на 1/4 часть круга, вправо (см. рис.2).

При исполнении этого простого прыжка в повороте закладываются навыки для дальнейшего освоения вращения в разделе *allegro*.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face* — фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к точке пространства 1, ноги в I позиции, руки в подготовительном положении, голова в прямом положении, взгляд направлен по линии горизонта в точку 1.

За тактом выполняется *demi-plié*, руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции (рисунок рук *allongée*), выполняя прием «взмах»; голова, одновременно с действием рук, поворачивается вправо, взгляд переводится в положение ниже линии горизонта, на кисть правой руки.

На вторую часть такта выполняется толчок с выходом в прыжок (через проходящее *relevé*), руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», для осуществления прыжка в повороте на 1/4 часть круга, к точке 3. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, фиксируют точку 1, по отношению к которой выполняется поворот, и сохраняют направленность в эту точку.

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 3 в *demi-plié*. Руки одновременно раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению форса, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 1.

На третью четверть выполняется выход из *demi-plié*. Руки переводятся в положение *allongée*. Взгляд переводится на кисть левой руки.

На первую восьмую четвертой четверти выполняется *demi-plié*. Руки опускаются во 2-ю заниженную позицию, левая рука «ведущая».

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется *temps sauté en tournant* к точке пространства 5. Руки активно переводятся в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», чем способствуют осуществлению прыжка в повороте. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 3, по отношению к которой завершается прыжок.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На первую четверть второго такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi-plié*. Руки одновременно раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению форса, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 3.

Таким же образом *temps sauté en tournant* выполняется по отношению к точке пространства 7 и 1.

**Changement de pied** — прыжок с переменной ног в V позиции. При его выполнении ноги слегка раскрываются в стороны, и с началом приземления каждая из ног меняет свое первоначальное расположение — стоявшая впереди переводится назад, а стоявшая сзади переводится вперед. *Changement de pied* может испол-

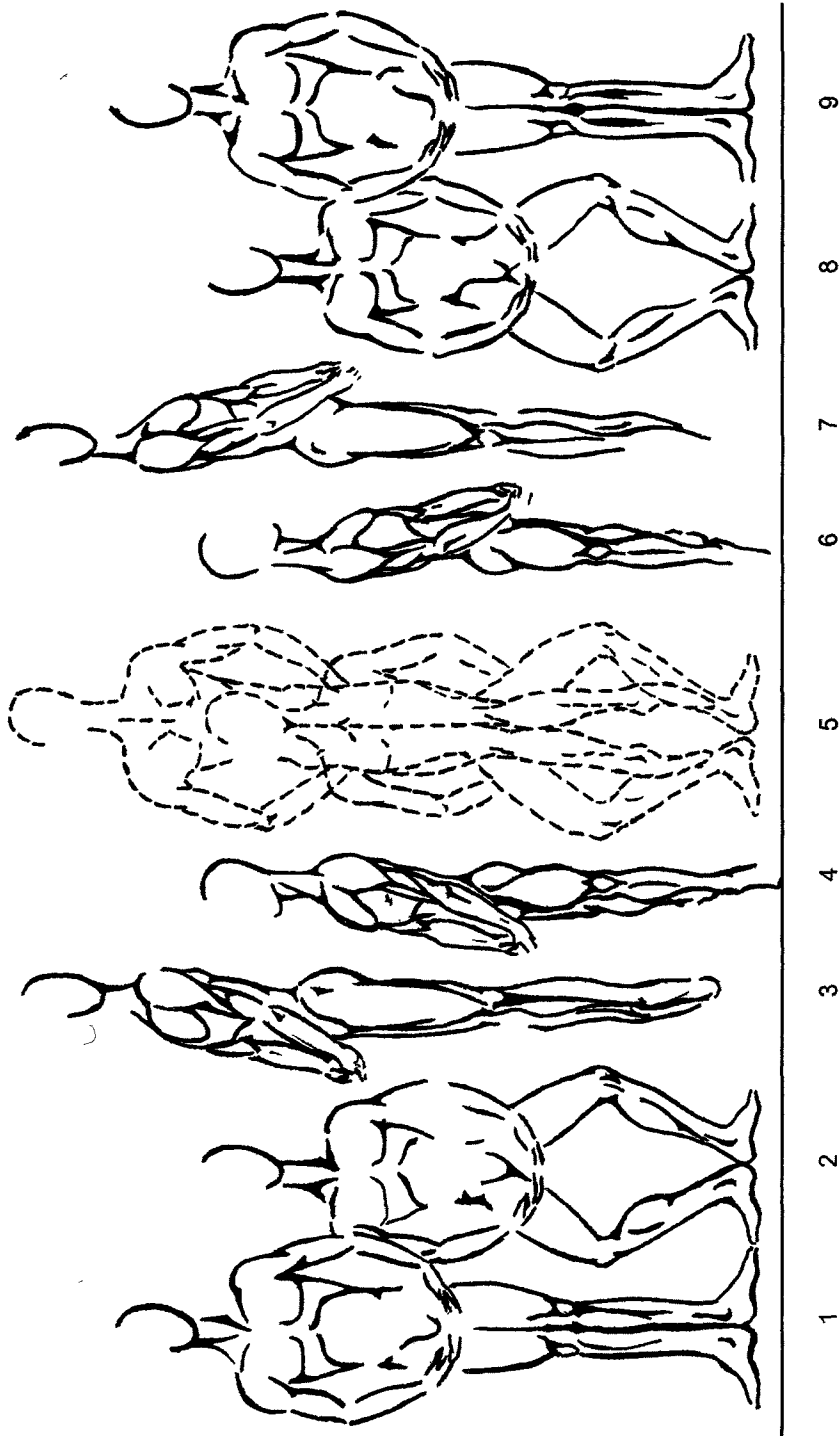


Рис. 2. Temps sauté en tournant на 1/4 часть круга

няться на невысоком прыжке — *petit changement de pied*, музыкальный акцент в этом случае «направлен» вниз, и на большом прыжке — *grand changement de pied*, с музыкальным акцентом вверх, в положениях *en face* и *épaulement*. Непосредственное отношение в освоении раздела *allegro en tournant* имеет *changement de pied en tournant*. Так же как и в *temps sauté en tournant*, в *changement de pied en tournant* поворот может осуществляться на определенное количество частей окружности: 1/8, 1/4, 1/2, 3/4 части окружности (см. рис.3). Здесь закладываются основы *tour en l'air*, выполняющегося на целый круг и более. Это и активность действия рук и головы для выполнения прыжка.

Приведем пример **changement de pied en tournant** на половину круга.

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face* — фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к точке пространства 1, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении, голова повернута к правому плечу, взгляд направлен по линии горизонта в точку 2.

За тактом выполняется *demi-plié*, руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции (рисунок рук *allongée*), выполняя прием «взмах»; одновременно с действием рук взгляд переводится в положение ниже линии горизонта, на кисть правой руки.

На вторую часть затакта выполняется *changement de pied*. Руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», для осуществления прыжка в повороте на 1/2 часть круга, к точке 5. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, сохраняют направленность в точку 1, по отношению к которой выполняется поворот, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 5 пространства, до завершения прыжка.

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi-plié*. Руки одновременно раскрываются во 2-й позицию, способствуя прекращению набранного форса, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 5.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На третью четверть выполняется выход из *demi-plié*. Руки переводятся в положение *allongée*. Взгляд переводится на кисть левой руки.

На первую восьмую четвертой четверти выполняется *demi-plié*. Руки опускаются во 2-ю заниженную позицию, левая рука — «ведущая».

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется *changement de pied en tournant* к точке пространства 1. Руки активно переводятся в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», чем способствуют осуществлению прыжка в повороте. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 5, по отношению к которой выполняется прыжок, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 1 пространства, до завершения прыжка

На первую четверть второго такта *changement de pied* после поворота завершается к точке 1 в *demi-plié*. Руки одновременно раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению вращения, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства.



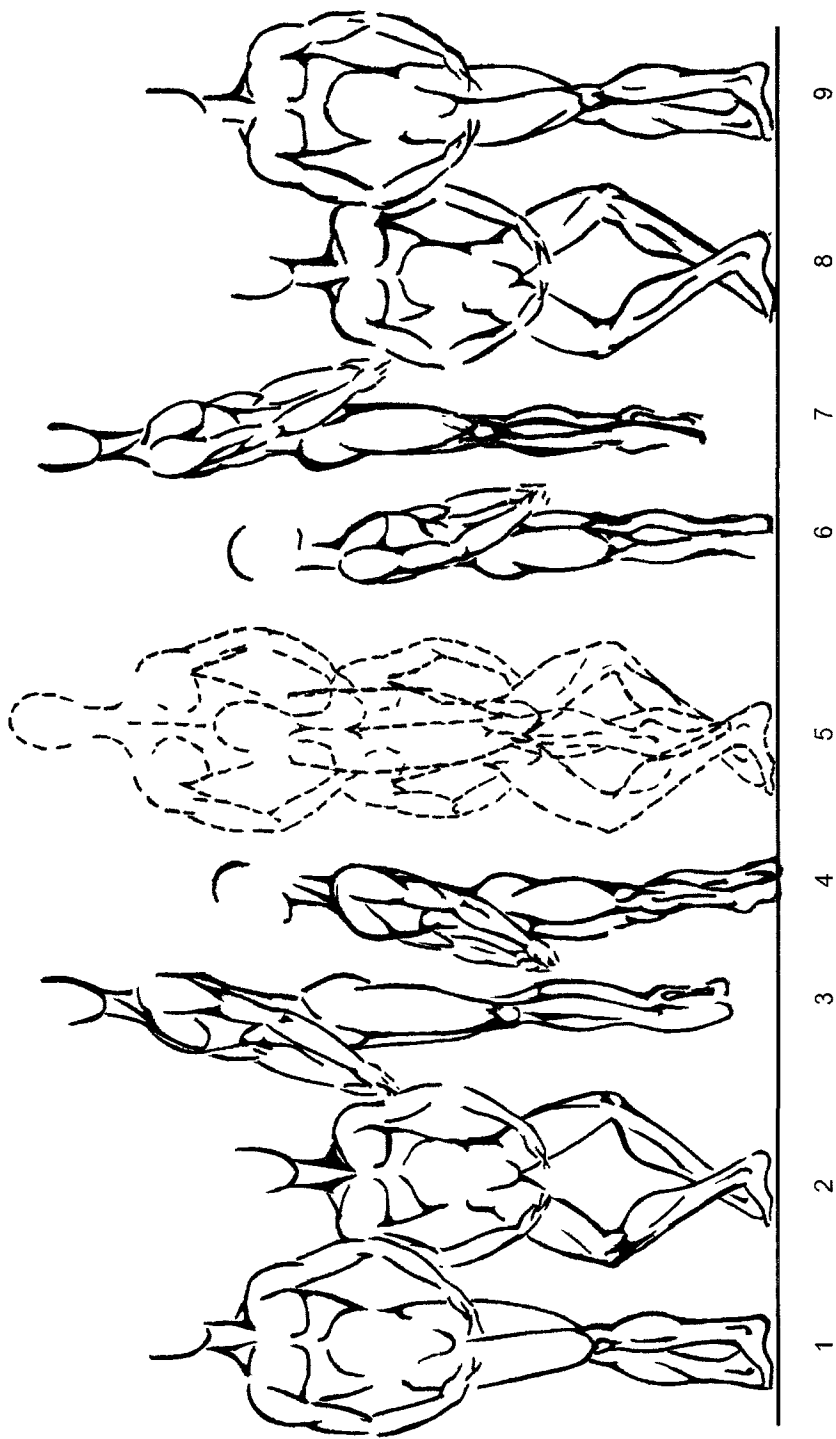


Рис. 3. *Changement de pied en tournant на 1/4 круга*

*Pas échappé* (см. рис.4а, 4б.) — прыжок с просветом, состоящий из двух прыжков. Первый прыжок выполняется из V позиции во II или в IV позицию, второй — из II или IV позиции в V позицию. Ноги могут менять исходное положение или сохранять его. *Pas échappé* может выполняться на маленьком прыжке — *petit pas échappé*, ноги при этом быстро раскрываются из V позиции во II или в IV позицию, руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват» для осуществления первого прыжка, и, меняя рисунок, переводятся в положение *allongée*. На среднем прыжке — *demi pas échappé*, и на большом прыжке — *grand pas échappé*. При выполнении *demi pas échappé* и *grand pas échappé* в первом прыжке ноги фиксируют V позицию, руки, выполнив «подхват», фиксируют 1-ю каноническую позицию. Далее при приземлении ноги раскрываются; руки занимают требуемые позиции. Во втором прыжке ноги фиксируют II или IV позицию, руки сохраняют предыдущее положение. При приземлении ноги собираются в V позицию, руки переводятся в положение *allongée* и опускаются в подготовительное положение.

Приведем пример ***pas échappé en tournant*** по II позиции (см. рис.5).

Музыкальный размер 4/4.

Исходное положение: *en face* — фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к точке пространства 1, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении, голова повернута к правому плечу, взгляд направлен по линии горизонта в точку 2.

За тактом выполняется *demi-plié*, руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции (рисунок рук *allongée*), выполняя прием «взмах»; одновременно с действием рук взгляд переводится в положение ниже линии горизонта на кисть правой руки.

На вторую часть затакта выполняется *pas échappé*. Руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», для осуществления прыжка в повороте на 1/2 часть круга, к точке 5. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, сохраняют направленность в точку 1, по отношению к которой выполняется поворот, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 5 пространства, до завершения прыжка.

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi-plié* во II позиции. Руки одновременно раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению набранного форса, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 5.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На третью четверть выполняется выход из *demi-plié*. Руки сохраняют 2-ю позицию.

На первую восьмую четвертой четверти выполняется *demi-plié*.

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется прыжок с поворотом из II позиции к точке пространства 1. Руки переводятся в положение *allongée*. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 5, по отношению к которой выполняется прыжок, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 1 пространства, до завершения прыжка.

На первую четверть второго такта прыжок после поворота завершается к точке 1 в *demi-plié* в V позиции. Руки с небольшим опозданием из 2-й позиции опускаются в подготовительное положение, голова и взгляд, сопровождая движение кисти соответствующей руки, сохраняют направленность к плечу, соответствующему ноге, расположенной в V позиции спереди.

На следующем этапе *pas échappé en tournant* по II позиции может выполняться в один темп, то есть в затактовой форме.

Рассмотрим пример *pas échappé en tournant* по II позиции, выполняющееся на 1 такт.

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение: *en face* — фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к точке пространства 1, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении, голова повернута к правому плечу, взгляд направлен по линии горизонта в точку 2.

За тактом выполняется *demi-plié*, руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции (рисунок рук *allongée*), выполняя прием «взмах»; одновременно с действием рук взгляд переводится в положение ниже линии горизонта, на кисть правой руки.

На вторую часть затакта выполняется *pas échappé*. Руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», для осуществления прыжка в повороте на 1/2 часть круга, к точке 5. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, сохраняют направленность в точку 1, по отношению к которой выполняется поворот, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 5 пространства, до завершения прыжка.

На первую восьмую первого такта прыжок после поворота завершается к точке 5 в *demi-plié* во II позиции. Руки одновременно раскрываются во 2-ю позицию, способствуя прекращению набранного форса, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 5.

На вторую восьмую первой четверти выполняется прыжок с поворотом из II позиции, к точке пространства 1. Руки активно переводятся в положение *allongée*. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 5, по отношению к которой выполняется прыжок, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 1 пространства, до завершения прыжка.

На первую восьмую второго такта прыжок после поворота завершается к точке 1 в *demi-plié* в V позиции. Руки, с небольшим опозданием, из 2-й позиции опускаются в подготовительное положение, голова и взгляд, сопровождая движение кисти соответствующей руки, сохраняют направленность к плечу, соответствующему ноге, расположенной в V позиции спереди.

На вторую восьмую второго такта можно повторить прыжок или выйти из *demi-plié*, закончив движение.

Для освоения более сложных видов прыжков в повороте или во вращении можно усложнять вторую фазу *pas échappé*, завершая прыжок на одну ногу.

Приведем пример *pas échappé en tournant* по IV позиции.

Музыкальный размер 4/4.

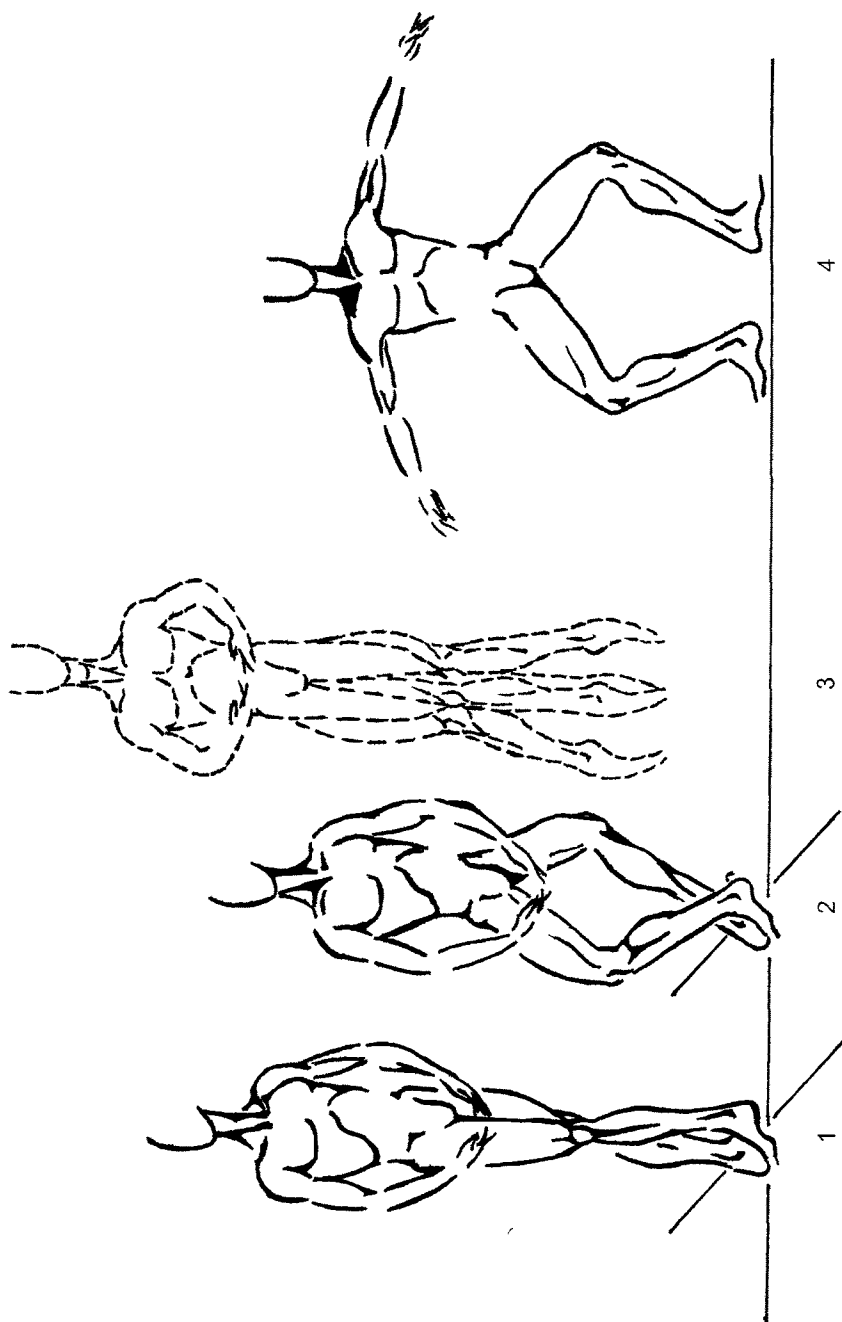


Рис. 4а. Pas écharpé по II позиции (начало)

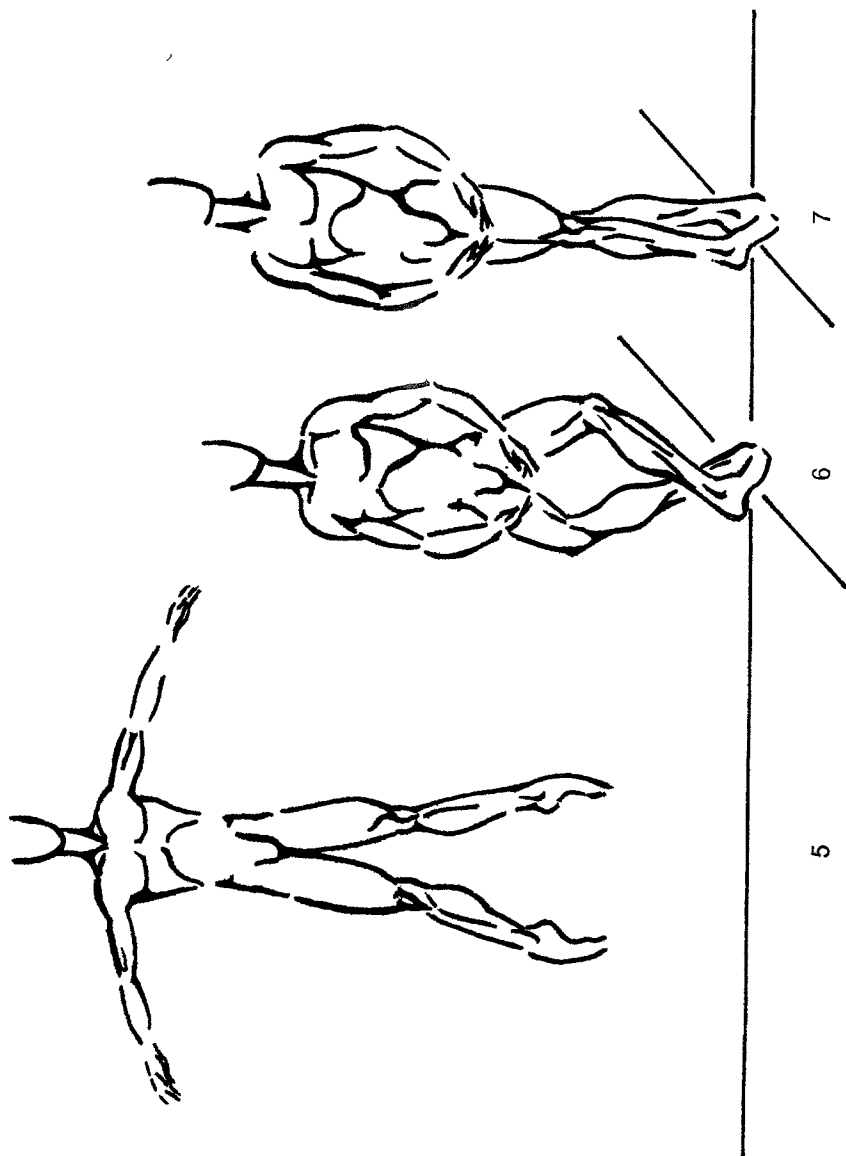


Рис. 46. *Pas écharpé* по II позиции (продолжение рисунка)

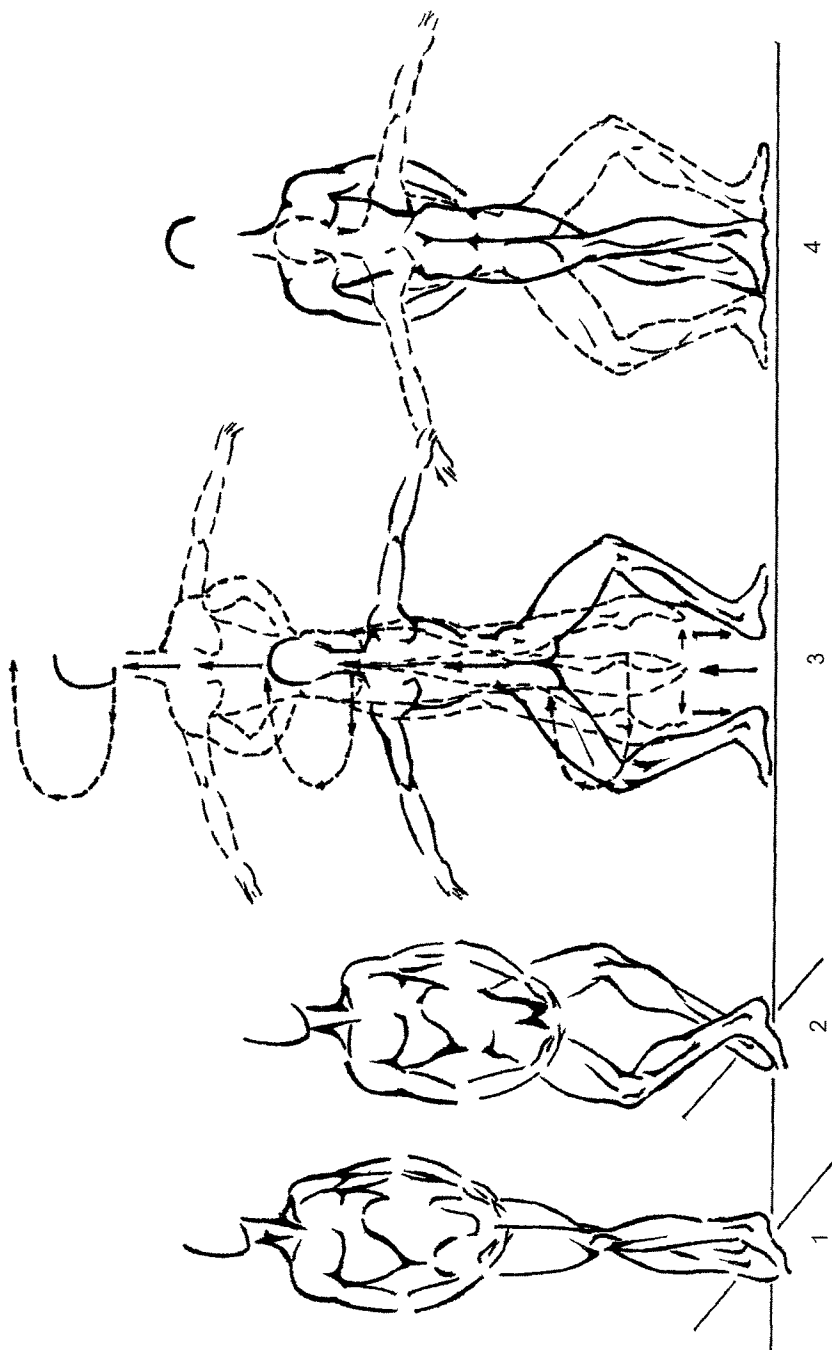


Рис. 5. Pas échappé en tournant по II позиции

Исходное положение: *épaulement croisé* — фигура танцовщика обращена лицевой стороной корпуса к точке пространства 8, ноги в V позиции, руки в подготовительном положении, голова повернута к правому плечу, взгляд направлен по линии горизонта в точку 1.

За тактом выполняется *demi-plié*, руки отводятся в направлении 2-й заниженной позиции (рисунок рук *allongée*), выполняя прием «взмах»; одновременно с действием рук взгляд переводится в положение ниже линии горизонта, на кисть правой руки.

На вторую часть затакта выполняется *pas échappé*. Руки активно переводятся из 2-й заниженной позиции в 1-ю каноническую позицию, выполняя прием «подхват», для осуществления прыжка в повороте на 1/2 часть круга, к точке 4. Голова и взгляд, действуя по принципу вращения, сохраняют направленность в точку 1, по отношению к которой выполняется поворот, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 5 пространства, до завершения прыжка.

На первую четверть первого такта прыжок после поворота завершается к точке 4 в *demi-plié* в IV позиции. Руки одновременно раскрываются: правая во 2-ю позицию, левая сохраняется в 1-й позиции, голова и взгляд сохраняют направленность в эту точку пространства 5.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На третью четверть выполняется выход из *demi-plié*. Руки сохраняются в тех же позициях.

На первую восьмую четвертой четверти выполняется *demi-plié*.

На вторую восьмую четвертой четверти выполняется прыжок с поворотом из IV позиции, к точке пространства 8. Руки группируются в 1-й позиции. Голова и взгляд фиксируют точку пространства 5, по отношению к которой выполняется прыжок, и, опережая поворот корпуса, переводятся в точку 1 пространства, до завершения прыжка.

На первую четверть второго такта прыжок после поворота завершается к точке 8 в *demi-plié* на левой ноге, правая — в положении *sur le cou-de-pied* спереди. Руки одновременно раскрываются: правая во 2-ю позицию, левая сохраняется в 1-й позиции, голова и взгляд сохраняют направленность в точку пространства 1.

На вторую четверть выдерживается пауза.

На третью четверть выполняется выход из *demi-plié* на левой ноге, правая из положения *sur le cou-de-pied* опускается в V позицию. Руки, сохраняя те же позиции, переводятся в положение *allongée*, правая рука — «ведущая».

На четвертую четверть руки опускаются в подготовительное положение. Голова и взгляд, сопровождая движение кисти правой руки до 2-й заниженной позиции, поворачиваются к правому плечу, взгляд направляется к точке 1 по линии горизонта. В приведенном примере направление поворота — *en dehors*. Аналогично прыжок может выполняться в направлении *en dedans*. Во второй фазе прыжок будет завершаться на правую ногу, левая — в положении *sur le cou-de-pied* сзади.

В дальнейшем этот прыжок можно выполнять в один темп, аналогично примеру *pas échappé en tournant* по II позиции. Обретение навыков этого вида *pas échappé en tournant* способствует подготовке изучению вращения в группе «*sissonnes*».

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ PAS ASSEMBLÉ

*Pas assemblé* — это то же *pas élevé*, но в воздухе. Оно таит в себе какую-то замкнутость, недосказанность героя, потому оно часто применяется в романтическом балете.

*Г.Д.Алексидзе*

В школе классического танца *allegro* (раздел урока — прыжки) является высшей степенью исполнительского мастерства, так как именно в прыжках требуется четкая и слаженная координация всех частей тела, их взаимодействие, усложненное быстрым темпом исполнения, большие затраты физических и ментальных ресурсов танцовщика. Как известно, весь урок классического танца выстраивается по принципу «от простого — к сложному», и потому именно в *allegro* четко прослеживается степень профессиональной грамотности и технической подготовленности исполнителя.

Одним из наиболее интересных, если можно сказать, красивых по эстетическому восприятию и в то же время достаточно трудных по освоению прыжков является *pas assemblé*.

*Pas assemblé* как элемент хореографической лексики классического балета выработался из танцевальных *pas* придворного (исторического) танца, которые, в свою очередь, возникли из народной хореографии — из старинных народных Бранлей Средневековья и Возрождения. Этот прыжок, возникший во французской хореографии из партерных глиссирующих *pas* с собиранием ног (*pas soutenu*) на полупальцах в Вольте XVI века,<sup>1</sup> в Куранте XVI — XVII веков, а также с различными вариантами подтягивания одной ноги к другой (Менуэт), в результате эволюции танцевальной техники уже в Романеске XVII века становится элементом прыжковой танцевальной лексики. Затем эта аллегровая форма *pas assemblé* встречается в Гавоте и Жиге, а также в Гавоте Вестриса (XVIII век) наряду с *pas glissade*, *pas jeté*, *pas émboité* и *étréchat quatre*<sup>2</sup>, которые исполняются в полувыворотных позициях ног. Также *pas assemblé* в XVIII веке использовалась в формах Французской кадрили<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Васильева-Рождественская М.В* Историко-бытовой танец М, 1987 С 72

<sup>2</sup> Там же С 114

<sup>3</sup> Там же С 137



При дальнейшей эволюции техники и эстетических требований балетного искусства этот прыжок стал исполняться выворотной, с предельно вытянутыми подъемом и пальцами, и приобрел множество различных форм, отличающихся высотой прыжка, различными подходами, вариантами собирания ног в воздухе и приземлением.

В эпоху становления школы классического танца, формирования балетного театра как самостоятельного искусства, а особенно в период расцвета романтического балета прыжок *pas assemblé* нашел широкое применение в творчестве многих выдающихся хореографов. И это не случайно, так как диапазон выразительных возможностей этого элемента танцевального «языка» очень широк. В этом смысле можно назвать таких мастеров хореографии, как К.Блазис, считавший *pas assemblé* одним из главных и, вместе с тем, сложных элементов классического танца; А.Бурнонвиль, раскрывший выразительные возможности *pas assemblé* в филигранной мелкой технике танца; Ф.Тальони, использовавший *pas assemblé* в «пльвущей» технике романтического танца; М.Петипа, продемонстрировавший в своих постановках чарующую красоту этого танцевального приема, Э.Чеккетти, Ж.Перро и др.

Большое развитие *pas assemblé* получило в мужском исполнении в эпоху расцвета героического танца в творчестве таких танцовщиков, как В.Чабукиани, В.Васильев, Р.Нуриев, М.Барышников, М.Лавровский и др., которые наполнили этот прыжок новыми техническими и выразительными красками, усилив амплитуду полета и привнеся различные положения рук в зависимости от создаваемого танцевального образа.

Пожалуй, нельзя назвать ни одного балетного произведения, где бы не использовался прыжок *pas assemblé*. Особо хочется здесь упомянуть такие спектакли, как «Жизель», «Баядерка», «Корсар», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Спартак», «Легенда о любви».

Следует заметить, что прыжки координационно связаны с движениями рук, ног, корпуса и головы, поэтому при их изучении и исполнении большое внимание уделяется слаженной работе всех частей тела.

Любой прыжок, как известно, состоит из четырех основных фаз: подготовительной (*demi-plié*), толчка, самого прыжка и приземления, переходящего в *demi-plié*. Однако, по нашему мнению, эту традиционную систематизацию необходимо дополнить. Причина — в следующем. Сам прыжок во многих случаях, особенно если это касается сложных больших прыжков с элевацией или перемещением фигуры танцовщика в пространстве, фактически состоит из взлета и полета, во время которого может происходить изменение позы в воздухе, выполнение каких-либо движений и т.д. Таким образом, в методике преподавания классического танца предлагается дифференцировать фазу непосредственного прыжка на две составные: взлет, который имеет свои координационно-пластические, методические и технические особенности, и полет, имеющий также свои характерные черты.

При освоении прыжков каждая из фаз должна быть осознанно осмыслена учеником, проработана теоретически и затем тщательно освоена практически.

Раздел *allegro* в школе классического танца состоит из следующих подразделов: из маленьких прыжков — *petit allegro*, средних — *demi allegro* и больших прыжков — *grand allegro*. *Pas assemblé* широко используется в каждом из указанных подразделов. Хотя Н.И.Тарасов писал, что *pas assemblé* исполняется на малом и большом прыжке с броском ноги по II или по IV позиции<sup>1</sup>.

Рассмотрим, что же представляет собой *pas assemblé* с точки зрения координационно-пластического анализа.

*Pas assemblé* в переводе с французского собирать. *Pas assemblé* — прыжок с одной ноги на две. Этот прыжок в школе классического танца исполняется из предварительного *demi-plié* на двух ногах, толчком с одной ноги (опорной), взлетом, во время которого работающая нога приемом *jeté* отводится в одно из трех направлений (вперед, в сторону или назад), исполнение продолжается в стадии полета с собиранием вытянутых ног в воздухе (чаще всего в V позицию) и последующим приземлением на две ноги в ту же позицию, которая была принята в воздухе.

*Pas assemblé* выполняется в положениях: *en face*, *croisé*, *effacé*, *écarté* с продвижением и на месте (см. рис.6).

**Petit pas assemblé** исполняется из V позиции ног из *demi-plié* с отведением (броском) в момент прыжка ноги на 45°<sup>2</sup> приемом *battement tendu jeté* в направлении II позиции спереди или сзади и в направлении IV позиции вперед или назад, а также из положения работающей ноги на *sur le sou-de-pied* спереди или сзади, заканчивается *petit pas assemblé* в V позицию в эластичное *demi-plié*.

«Перед прыжком, во время *demi-plié*, следует перенести тяжесть корпуса на ногу, с которой осуществляется толчок; одновременно с этим толчком работающая нога отбрасывается скользящим движением в сторону на 45°. Нога, осуществляющая толчок, с силой вытягивается, сохраняя отвесное положение»<sup>3</sup>.

В первой фазе прыжка, после броска работающей ноги и отрыва толчковой, ноги фиксируются во II или IV позиции, во второй фазе ноги собираются в воздухе в V позиции, которая сохраняется до приземления. Причем работающая нога подводится к опорной, в отличие от *grand pas assemblé* и форм *pas assemblé*, при которых осуществляется продвижение в сторону броска работающей ноги. При исполнении *petit pas assemblé* в направлении II позиции работающая нога может менять или не менять своего расположения в V позиции (спереди или сзади).

Изучение *petit pas assemblé* начинается с экзерсиса у станка проработкой элементов, составляющих этот прыжок.

«Прыжкилагаются из предварительно усвоенных элементов экзерсиса и *adagio*. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках»<sup>4</sup>, — читаем мы в книге Н.И.Тарасова.

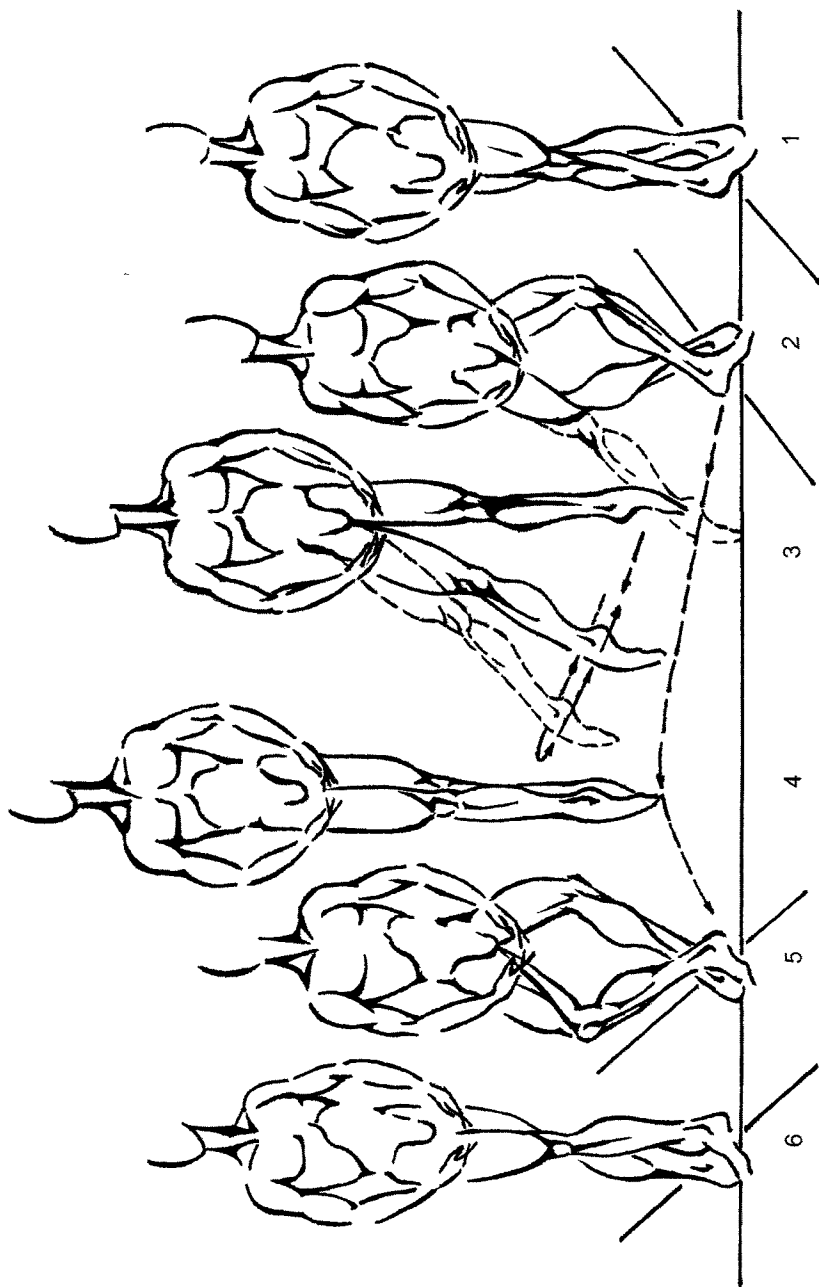
При подходе к изучению *petit pas assemblé* следует обратить внимание на развитие групп мышц, которые непосредственно участвуют в прыжке: мышцы бе-

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец С 235

<sup>2</sup> При выполнении серии прыжков (поряд) бросок работающей ноги может быть значительно ниже. Его высота будет зависеть от темпа исполнения

<sup>3</sup> Тарасов Н.И. Классический танец С 235

<sup>4</sup> Там же С 216



*Рис. 6. Petit pas assemblé*

дер, голеностопа, мышцы стопы, но, прежде всего, мышцы, отвечающие за работу ахиллова сухожилия — главного источника элевации участвующего в толчке и в амортизации приземления. Известно, что для развития ахиллова сухожилия и, соответственно, мышц используется одно из основных движений в классическом танце — *demi-plié* и *grand plié*.

Н.И.Тарасов писал: «Одним из наиболее трудных и сложных элементов прыжка является *demi-plié*, при помощи которого осуществляется толчок, взлет и его завершение. При выполнении прыжкового *demi-plié* необходимо, чтобы вся ступня и особенно пятки плотно, с упором примыкали к полу, чтобы ступня отделялась от пола с силой, последовательно от пятки до кончиков пальцев»<sup>1</sup>. *Demi-plié* предшествует толчковому посылу перед прыжком, и завершается прыжок также плавным переходом в *demi-plié*. При этом правила выполнения *demi-plié*, такие как выворотность, равномерное распределение тяжести корпуса на две ноги с упором на пятки, подтянутость бедер и корпуса и т.д., должны строго соблюдаться, иначе освоение учениками любого прыжка будет неверным и перейдет в координационный штамп.

В зависимости от характера прыжка *demi-plié* может исполняться мягко, резко — трамплинно, быстро или медленно, но всегда оно должно быть выполнено углубленно.

*Demi-plié* необходимо исполнять с ощущением выворотного раскрытия ног, особенно бедер, строго соблюдая вертикальность корпуса, не допуская «заваливания» стоп вперед или назад. В противном случае этот важный элемент прыжка будет неверно освоен, что может повлечь за собой не только грубые методические ошибки исполнения всех видов прыжков, но и значительно повысит вероятность получения травм.

При проработке *demi-plié* педагогу важно следить за тем, чтобы ученики перед прыжком исполняли его «углубленно», с плотным упором на всю стопу, а также не сокращали по времени выход из *demi-plié* (вытягивание ног в коленях) и исполняли такой выход за счет усиленной работы внутренних мышц бедер с плотным упором на всю стопу, особенно на пятки. Целесообразным также является включение в комбинацию *relevé* на полупальцы по всем позициям.

В этой связи особое внимание надо обратить на работу стопы, назначение которой, помимо участия в толчке от пола, состоит в амортизации приземления, устранении резкого соприкосновения с полом. Разработка стопы ведется с первых шагов обучения. *Battement tendu* приемом «плоской стопы», исполняемые в медленном темпе с постепенным переходом мышц стопы из состояния относительного покоя в предельно дотянутое состояние и обратно, воспитывают и силу и эластичность стоп.

Укреплению стопы, развитию ее мышц поможет *grand plié* по всем позициям и, конечно, *relevé* на полупальцы, которые должны исполняться как в медленном, так и в быстром темпе, подготавливая два типа элевации: быструю — для маленьких прыжков, исполняемых за счет работы голеностопа и стопы, и более силовую — для больших прыжков, участие в которых, помимо голеностопа и стопы, принимают колени и мышцы бедра.

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец С 216–217

Т. П. Карсавина называла *battement fondu* «механизмом прыжка». Действительно, в этом движении мы видим прыжок в «раскладке»: начальное *demi-plié* и выход наверх с ногой, открытой в том или ином направлении. Для того чтобы это движение стало методически функциональным, надо следить за плотно прижатой пяткой опорной ноги к полу, за тем, чтобы при подъеме из *demi-plié* сначала подтягивались бедра, вытягивалось колено и только после этого происходил подъем на полупальцы, а при повторении движения сначала опускалась на пол пятка и только после этого начиналось *demi-plié*; достигнув его предельной точки, необходимо без задержки переходить к следующей фазе движения — подъему (*relevé*) вверх, с ощущением подтянутости бедер.

На примерах эластичного, пружинистого сгибания и разгибания ног (*demi-plié, relevé*) в различных положениях тела, а также на примерах простейших *battements* достигается правильное использование мышечной системы танцовщика в разнообразных движениях, что впоследствии становится естественным для будущего артиста балета.

Следующее движение, при освоении которого происходит подготовка к изучению *petit pas assemblé*, — *battement tendu*. *Battement tendu* вырабатывает прием отведения и приведения работающей ноги к опорной, готовя мышцы стопы, голени к правильной работе и одновременно воспитывая необходимую дотянутость ноги (колена, подъема и пальцев). *Battement tendu*, по мере усвоения учениками, варьируется с добавлением различных приемов, в частности с *demi-plié*. Именно на этом методическом приеме отрабатывается эластичность работы как опорной, так и работающей ноги.

При изучении *pas assemblé* важным этапом является освоение учениками толчка с одной ноги (опорной), несмотря на то, что начинается прыжок из V позиции.

Для решения данной задачи предлагается использовать отработку *battement tendu*, выполняемого из V позиции из положения *demi-plié* на двух ногах, с отведением работающей ноги в направлении II позиции и последующим подведением работающей ноги в V позицию с одновременным выходом из *demi-plié* опорной ноги. Затем это упражнение осваивается в направлении IV позиции вперед и назад.

Если проанализировать этапность исполнения *petit pas assemblé*, то первой фазой этого прыжка, помимо *demi-plié*, предшествующего толчку, является вывод работающей ноги из V позиции (приемом *battement tendu*) и ее бросковое движение на воздух в направлении II или IV позиции приемом *battement tendu jeté*. Таким образом, проработка *battement tendu jeté* является следующим важным этапом в освоении *petit pas assemblé* в экзерсисе у станка. Здесь необходимо добиться определенной четкости броскового отведения работающей ноги на высоту 45°. Причем бросковое движение должно осуществляться низом ноги (голеностоп, стопа и пальцы), но не бедром. В противном случае все последующие элементы техники будут исполняться неверно.

После проработки этого этапа рекомендуется освоить *battement tendu jeté* из V позиции из положения ног на *demi-plié*, когда ученики осваивают координационное взаимодействие в работе двух ног. Опорная нога при одновременном бро-

ске работающей ноги приемом *battement tendu jeté* должна упруго, эластично и вместе с тем четко выпрямляться (выход из *demi-plié*), подготавливая будущий толчок. При проработке этого методического приема необходимо следить за сохранением выворотности опорной ноги, не допуская «заваливания» коленного сустава вперед, и, что не менее важно, следить за подтянутостью бедер, собранностью поясничных и подлопаточных мышц.

Необходимо подчеркнуть, что все указанные методические приемы прорабатываются вначале в положении лицом к станку, затем только с опорой одной руки на станок и впоследствии в экзерсисе на середине зала. Голова при выполнении этих упражнений должна удерживаться в прямом положении; нельзя допускать напряжения шейных мышц. Квадрат бедер и плеч должен быть ровным, без смещения какой-либо стороны от вертикальной оси корпуса. Плечи должны быть раскрыты и свободно опущены без рефлекторного движения во время броска работающей ноги и выхода из *demi-plié*. Руки могут занимать различные позиции, но главное, на что нужно обращать внимание, чтобы ученики не напрягали запястье и пальцы и сохраняли мягкость и округлость классической формы.

Следующим не менее важным этапом является отработка собирания ног в воздухе в V позиции и момента приземления в этой же позиции на обе ноги.

Для решения этой педагогической задачи предлагается использовать отработку *battement tendu soutenu*, вначале в направлении II позиции, затем в направлении IV позиции вперед и назад. Здесь очень важно обратить внимание учеников на подведение работающей ноги в V позицию за счет усиленной работы внутренних мышц бедра, а также (о чем говорилось ранее) соответственной работы внутренних мышц опорной ноги при выходе из *demi-plié*.

После этого для закрепления навыка собирания ног в воздухе можно использовать упрощенный вариант *petit pas assemblé* из положения работающей ноги на *sur le sou-de-pied* спереди или сзади: происходит толчок с одной ноги (в воздухе ноги принимают V позицию) и приземление на две ноги также в V позицию.

Таким образом, ученики поэтапно осваивают навык исполнения *petit pas assemblé* с постепенным увеличением темпа исполнения указанных примеров и переходят к законченной форме *petit pas assemblé* из V позиции в различных направлениях на месте и с продвижением. Причем продвижение в пространстве осуществляется только в направлении отведения (броска) работающей ноги и на расстоянии II или IV позиции.

После прочного освоения *petit pas assemblé* приступают к выполнению других форм этого прыжка, таких как *double petit pas assemblé*, *petit pas assemblé* с продвижением в пространстве зала, *petit pas assemblé battu*, *petit pas assemblé en tournant* с поворотом корпуса на 1/8, 1/4 и 1/2 часть круга, *pas brisé* и т.д.

Если *petit pas assemblé* из V позиции в направлении II позиции выполняется из положения *épaulement croisé* с изменением положения ног в V позиции, то меняется ракурс фигуры: в момент толчка корпус принимает положение *en face*, в момент взлета и собирания ног в V позиции в воздухе положение *en face* сохраняется и происходит смена работающей ноги (например, сзади — вперед), а приземление осуществляется с изменением ракурса корпуса в *épaulement croisé*.

При выполнении *petit pas assemblé* в направлении IV позиции вперед или назад руки и положение головы соответствуют позам *croisée* и *effacée* вперед и назад или *arabesque*.

Необходимо подчеркнуть, что в специальной литературе, посвященной методике преподавания классического танца, не предлагается вариант *petit pas assemblé* с продвижением в пространстве зала. Однако современный уровень развития танцевальной техники и все более развивающийся синтез классического танца с другими танцевальными стилями, такими как танец модерн, показывают, что освоение данного приема в процессе подготовки артиста балета вполне оправдано.

**Petit pas assemblé с продвижением** в пространстве зала, в отличие от исполнения этого прыжка на месте, исполняется с подведением во время прыжка опорной ноги (толчковой) к работающей (бросковой). *Petit pas assemblé* из V позиции с продвижением в пространстве зала выполняется по всем направлениям: в сторону, вперед и назад. Существуют также варианты исполнения *petit pas assemblé* с продвижением в сторону работающей ноги, когда она находится в открытом положении — отведена в направлении II или IV позиции. В этом случае опорная нога, осуществляющая толчок, также подводится к работающей, и продвижение в пространстве, как и последующее приземление, должно происходить точно по прямой, в точку вытянутого носка работающей ноги. Все остальные методические правила остаются неизменными (см. рис.7).

С продвижением в пространстве зала могут исполняться также такие производные *pas assemblé*, как *double petit pas assemblé*, *petit pas assemblé battu*, *petit pas assemblé en tournant* с поворотом корпуса на  $1/8$ ,  $1/4$  и  $1/2$  часть круга, *pas brisée* и т.д. Причем в *double petit pas assemblé* продвижение может осуществляться в различных вариантах: на первом прыжке, на втором прыжке и во время обоих прыжков.

Все эти виды *pas assemblé* могут выполняться в сочетании с различными связующими движениями на месте и с продвижением, такими как *шаг*, *pas glissade*, *pas coupé*, *pas tombé*, *pas chassée*, *pas de basque*, *pas failli* и др.

Н.И.Тарасов писал: «В целом *petit pas assemblé* следует выполнять слитно и четко, но без завышенного отведения ноги и противовесного отклонения корпуса. Руки и голова удерживаются свободно, с апломбом».<sup>1</sup>

После освоения данных форм *pas assemblé* переходят к изучению **grand pas assemblé**, которое отличается возрастанием высоты и амплитуды прыжка и соответственно большим продвижением в пространстве, как, например, в первой части вариации Голубой птицы из балета П.Чайковского «Спящая красавица» (хореография М.Петипа), когда *grand pas assemblé* исполняется в сочетании с *sissonne — failli soubressau*, или в вариации Солора из балета «Баядерка» Л.Минкуса IV картина 3 акта (хореография М.Петипа), где *grand pas assemblé en tournant* исполняется по широкому кругу.

Подходом к освоению *grand pas assemblé* является отработка приема *grand battement jeté*, когда работающая нога активно бросковым движением отводится

<sup>1</sup> Тарасов Н И Классический танец С.236

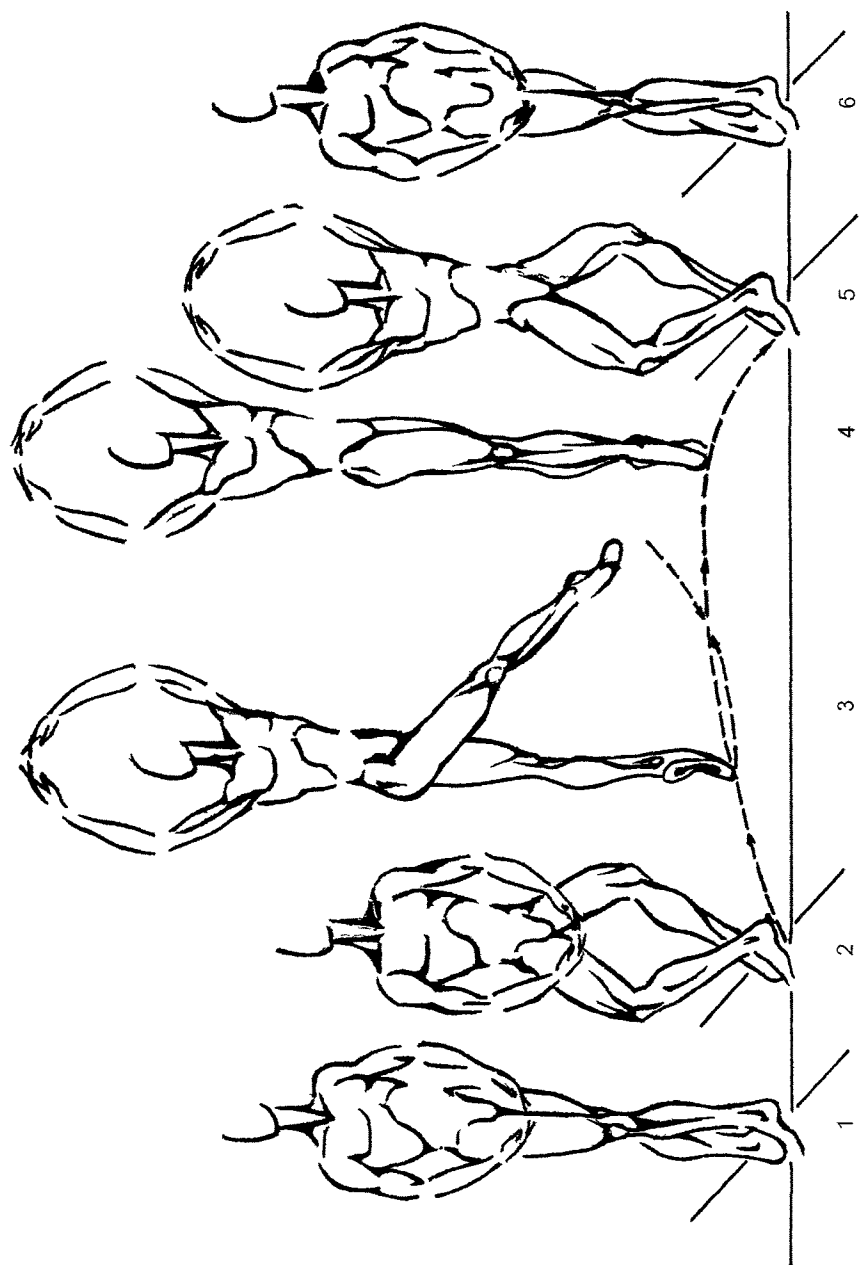


Рис. 7. *Petit pas assemblé* с продвижением



от опорной на высоту 90 и более градусов. На этом этапе важно проследить за легкостью броска работающей ноги. Бросок выполняется нижней частью ноги (голенью и стопой) во всех направлениях (вперед, в сторону и назад) при сохранении подтянутости бедер и правильного положения корпуса (ровности квадрата плеч и бедер). Также важно проследить за правильностью хода работающей ноги по полу (по правилам *battement tendu*), не допуская слишком раннего отрыва носка работающей ноги от пола. Для дальнейшей отработки этого приема в экзерсисе у станка вводится *grand battement jeté* на полупальцах.

Так как *grand pas assemblé* в основном своем варианте выполняется с продвижением (полетом) в пространстве зала (сцены), то толчковая нога после взлета активно подводится к работающей (бросковой) во второй фазе прыжка (полет).

Для выполнения *grand pas assemblé* используются различные виды подходов, состоящие из таких связующих движений, как *pas glissadé*, *sissonne tombé*, *pas souçu*, *pas chassé*, *pas failli* и различных видов классического шага. Подхват рук становится более активным, толчок более резким (трамплинным) и приземление упругим с углубленным *demi-plié*.

*Grand pas assemblé* может усложняться заноской. В зависимости от характера прыжка количество заносок может быть различным.

**Grand pas assemblé в разделе вращений (*en tournant*)** может выполняться на различное количество градусов круга: 90, 180, 360, 540. При этом голова действует по законам вращения, фиксируя точку, по отношению к которой будет завершаться прыжок. Руки могут группироваться в 3-й позиции или одна в 1-й, а другая 3-й позиции.

Помимо рассмотренной формы *pas assemblé* существует и другая форма, состоящая из второй фазы прыжка. Когда после выполнения каких-либо различных движений свободная (работающая) нога находится на полу или поднята на определенную высоту в каком-либо из направлений, например, после *sissonne tombé*, *sissonne ouverte*, *jeté* и др., свободная нога может также занимать различные положения *sur le cou-de-pied*.

Необходимо сказать, что *petit pas assemblé* в лексике классического танца широко используется и в качестве подхода к другим, более большим прыжкам (*grand sissonne ouverte* и др.), а также в качестве связующего движения к различным *tours en l'air*.

Раздел «заноски» имеет, как известно, важное значение в школе классического танца, где *pas assemblé* получает свое дальнейшее развитие.

Рассмотрим заноски в прыжке, исполняемые с *pas assemblé*, первым из которых является ***petit pas assemblé battu*** в направлении II позиции. Составные части этого прыжка уже анализировались — это *pas assemblé* и *royale*. Главная трудность при исполнении состоит в том, что после толчка от пола одна нога, отведенная броском в направлении II позиции, должна вновь вернуться к другой и исполнить заноску с равномерными ударами обеих ног. *Petit pas assemblé battu* может выполняться на месте, тогда корпус в прыжке удерживается в вертикальном положении и бросковая нога для заноски подводится к толчковой, или с продвижением, когда толчковая нога устремляется за бросковой, а корпус, отстающий в первой фазе

прыжка от продвижения ног, во второй фазе переводится в вертикальное положение, сохраняемое до приземления. *Petit pas assemblé battu* также может исполняться с поворотом на  $1/8$  и  $1/4$  части круга в разделе *allegro en tournant*.

В лексике классического танца мы встречаем усложнение уже знакомых нам заносок *entrechat-quatre* и *royale* с продвижением, *double pas assemblé battu* и принципиально отличающейся заноски — *pas brisé*.

**Double pas assemblé battu** состоит из двух последовательно исполняемых *pas assemblé*, описанных выше, первое из которых усложняется заноской, схожей по схеме с *entrechat quatre*, а второе — с *royale*. Особенность этого движения и состоит в том, что оба *assemblé* исполняются с заноской подряд, одно за другим. Корпус во время прыжка занимает вертикальное положение.

**Grand pas assemblé battu** в направлении II позиции выполняется аналогично *petit pas assemblé battu*, но с увеличением динамики прыжка — высоты броска и силы толчка и с большим продвижением в пространстве. Количество заносок в этом прыжке может быть различным, но при этом правила выполнения *grand pas assemblé* остаются неизменными. *Grand pas assemblé battu* в танцевальной практике исполняется с подходами *pas glissade*, *pas coupé* и *sissonne failli*, а также с поворотом на  $1/2$  часть круга, на целый круг.

**Pas brisé** — это новая техника исполнения заносок: во-первых, нога открывается уже не в направлении II, а в направлении IV позиции вперед или назад; во-вторых, заноска исполняется с необычным положением корпуса — с легким наклоном его вперед при продвижении в том же направлении или с небольшим прогибом назад, от которых в большой степени будет зависеть пластический рисунок и легкость продвижения вперед или назад. В *pas brisé* центр тяжести корпуса после толчка перемещается за бросковой ногой для обеспечения одновременного приземления обеих ног в V позицию. Тяжесть корпуса, распределенная таким образом, продвигает движение в нужном направлении и способствует уверенному приземлению. Руки действуют приемами «подхват» и «взмах», и их положение соответствует различным позам. Голова и взгляд сопровождают действие рук.

*Pas brisé* исполняется следующим образом:

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки: левая занимает 2-ю позицию, правая — 1-ю (положение *arrondie*). При выполнении *demi-plié* руки из канонических позиций переводятся в заниженные в положение *allongé*. Далее следует энергичный толчок левой ногой, одновременно правая нога скользящим движением через I позицию отводится броском на *éface* вперед на  $45^\circ$  с посылком корпуса в том же направлении. Руки, выполняя прием «подхват», переводятся в канонические позиции, соответствующие позам *arabesque*, *effacée* или *croisée* вперед. Корпус слегка склонен к работающей ноге, в прыжке левая нога ударяет о правую по V позиции сзади, способствуя продвижению в пространстве, далее обе ноги, проходя через I позицию, меняя расположение в воздухе, принимают V позицию (левая нога впереди), завершая прыжок эластичным *demi-plié* в положение *épaulement croisé*. Руки при завершении прыжка могут сохранять положение или менять его на *arrondie*. Голова и взгляд направлены ниже линии горизонта.

По такому же принципу выполняется *pas brisé* назад. Руки в этом случае выполняют прием «взмах», обеспечивая продвижение назад, и могут принимать положение *arrondie* или *allongée*, голова и взгляд направлены в пространственную точку выше линии горизонта и соответствуют позе, в которой выполняется *pas brisé* (*arabesque*, *effacée* или *croisée* назад).

Высота заброса ноги, так же как и длина продвижения в пространстве, обусловлены темпом, в котором выполняется прыжок.

Если *pas brisé* можно сопоставить с *pas assemblé battu* с той разницей, что одно движение выполняется по II позиции, а другое — по IV позиции, то *brisé dessus-dessous* можно сравнить с *pas jeté battu*. Разница заключается в том, что одно движение выполняется по II позиции, а другое — по IV позиции. Этот прыжок отличается от *pas brisé* своей заключительной фазой — приземление осуществляется на одну ногу (бросковую), толчковая принимает положение *sur le cou-de-pied*. Спереди — *dessus*, что означает «над», и сзади — *dessous* — «под». Принцип действия корпуса, рук и головы такой же, как при выполнении *pas brisé*.

Положения и движения рук при исполнении различных видов *pas assemblé* могут быть самыми разнообразными, но не выходящими за рамки эстетических требований школы классического танца. В книге Е.П.Валукина «Система мужского классического танца» (1999) дан подробный анализ действия рук при выполнении прыжков, в том числе и *pas assemblé*. «При исполнении *petit pas assemblé* в направлении II позиции направления действия ног и рук соответствуют. Если *petit pas assemblé* выполняется ногой, расположенной в V позиции спереди, направление действия рук, как и работающей ноги, — *en dehors*. При исполнении *petit pas assemblé* ногой, расположенной в V позиции сзади, направление действия рук, как и работающей ноги, — *en dedans*»<sup>1</sup>. Этот принцип действия рук применяется при выполнении и других видов *pas assemblé*.

Что касается принципов действия головы и направленности взгляда в координации с действием рук, принимающих ту или иную позицию при выполнении *pas assemblé*, то здесь целесообразно снова обратиться к системе освоения классического танца Е.П.Валукина, который дал научное обоснование сложной координации частей тела танцовщика, выявил координационные закономерности и предложил принципы соответствия движения рук с действием головы и сопровождающего их взгляда. Е.П.Валукин подчеркивает, что голова и взгляд во время исполнения прыжков, прежде всего, принимают положения, соответствующие позе, в которой выполняется прыжок. Более того, голова по направлению своего движения (*en dehors* или *en dedans*) соответствует направлению движения рук. Е.П.Валукин пишет: «Для развития координации действия ног и головы можно применять повороты и наклоны головы с прохождением взглядом вертикальных точек пространства.

Приведем пример.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен к точке 1 пространства зала по линии горизонта.

<sup>1</sup> Валукин Е. П. Система мужского классического танца С 359

За тактом на подготовительный preparation руки раскрываются в направлении 2-й позиции в положении allongée. Голова слегка наклоняется, взгляд переводится на правую кисть. Во время demi-plié руки выполняют первую фазу приема «подхват» — собираются из 2-й заниженной позиции к 1-й заниженной и в момент толчка при выполнении petit pas assemblé правой ногой в направлении II позиции переводятся в 1-ю заниженную позицию. Голова и взгляд, сопроводив кисть правой руки до 1-й заниженной позиции, продолжая движение по дуге ниже линии горизонта, переводятся в направлении левого плеча, фиксируя точку ниже линии горизонта»<sup>1</sup>.

Как мы уже говорили выше, в связи с развитием технических возможностей исполнителей, pas assemblé с продвижением в пространстве зала в данной методической разработке предлагается рассматривать не только в разделах средних и больших прыжков, но и в разделе маленьких прыжков.

Также в данной разработке предлагается дифференцировать фазу непосредственного прыжка на две составные: взлет, который имеет свои координационно-пластические и технические особенности, и полет, имеющий также свою специфику.

Таким образом, подводя итоги нашего методического и координационного анализа различных видов pas assemblé, применяющихся в школе классического танца, можно сказать, что только поэтапное освоение и прочное закрепление данного движения во всех разделах allegro позволяет артисту выработать верные танцевальные навыки исполнения и впоследствии наполнять его различными пластическими и выразительными красками.

В заключение этой главы хочется привести высказывание Карло Блазиса относительно координационной связи действий частей тела танцовщика при выполнении прыжковых движений. «Какую бы грациозность он (танцовщик) не проявил в исполнении своих па — если его руки недостаточно гибки и не представляют полной гармонии с ногами, он никогда не достигнет ни приятности, ни настоящей грации»<sup>2</sup>...

---

<sup>1</sup> Валукин Е.П. Система мужского классического танца С 359

Блазис Карло. Искусство танца // Классики хореографии Л, М, 1937 С 111

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ ГРУППЫ SISSONNES

Прыжки группы *sissonnes* подвижные, выразительные, эффектные в своей многоликости. Они дают хореографу и исполнителю блестящие возможности для варьирования.

*Г.Д.Алексидзе*

Жизнь искусства — в его постоянном обновлении, в постоянном движении вперед. Но жизнь искусства в то же время неразрывно связана с освоением уже имеющегося профессионального опыта. Искусство балета не является исключением из этого правила.

Каждая эпоха, рождая новые образы, обновляет танцевальный язык для воплощения этих образов, при сохранении основы. Героика и пафос в XX веке породили образы героев, борцов. Их танцевальный язык требовал мужественности, широты, больших полетных прыжков. Движения, которые прежде составляли основу танцевальной лексики, отодвинулись на задний план или перешли в разряд связующих и вспомогательных. Именно это произошло с большинством видов *sissonnes*. Тем не менее их значимость в танце остается высокой, особенно для исполнения партий классического репертуара: в «Сильфиде» Бурнонвиля или «Натали» Тальони-Лакотта, а также для воплощения героев в современных спектаклях, в которых хореографический язык состоит не только из широких полетных движений, но и подчеркивающих эти движения маленьких и средних прыжков с четкой акцентированностью и фразеологией. На пути поисков новых средств выражения хореографы обращаются к движениям, составляющим основу танцевального языка минувших эпох. Так, Баланчин ограничивает отбор прыжков, среди которых доминируют не *jeté entrelacé* и *grand jeté*, а маленькие *sissonnes* всех видов.

Группа *sissonne* богата движениями разных видов. Общим для них является прыжок с двух ног на одну. В книге В.Костровицкой и А.Писарева «Школа классического танца» (1968) указывается: «Исключениями являются *sissonne fermé*, *sissonne tombé* и *sissonne fondue*, когда прыжок заканчивается на две ноги»<sup>1</sup>. Приведенная цитата, как покажет дальнейший структурный анализ этих движений, противоречит принципу распределения всех прыжковых движений на опре-

<sup>1</sup> Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. Л., 1968. С. 142.

деленные группы и, более того, по сути не отражает фактические действия ног в фазе завершения прыжка, то есть в момент приземления. Что касается *sissonne fermé*, то, по-видимому, авторы опирались на мнение патриарха хореографической педагогики А.Я.Вагановой, которая в своей книге «Основы классического танца», описывая момент приземления в *sissonne fermé*, утверждала: «Когда левая нога ступает на пол, правая закрывается в V позицию назад одновременно с левой»<sup>1</sup>.

Скорее всего, указанные авторы имели в виду, что подводящаяся в V позицию нога в момент приземления не должна задерживаться в открытом положении. Н.И.Тарасов наиболее точно выразил суть этого технического приема: «Закрывать в V позицию отведенная нога должна выворотом и одновременно с началом *demi-plié*, легко и мягко скользя носком по полу»<sup>2</sup>.

Что касается утверждения В.Костровицкой и А.Писарева, что *sissonne tombé* и *sissonne fondue* заканчиваются на две ноги, то, пожалуй, авторы подразумевали не сам процесс приземления после прыжка, выражающийся в переносе тяжести корпуса на одну или две ноги, а момент касания отведенной ноги поверхности пола вытянутым носком.

Прыжки из группы *sissonne* во многом различны по форме и техническим приемам. Здесь и элементарные прыжки, изучаемые на первом этапе подготовки артиста балета, и виртуозные движения, усложненные заноской и поворотами в воздухе, исполнение которых требует хорошей профессиональной подготовки.

Такое разнообразие форм и технических приемов определяет и многообразие форм подготовки к освоению движений этой группы. И опять в своей работе педагог должен использовать все возможности классического экзерсиса, функциональность которого позволяет готовить любые движения, входящие в лексику современного балета.

Группа *sissonnes* включает в себя следующие движения: *sissonne simple*, *sissonne fermé*, *sissonne fondu*, *sissonne ouvert*, *sissonne tombé* и *sissonne failli*. Причем, *sissonne ouvert* имеет две разновидности. Один прыжок выполняется с отведением работающей ноги приемом *grand battement jeté*, другой — приемом *battement développé*.

Необходимо подчеркнуть, что прыжки *sissonne*, выполняющиеся ногой, согнутой в колене, выполняются на месте, а те, которые выполняются ногой, прямой в колене, — с продвижением. Все они могут выполняться с заноской, а также *en tournant* — в повороте, а некоторые из них и во вращении, то есть в более динамичном повороте (не менее 360°).

Одним из первых прыжков, относящихся к группе *sissonnes*, рассматривается ***sissonne simple***. В переводе с французского — обычный, простой. «Термин, обозначающий исполнение движений в простом, неусложненном виде»<sup>3</sup>.

Говоря о движениях экзерсиса, готовящих к выполнению этого прыжка, необходимо сказать о *pas retiré*. При кажущейся незаметности *pas retiré* имеет ис-

<sup>1</sup> Ваганова А.Я. Основы классического танца. Л.-М., 1948. С. 102.

<sup>2</sup> Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства С. 233.

<sup>3</sup> Суриц Е.Я. Все о балете. М.; Л., 1966. С.444

ключительно важное значение в профессиональном воспитании артиста балета. В частности — в выработке четкого положения ноги на *sur le cou-de-pied* у щиколотки опорной ноги, на середине голени, под или над коленом (что соответствует 45°, 60° и 90° работающей ноги, отведенной в бедре от опорной), в постановке, укреплении бедер и выработке выворотности верха ноги. Ко многим видам *sissonnes* это имеет самое прямое и непосредственное отношение, так как воспитывает четкость положения работающей ноги, крепкое бедро и умение переносить тяжесть корпуса с двух ног на одну.

Знакомство с этим движением начинается при изучении группы *battemetns* «В»<sup>1</sup>, выполняющихся ногой, сгибающейся в колене. Движение может выполняться без смены и со сменой первоначального расположения. Нога, расположенная в V позиции спереди, занимает положение *sur le cou-de-pied*, тяжесть корпуса переносится на опорную ногу. Выдержав это положение, нога опускается на пол, прикасаясь к нему сначала носком, затем подушечкой стопы, и лишь после этого опускается на пол пятка. В случае, если *battement retiré* исполняется с переносом ноги, работающая нога из положения *sur le cou-de-pied*, прикасаясь пальцами к опорной, переносится на *sur le cou-de-pied* назад, и ее опускание в V позицию происходит так же с пальцев через подушечку стопы на пятку. По такому же принципу изучается *battement retiré* на 45° и на 90°.

Основным видом подготовки к выполнению *sissonne fermé*, *sissonne fondu* и *sissonne ouverte*, выполняющихся ногой, прямой в колене, является выполнение различных *battemetns* группы «А»<sup>2</sup> во всех направлениях. Это окажет безусловную помощь для изучения этих видов *sissonne*, подготовит быстроту и силу в движении ног.

Безусловную помощь в изучении *sissonne ferme* окажут *battement tendu jeté* и *grand battement jeté* из V позиции, выполняющиеся во все направления. Это также подготовит быстроту и силу в движении ног.

Для изучения *sissonne ouvert* приемом *battement développé* необходимо отработать качественное исполнение *battement soutenu* и особенно *double battement fondu*. Здесь мы видим составляющие прыжка: подъем на полупальцы опорной ноги, с расположением работающей ноги в положении *sur le cou-de-pied*, и эластичное *demi-plié*, с одновременным отведением работающей ноги в заданном направлении.

*Battement développé* поможет отработке различных поз, в которых могут исполняться *sissonne ouvert*, а выполнение *battement développé* в сочетании с *demi-plié* и *relevé* будет способствовать выработке силы и координации действия ног.

К непосредственному изучению *sissonne* можно приступить тогда, когда освоен механизм прыжка в *temps sauté* по V позиции, умение в начальном и завершающем *demi-plié* удерживать пятки на полу, сохранять подтянутую спину во всех фазах прыжка.

Вначале осваивается *sissonne simple*, выполняющийся, как мы уже отмечали, с двух ног на одну ногу. Одна из ног принимает положение *sur le cou-de-pied*, спе-

---

<sup>1</sup> См. Валукин Е.П. Система мужского классического танца С 76

<sup>2</sup> Там же С 74

реди или сзади опорной ноги. Прыжок начинают изучать лицом к станку. Сначала осваивается *sissonne simple* с ногой, расположенной на *sur le cou-de-pied* сзади, затем спереди. Исполнитель более уверенно ощущает вертикальную ось при приземлении с подачей корпуса «над ногами».<sup>1</sup>

Подготовительным этапом к освоению этого прыжка может послужить следующее упражнение в экзерсисе у станка: выполняется *pas relevé* на высокие полупальцы по V позиции, а затем необходимо, передав тяжесть корпуса на одну ногу, опуститься на нее в *demi-plié*, согнув другую на *sur le cou-de-pied* сзади или спереди. Это упражнение — тот же *sissonne simple*, но без прыжка. Оно помогает в отработке приземления на одну ногу, с подтянутым бедром, вертикально удерживаемым корпусом и сохранением другой ногой четкого положения ноги на *sur le cou-de-pied*.

Следующий этап изучения, уже с прыжком: на «раз» выполняется сильное, упругое *demi-plié*, с хорошим упором на пятки обеих ног и с подтянутой спиной; на «и» — толчок от пола и прыжок вверх с плотно сомкнутыми ногами по V позиции; на «два» — приземление. В заключительной фазе прыжка нога, находящаяся сзади в V позиции, сгибается на *sur le cou-de-pied*, фиксируя его четкое положение с выворотным коленом. На «и» выполняется *demi-plié* на опорной ноге; на «три-и» — нога с *cou-de-pied* опускается в V позицию; на «четыре-и» — вытянуть колени. Это движение повторяется четыре раза, а затем выполняется с другой ноги. Таким же образом отрабатывается прыжок с ногой на *sur le cou-de-pied* спереди.

На середине зала движение выполняется в такой же музыкальной раскладке, вначале с руками, находящимися в подготовительном положении. Затем руки, действуя приемами «подхват» или «взмах» для осуществления прыжка, после прыжка могут занимать различные позиции. В законченной форме прыжок выполняется на «затакт». По мере овладения прыжок заканчивается исполнением *pas assemblé*. В этом случае нога, находящаяся на *cou-de-pied*, скользя носком по полу, открывается в любое заданное направление, а затем подтягивается к толчковой ноге в V позицию.

*Sissonne simple* может быть усложнен поворотом или вращением в воздухе — *sissonne simple en tournant en l'air*.

При исполнении ***sissonne simple en tournant en l'air*** вращательный посыл должен быть точно рассчитан, иначе прыжок, с окончанием на одну ногу, не будет иметь стабильной остановки. В начальной фазе изучения поворот следует делать на 1/4 часть круга (например, из положения *épaulement croisé* в положение *épaulement effacé*). При увеличении градуса поворота до 1/2 части круга вращательный посыл несколько усиливается. Форс берет противоположная вращению сторона корпуса (если вращение вправо — форс берет левая сторона — «направляемая»)<sup>2</sup>.

При исполнении *sissonne simple* с поворотом на целый круг увеличивается прыжок и меняется рисунок движения рук. Во время исполнения *demi-plié* перед

<sup>1</sup> См.: *Валукин Е.П. Мужской классический танец. М., 1987.*

*Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С.67*

<sup>2</sup> См.: *Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С. 208.*



прыжком рука, соответствующая направлению вращения, находится в 1-й позиции, а другая — во 2-й. В момент прыжка руки энергично собираются в 1-ю позицию. Движение головы такое же, как при исполнении малого пируэта, то есть по правилам вращения.

Для стабильной остановки после вращения необходимо выполнить эластичное *demi-plié* с плотно прижатой к полу пяткой, при этом соблюдается четкое положение *sur le cou-de-pied*, бедра и мышцы спины хорошо подтянуты.

**Sissonne ouverte** (открытый *sissonne*) — прыжок, во время которого нога приемом *développé* или *jété* открывается в любое заданное направление на 45, 60 или 90°.

Лучшей подготовкой для маленьких *sissonne ouverte* будет хорошо отработанный *sissonne simple*. При выполнении этого движения необходимо крепко удерживать бедра опорной и работающей ног, эластично и цепко приземляться и во всех фазах прыжка удерживать подтянутую поясницу.

Подготовительным этапом к освоению этого прыжка может послужить следующее упражнение: выполняется *battement développé* с *pas relevé* на высоких полупальцах на опорной ноге, затем необходимо опуститься в *demi-plié*, отведя работающую ногу на 45° в сторону. Нога может скользить по опорной ноге спереди или сзади. Это упражнение — тот же *sissonne ouverte*, но без прыжка. Оно помогает в отработке приземления на одну ногу, с подтянутым бедром, вертикально удерживающимся корпусом и сохранением другой ногой четкого положения ноги на *sur le cou-de-pied*.

*Sissonne ouverte* рекомендуется изучать сначала в сторону, в направлении II позиции, так как это направление позволяет в лучшей степени осуществлять контроль за правильностью исполнения движения. Начальная фаза изучения — лицом к станку. Движение выполняется на два такта по 4/4; на первые 2/4 — *demi-plié* и прыжок вверх, во время которого одна из ног приемом *développé* открывается в сторону на 45°; в завершающей стадии прыжка — *demi-plié*, на 2/4 — фиксация положения. На следующие 2/4, вытягиваясь на опорной ноге, следует опустить работающую в сторону в направлении II позиции на носок, затем на 2/4 — закрыть работающую ногу в V позицию.

Во время начального *demi-plié* руки приоткрываются в подготовительное положение, во время прыжка осуществляется «подхват» в 1-ю заниженную позицию. При приземлении руки раскрываются в заниженную 2-ю позицию (*arrondie*). Голова поворачивается от работающей ноги. Когда работающая нога закрывается в V позицию, руки опускаются в подготовительное положение.

При исполнении движения в обратном направлении работающей ногой будет та, которая стоит сзади. Голова в завершающей стадии прыжка будет повернута к работающей ноге, руки в форме *allongée*.

Необходимо, чтобы движение заканчивалось в той точке пола пространства зала, в которой оно начиналось.

По такому же принципу выполняется *sissonne ouverte* вперед и назад, а затем в малых позах. Руки, голова и взгляд действуют по координационным правилам исполнения *port de bras*.

При выполнении *sissonne ouverte* вперед правой ногой из положения *épaule-ment croisé* (правая нога впереди, при направленности корпуса в точку зала 8) в позу *croisée* вперед руки из подготовительного положения приемом «подхват» через 1-ю позицию раскрываются в заданные педагогом позиции (например, правая — в 3-ю позицию, левая — во 2-ю, что соответствует открытому положению рук). Голова одновременно с выполнением *demi-plié* через легкий наклон поворачивается в сторону левого плеча, затем в момент выполнения приема «подхват» переводится в прямое положение и одновременно с раскрытием рук поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (направление движения головы — *en dehors*). Выстраивается поза *épaulement croisée* вперед.

При выполнении *sissonne ouverte* назад левой ногой из положения *épaule-ment croisé* (правая нога впереди, при направленности корпуса в точку зала 8) в позу *croisée* назад руки из подготовительного положения приемом «взмах» через заниженную 2-ю позицию (положение *allongée*) раскрываются через 2-ю позицию в заданные педагогом позиции (например, правая — в 3-ю позицию, левая — во 2-ю, что соответствует открытому положению рук). Голова одновременно с выполнением *demi-plié* поворачивается в сторону левого плеча, затем в момент выполнения приема «взмах» через легкий наклон переводится в прямое положение (взгляд в точку зала 2) и одновременно с переводом рук поворачивается в сторону левого плеча (направление движения головы — *en dedans*). Выстраивается поза *épaulement croisée* назад.

Таким образом, при выполнении *sissonne ouverte* из положения *épaulement* в какие-либо позы вступает в действие координационная закономерность, описанная в книге Е.П.Валукина «Система мужского классического танца» (1999): при выполнении движений вперед руки и голова действуют в направлении *en dehors*; при выполнении движений назад руки и голова действуют в направлении *en dedans*. Этот принцип координации движений частей тела танцовщика действует и при выполнении других видов *sissonnes*.

**Petit sissonne ouverte** может исполняться с продвижением. В этом случае толчковый посыл осуществляется наверх и одновременно в направлении продвижения. Это направление указывает нога, на которую исполняется прыжок. При приземлении другая нога (работающая) точно фиксирует позу на 45, 60 или 90°. Руки действуют так же, как при исполнении *sissonne ouverte* без продвижения. *Petit sissonne ouverte* может быть усложнен заноской.

В отличие от других заносок эта выполняется не вертикально, то есть в момент исполнения прыжка ноги как бы «отстают» от движения корпуса, что обеспечивает и продвижение в прыжке и мягкое *demi-plié* в момент его завершения. Заноска может исполняться по схеме *entrechat quatre* (если движение исполняется в сторону II позиции) и по схеме *entrechat quatre* и *royale* (если движение исполняется по IV позиции). Движение может заканчиваться исполнением *pas assemblé* в V позицию.

Следующий вид — *sissonne ouverte battu* по IV позиции с заноской, исполняемой по схеме *entrechat quatre*, и с заноской по IV позиции, исполняемой по схеме

goyale с переменной épaulement во время прыжка. В четкой координационной связи с ногами действуют руки, корпус и голова.

Petit sissonne ouverte en tournant может быть исполнен двумя премами: нога может открываться в нужное направление через проходящее sou-de-pied или примом jeté. Рассмотрим первый из них.

Наиболее простая и уже подготовленная учебным процессом форма — **sissonne ouverte en tournant** на 1/4 части круга. Воспользуемся уже знакомой нам схемой sissonne simple en tournant — 1/4 поворота из положения épaulement croisé в épaulement effacé. По этой схеме sissonne ouverte en tournant может быть выполнен в позу effacée вперед или écartée назад (если осуществляется поворот en dehors) или в позу effacée назад или écartée вперед (если поворот осуществляется en dedans).

При исполнении sissonne ouverte en tournant à la seconde с одним поворотом в воздухе начальное demi-plié исполняется en face. Рука, соответствующая направлению поворота, находится в 1-й позиции, другая — во 2-й. Одновременно с толчком от пола руки активно собираются в 1-ю позицию, помогая вращательному посылу тела. Ноги в прыжке фиксируют V позицию, и только в момент приземления работающая нога через проходящее sur le sou-de-pied открывается в сторону на 45, 60 или 90°. Мышцы спины и бедра должны быть предельно подтянуты. Руки в момент приземления раскрываются на 2-ю позицию (arrondie). Голова поворачивается в сторону от опорной ноги, если поворот осуществляется en dehors, или к опорной ноге, если поворот осуществляется en dedans.

Petit sissonne ouverte en tournant par jeté может исполняться на 1/4 или 1/2 поворота во все малые позы с продвижением в пространстве зала от работающей ноги. Правила его исполнения аналогичны правилам исполнения petit sissonne ouverte с продвижением: выход на прыжок вверх и в направлении продвижения с точным расчетом перемещения по траектории и верным распределением тяжести корпуса на опорную ногу при приземлении.

Grand sissonne ouverte исполняется на предельном прыжке и может завершаться во все позы с отведением работающей ноги на 90°. Движение может исполняться на месте, а также с продвижением jeté и с приема développé. Этот прыжок может осложняться заноской, а также исполняться в повороте en tournant на 1/4, 1/2, 3/4 круга и на целый круг.

Для освоения sissonne ouverte применяется комбинация: pas échappé на II позицию и sissonne ouverte с продвижением в какую-либо позу, например, effacée вперед (см. рис.8) или в позу I arabesque (рис. 9).

В исполнении этого движения с остановкой в различных позах продвижение осуществляется вперед, если работающая нога открывается назад, или назад, если работающая нога открывается вперед. Направление прыжка в этом случае осуществляется вверх и в сторону продвижения с равным посылом в обоих направлениях, так, чтобы при приземлении тяжесть корпуса точно распределялась на опорную ногу.

**Grand sissonne ouverte par jeté** — этот вид исполняется только с продвижением. В этом случае ноги в прыжке активным battement раскрываются по IV по-

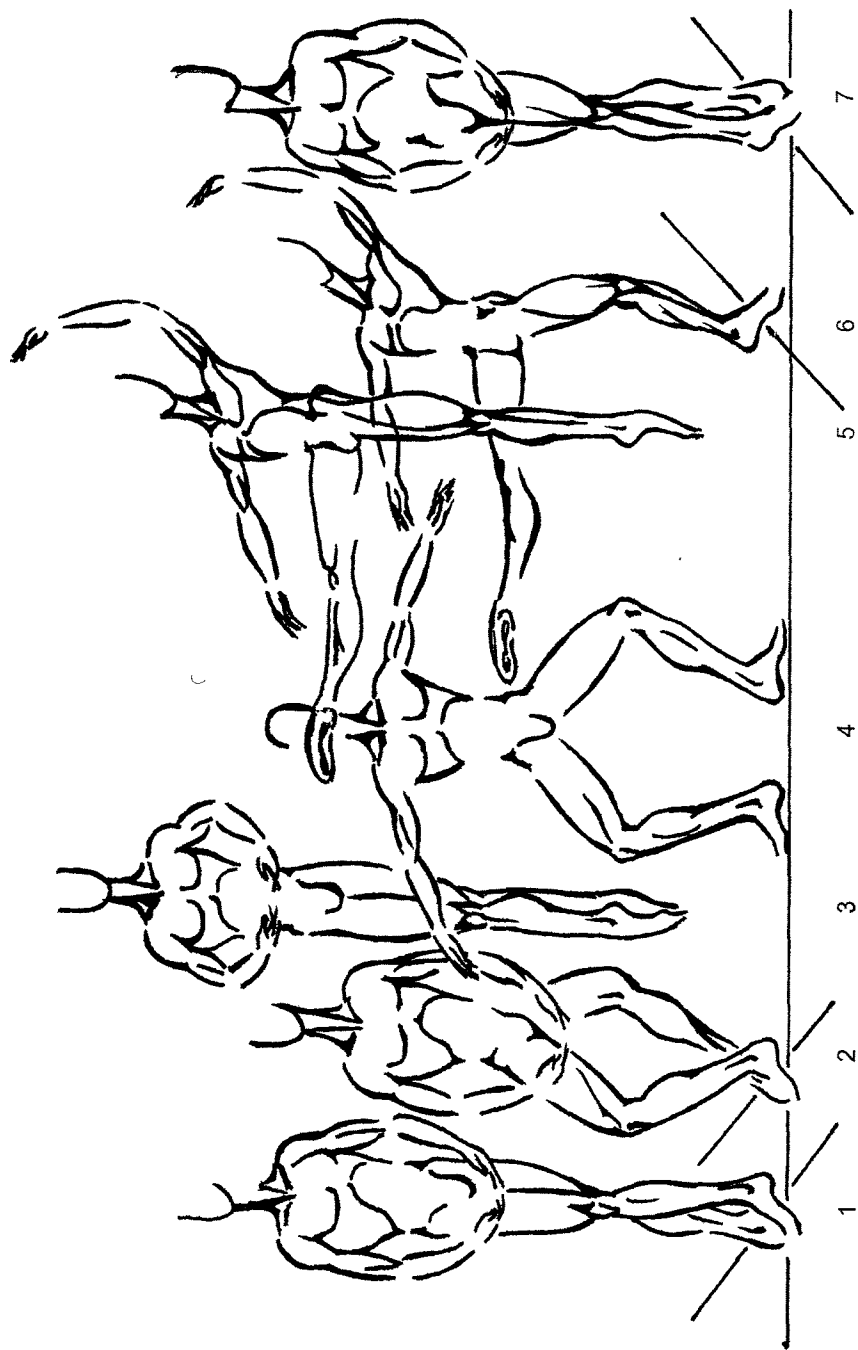


Рис. 8. Pas sissonne ouverte в позу effacée вперед, приемом pas échappé

зиции, и уже в воздухе выстраивается требуемая поза, которая фиксируется при приземлении. Эта форма *grand sissonne ouverte* как простой вариант может исполняться в позы *attitude croisée*, позы *croisée* вперед или III *arabesque*. В другие позы исполнение будет осложняться 1/4 поворота в воздухе. Музыкальная раскладка может быть на 4/4 и на 2/4 музыкального метра.

Например, *grand sissonne ouverte* в I *arabesque*. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. За тактом приоткрыть руки приемом *allongée* в направлении 2-й позиции, а затем выполнить углубленное *demi-plié*, слегка склонив корпус влево, чем образовать своего рода туго сжатую пружину, готовую обеспечить толчок тела от пола. Руки вновь проходят через подготовительное положение. Голова поворачивается в сторону левого плеча. Взгляд направляется ниже линии горизонта. На «раз» — сильный толчок от пола обеими ногами, корпус активно выпрямляется, поворачивается к точке зала 3 и передается вперед — вверх на правую ногу. Левая нога активно поднимается назад на 90° и закрепляется там. Обе ноги хорошо дотянуты; руки, выполнив «подхват», через 1-ю позицию занимают положение I *arabesque*. Причем эта поза выстраивается уже в воздухе, и здесь необходимо обратить внимание на точную постановку плеч и бедер, не допуская «вываливания» левого бедра. Приземление осуществляется с пальцев на всю стопу в эластичное *demi-plié*; необходимо строго сохранять рисунок, не допуская понижения ноги в I *arabesque*. После фиксации позы исполняется *pas assemblé* (левая нога подводится к правой) в V позицию назад, если движение повторяется с той же ноги, или вперед, если движение будет исполняться с другой ноги.

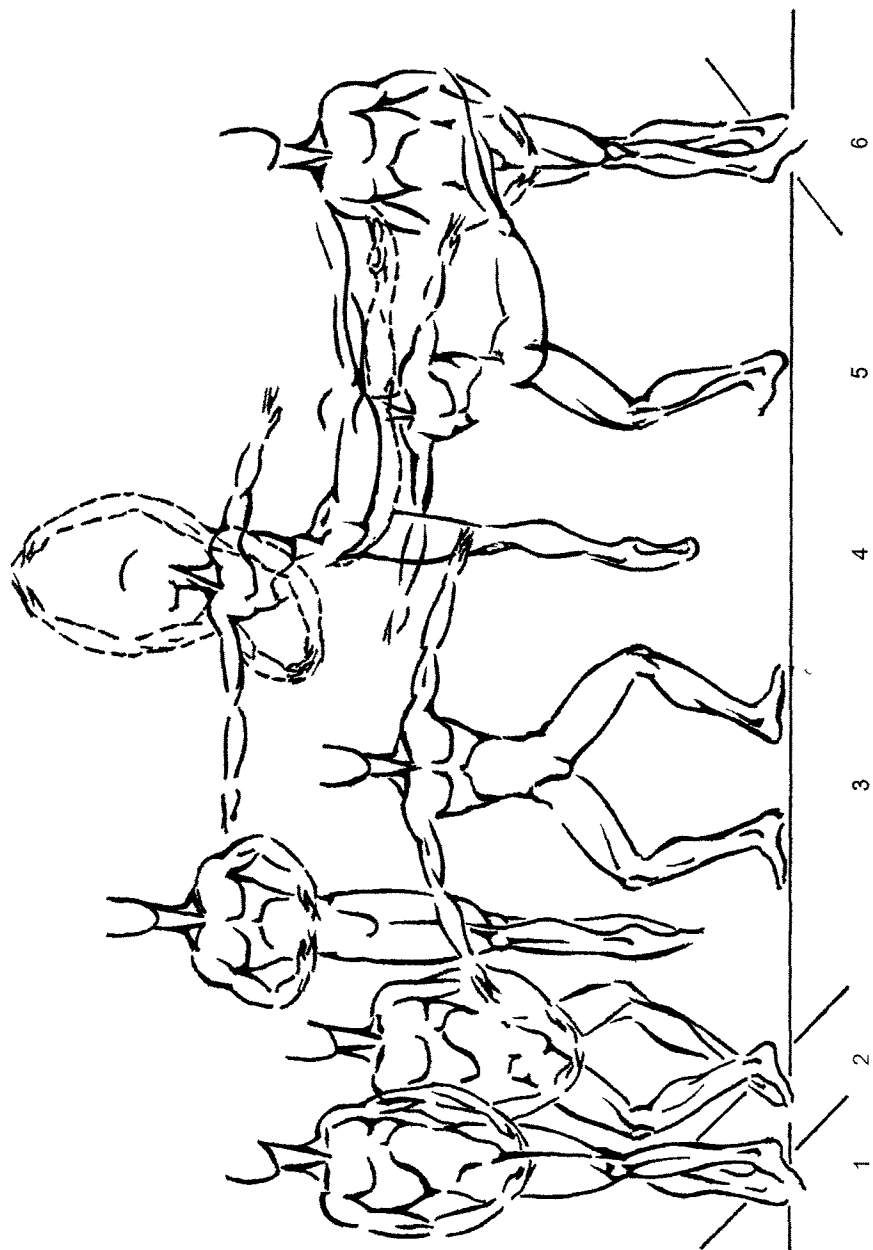
**Grand sissonne ouverte par jeté** эволюционно может осложняться заноской по схеме *entrechat quatre*. В этом случае заноска осуществляется на взлете, чтобы исполнитель мог успеть выполнить основное движение — *pas jeté* на кульминационной стадии прыжка.

По такому же принципу исполняется *grand sissonne ouverte* с пролетом назад в позу *effacée* вперед. В этом случае подтягиваются мышцы бедра и мышцы спины; нога, принимающая на себя тяжесть тела, приоткрывается ровно настолько, насколько это необходимо для четкого приземления, ее колено в *demi-plié* должно быть выворотно, плечи и бедра удерживают ровность при направленности в заданную точку зала.

Когда достаточно хорошо проработан *grand sissonne ouverte* с 1/4 поворота в различные позы, можно, увеличив поворотный посыл тела, исполнять этот прыжок на 1/2 поворота в воздухе. Этот прыжок исполняется также с продвижением по траектории. В этом случае нога, которая будет принимать на себя тяжесть тела, открывается в точно заданное направление, туда же выстраиваются плечи и бедра. В поворотном посыле участвует все тело и голова, которая без задержки фиксирует направление полета.

*Grand sissonne ouverte* с поворотом на 3/4 круга исполняется в позы *attitude croisée*, III *arabesque* с поворотом *en dedans* и в позу *croisée* вперед с поворотом *en dehors*.

Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. На «затакт» — углубленное *demi-plié* с хорошо прижатыми к полу пятками (недо-



*Рис. 9. Grand saissonne ouverte par jeté в nozy I arabesque*

пустимо смещать, нарушать четкую V позицию), корпус с хорошо подтянутой спиной слегка склоняется направо — назад, голова повернута к правому плечу, руки приоткрываются. Затем выполняется прыжок — *grand sissonne ouverte* с поворотом на 3/4 круга (спиной по диагонали наверх). Одновременно руки, осуществив «подхват», переводятся: правая — в 3-ю позицию, левая — во 2-ю. В поворотном посыле активно участвует вся правая сторона тела. В прыжке ноги раскрываются по IV позиции: правая нога поднимается назад в *attitude* на 90° и закрепляется там, левая открывается вперед ровно настолько, насколько это необходимо для продвижения и точного распределения на нее тяжести корпуса при приземлении, которое приходится на счет «раз». На «и-два» — фиксация позы, на «и-раз» — *pas assemblé* в V позицию назад, «и-два» — затакт для исполнения движения с другой ноги.

*Grand sissonne ouverte* с 3/4 поворота может быть исполнен *en dehors*. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди. На затактовом *demi-plié* корпус слегка склоняется налево, голова поворачивается к левому плечу. Прыжок осуществляется с продвижением в точку 6, поворот в воздухе правым плечом вперед. Приземление происходит на правую ногу, когда левая открывается на *croisé* вперед (90 градусов) в точку зала 2.

***Grand sissonne ouverte par développé*** может быть исполнен с 1/2 поворота (к примеру из *épaulement croisé* в позу *écartée* назад спиной к зеркалу). Правила его исполнения аналогичны правилам исполнения *petit sissonne ouverte en tournant par développé* с той только разницей, что *demi-plié* делается более глубоким, прыжок предельно высоким, нога открывается через *pas* на 90° и заканчивается прыжок большой позой.

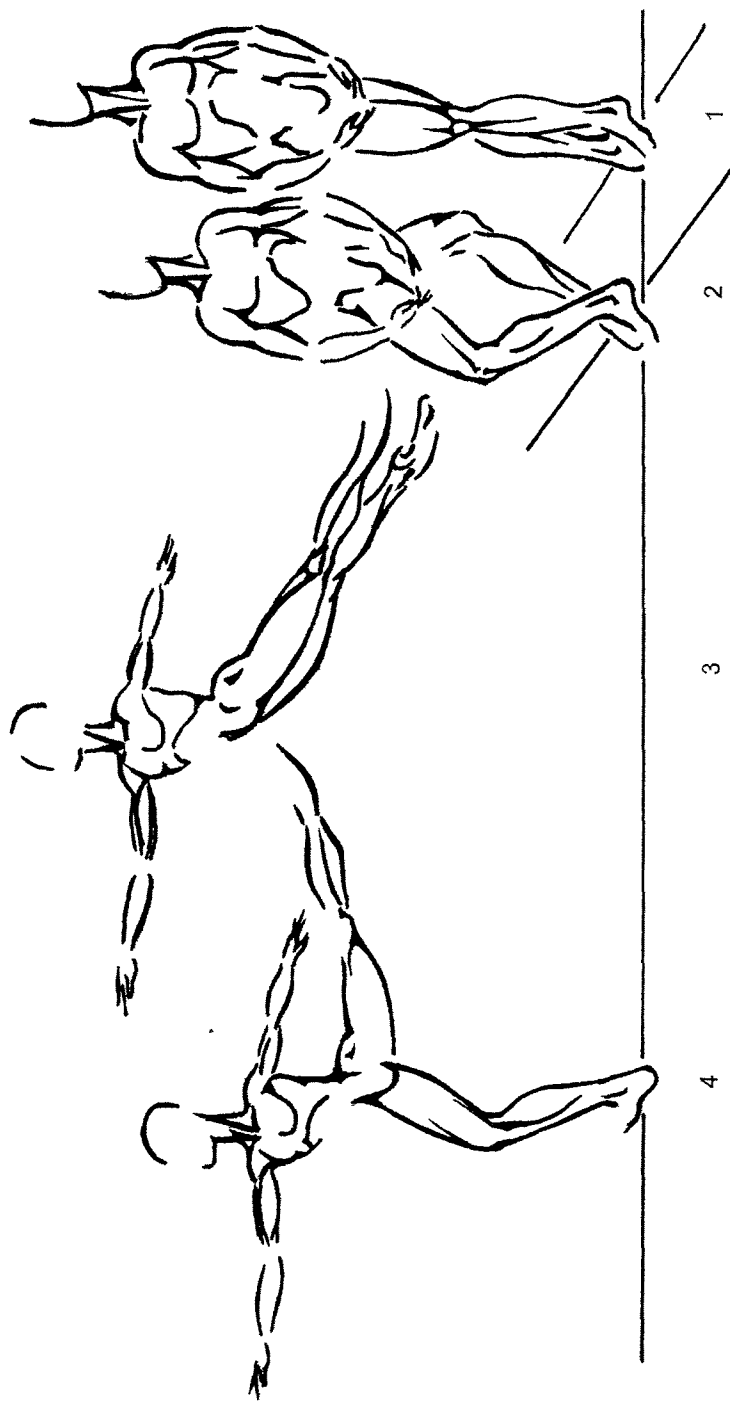
*Grand sissonne ouverte* с целым поворотом в воздухе начинают изучать в сторону, а затем во все большие позы. И здесь его отличие от малой позы только в высоте прыжка и в заключительной позе, которая будет строиться согласно законам построения больших поз.

***Grand sissonne ouverte par jeté*** может быть усложнен приемом *soubresaut*. Н.И.Тарасов писал: «Как и при обычном исполнении этого приема, ноги должны быть плотно соединены в V позиции и разъединяться лишь после кульминации взлета. На завершающем *demi-plié* раскрытая нога удерживается на 90°»<sup>1</sup>. *Grand sissonne ouverte par jeté* — *soubresaut* выполняется во всех направлениях (в направлении IV позиции вперед и назад и в направлении II позиции — в сторону), в различные позы, например, в позу I *arabesque* (см. рис 10).

***Sissonne tombé*** — падающий прыжок. Приземление после него происходит сначала на одну ногу, а затем с некоторым опозданием на другую, открытую через *cou-de-pied* в заданном направлении. Завершается он или *pas de bourrée* или *petit pas assemblé* в V позицию.

Изучается он после того, как будет освоен *sissonne simple*, но в отличие от *sissonne simple* нога, находящаяся на *cou-de-pied*, не задерживаясь после приземления, скользя носком по полу, открывается в направлении II или IV позиции,

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. С. 233.



*Рис. 10. Grand saissonne ouverte par jete приемом soubresaut*



переходит в *demi-plié*, принимая на себя тяжесть корпуса (другая в это время вытягивается в колене, прикасаясь носком к полу).

Разучивать *sissonne tombé* рекомендуется в раскладке: исполняется *sissonne simple*, затем *relevé* на полупальцы опорной ноги, после чего работающая нога открывается в нужном направлении и, скользя носком по полу, переходит в *demi-plié*, принимая на себя тяжесть корпуса, а опорная нога, освобождаясь, вытягивается в колене, прикасаясь пальцами к полу; заканчивается это движение исполнением скользящего над полом *petit pas assemblé* с продвижением в сторону падения. Когда движение будет освоено в раскладке, можно переходить к его законченной форме.

Исходное положение — *épaulement croisé*, V позиция, правая нога впереди. На «затакт» слегка приоткрыть руки в подготовительном положении, сделать *demi-plié* и прыжок с двух ног с одновременным «подхватом» руками заниженной I-й позиции. На последнюю четверть «затакта» левая нога опускается на пол в *demi-plié*, а правая из положения *sou-de-pied* открывается на *croise* вперед. На «раз» — правая нога опускается в *demi-plié* на *croisé* вперед в IV позицию (левая вытягивается на *croise* носком в пол), тяжесть корпуса передается на правую ногу, руки приходят в положение III *arabesque*. Между первой и второй четвертью исполняется *petit pas assemblé* с продвижением вперед; руки опускаются в подготовительное положение. На «два» — *demi-plié* по V позиции. *Sissonne tombé* может быть исполнен на *croisé* назад и в сторону.

**Petit pas tombé en tournant** выполняется на среднем прыжке с поворотом на 1/4, на 1/2 или на целый круг в направлении *en dehors* и *en dedans*. В этом случае надо рассчитать вращательный посыл тела для устойчивого приземления. Начинать рекомендуется с наиболее простой формы — с поворотом на 1/4 круга, с изменением ракурса корпуса из положения *épaulement croisé* в *épaulement effacé*, при исполнении *sissonne tombé* в этом направлении вперед (поворот *en dehors*) или назад (поворот *en dedans*). В дальнейшем это движение можно делать с поворотом на 1/2 или на целый круг. Движения рук здесь аналогичны движениям рук на *sissonne tombé* без поворота, голова и взгляд вначале фиксируют направление движения, затем действуют по правилам вращения.

При исполнении *sissonne tombé en tournant* с целым поворотом рука, соответствующая направлению вращения, находится в I-й позиции, другая — во 2-й. Во время *demi-plié* корпус слегка подается в направлении движения. Во время прыжка руки активно собираются в I-ю позицию, а отсюда приходят в заданную позу. Изучается это движение сначала в сторону *en face*. В повороте ноги вытянуты в V позиции, и только в конце работающая нога через проходящее *sou-de-pied* открывается в сторону, широко скользя носком по полу. Другая нога, не отрывая носка от пола, подтягивается к работающей ноге, исполняя скользящее *pas assemblé*.

Следующий этап — изучение этого движения на *croisé* вперед, *effacé* вперед и на *écarté*, а затем в эти же направления *en dedans*.

**Grand sissonne tombé** выполняется на большом прыжке, нога приемом *développé* открывается на 90°. Изучать это движение можно только после овладения

grand *sissonne ouverte*. На первом этапе *grand sissonne tombé* делается в раскладке, исполняется *grand sissonne ouverte* на 90° в заданном направлении, после чего следует *relevé* на полупальцы опорной ноги и *temps levé* на ногу, поднятую на 90° с последующим скользящим *petit pas assemblé* в V позицию или *pas de bourré*. На следующем этапе вместо *relevé* на полупальцы опорной ноги сделать *temps levé*, переходящее в *tombé* и заключительное *petit pas assemblé*. Когда все эти подготовительные формы будут усвоены, можно приступать к изучению законченной формы, следя при этом за тем, чтобы корпус в первом прыжке сразу перестраивался в нужном направлении.

**Sissonne fermé** (закрытый *sissonne*) — прыжок, исполняемый с продвижением в любое заданное направление, во время которого ноги фиксируют четкую II или IV позицию, а почти одновременно с приземлением они закрываются в V позицию. Первоначальный этап изучения — *sissonne fermé* по II позиции без перемены ног. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *en face*. На «раз-и-два» приоткрыть руки в подготовительном направлении, а затем, сделав *demi-plié*, вновь собрать их. На «и» — оттолкнуться пятками от пола и прыгнуть по траектории вверх и вправо, приоткрыв выворотные и хорошо дотянутые ноги на II позицию; руки, осуществив «подхват» 1-й позиции, также раскрываются на 2-ю позицию, голова повернута вправо — это положение фиксируется в прыжке. На «три-и» — приземление: правая нога, опускаясь на пол, принимает на себя тяжесть корпуса, и одновременно с этим левая нога опускается на пол носком на II позицию, а отсюда без промедления активно закрывается в V позицию назад приемом *battement tendu*, руки сохраняют 2-ю позицию. На «четыре-и» вытянуть колени и опустить руки в подготовительное положение.

Следующий этап — *sissonne fermé* с продвижением в сторону сзади стоящей ноги, а затем — *sissonne fermé* по II позиции с переменой ног. В этом случае голова в прыжке будет повернута к той ноге, которая при завершении прыжка окажется в V позиции впереди. Начальное изучение такого *sissonne fermé* происходит по той же музыкальной раскладке. В дальнейшем движение исполняется с переменной *épaulement*.

По такой же схеме изучается *sissonne fermé* по IV позиции. Сначала оно исполняется *en face*, и только по мере овладения этой формой движение исполняется в позы *croisée*, *effacée*, *écartée*.

*Sissonne fermé* может исполняться несколько раз подряд в одной позе. В этом случае руки, открывшись в первый раз в заданную позу, сохраняют свое положение на протяжении всей серии прыжков, не опускаясь в подготовительное положение.

Исполнение ***sissonne fermé battu*** во многом сходно с исполнением *sissonne ouverte battu*. Оно также исполняется с «отставанием» ног от движения корпуса. Заноска исполняется по схеме *royale*, если движение исполняется в сторону II позиции, и по схеме *entrechat quatre*, если движение исполняется по IV позиции. Характерная особенность этого движения — более активное действие ног, сокращенное во времени, чтобы работающая нога успела открыться на 45° в нужном направлении, а затем вовремя закрыться в V позицию. Изучается *sissonne fermé*

battu так же, как и *sissonne ouverte battu* — сначала у станка в сторону II позиции, затем движение переносится на середину зала и лишь затем изучается по IV позиции в малых позах (см. рис. 11)

**Sissonne fermé en tournant** выполняется с поворотом на  $1/8$ ,  $1/4$  и  $1/2$  части круга. В этом прыжке толчковый посыл к продвижению в пространстве зала происходит вместе в вращательным посылом корпуса в направлении *en dehors* и *en dedans*. Руки, способствуя выполнению прыжка, действуют приемами «подхват» или «взмах», принимая заданные позиции в кульминационной точке прыжка. Голова и взгляд действуют в координационном единстве с действием рук, принимая положения, соответствующие заданной позе.

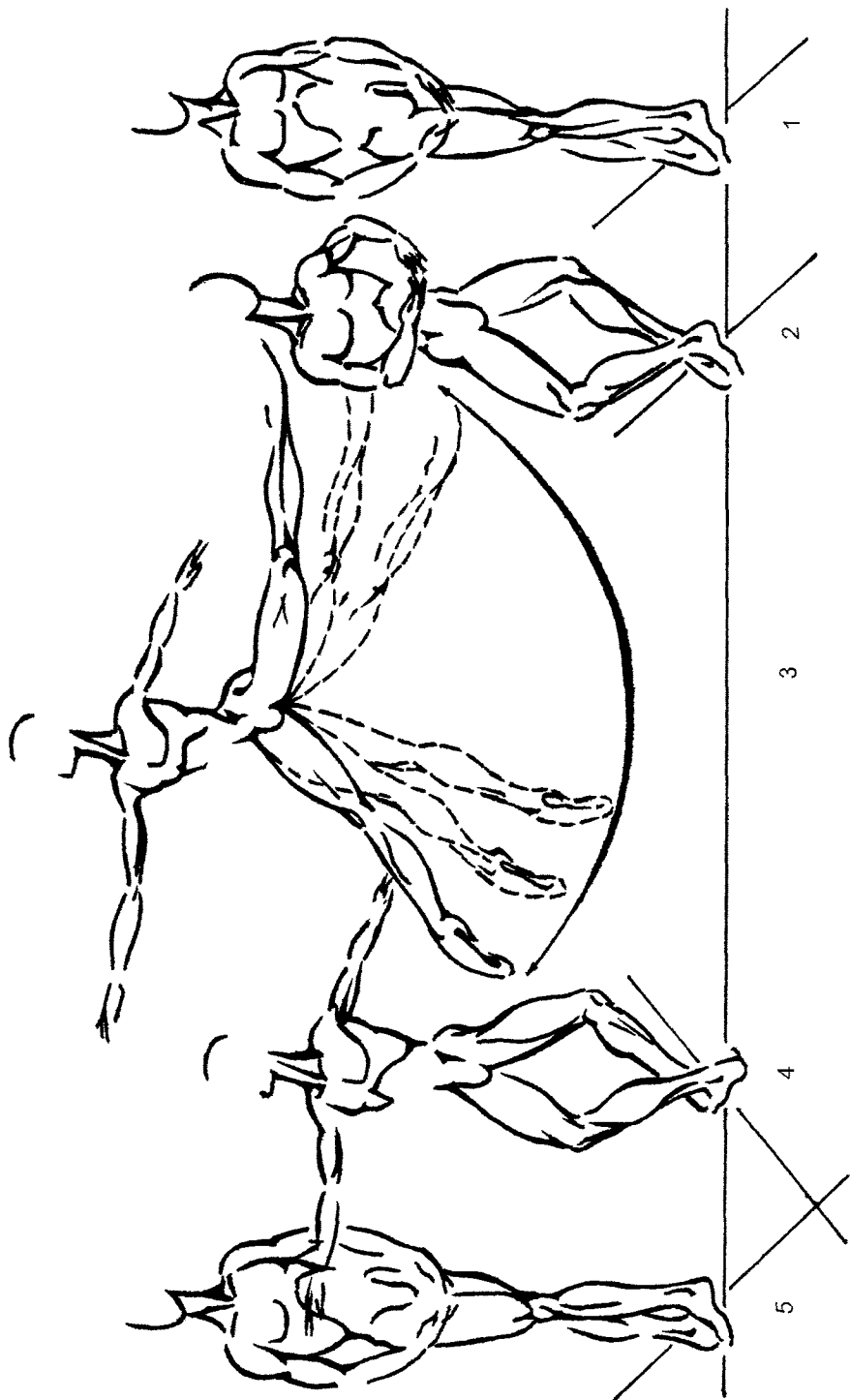
*Sissonne fermé en tournant* может выполняться несколько раз подряд без изменения направления поворота и направления продвижения в пространстве зала, а также с изменением направления прыжка (и соответственно выполняемых поз) и изменением поворота относительно точки восприятия исполнителя зрителем.

Исполнение **sissonne fondue** во многом схоже с исполнением *sissonne fermé*, но это движение исполняется только на большом прыжке. Угол, образуемый ногами во время прыжка, значительно больший, а при приземлении нога, закрывающаяся в V позицию, опускается более медленно, *demi-plié* исполняется более мягко, более углубленно. Руки, дублируя движение закрывающейся ноги, мягко опускаются вниз в подготовительное положение. Все эти особенности и делают *sissonne fondue* тающим прыжком, отличающим его от более резкого *sissonne fermé*.

Существует еще одна форма *sissonne fondue*, когда нога закрывается не в V позицию, а на *cou-de-pied*. Обычно эта форма *sissonne fondue* имеет своим продолжением *battement développé* в ту позу, в которой исполнялся прыжок или в какую-либо другую (по заданию педагога).

**Sissonne renversé** — прыжок, состоящий из двух движений — *grand sissonne ouverte*, исполняемый в *attitude croisée* или в позу *croisée* вперед, и *renversé*. Так как слагаемые этого прыжка уже подготовлены учебным процессом, при его изучении можно обойтись без каких-то дополнительных подготовок. В начале изучения *sissonne ouverte* исполняется только наверх, без пролета вперед и назад.

Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. На «затакт» — *demi-plié*, руки сохраняются в подготовительном положении. Затем исполняется *grand sissonne ouverte* в *attitude croisée*; руки раскрываются из подготовительного положения через сторону (кисти *allongée*): правая — на 2-ю позицию, левая — в 3-ю. На «раз» осуществляется приземление на правую ногу и, не задерживаясь в *demi-plié*, левая нога опускается к правой в V позицию назад; затем выполняется подъем на полупальцы левой ноги (правая впереди на *cou-de-pied*) — начинается исполнение *renversé*, которое отличается от своей основной формы тем, что *relevé* на полупальцы будет не на опорной ноге, а на левой в момент исполнения *pas de bourrée*. Корпус в перегибе удерживается по возможности дольше, как и голова, повернутая к точке восприятия позы; поворот головы осуществляется лишь в завершающий момент *renversé*. На *pas de bourrée* руки округляются (*pas de bourrée* исполняется на месте). Движение заканчивается эластичным *demi-plié* по V позиции.



*Рис. 11. Sissonne fermé battu в nozy I arabesque*

По такому же принципу выполняется *sissonne renversé* в позу *croisée* вперед с поворотом *en dedans*. Затем *grand sissonne ouverte* выполняется с продвижением.

Очень важно «чистое» исполнение *grand sissonne ouverte*, в котором сохраняются ровные плечи и бедра, чтобы до приземления корпус не уходил в поворот *renversé*.

Очень красивой формой *sissonne renversé* становится тогда, когда *sissonne ouverte* выполняется «через ногу». В этом случае на затактовом *demi-plié* корпус слегка склоняется набок, в сторону впереди стоящей ноги. В прыжке вся сторона корпуса, соответствующая впереди стоящей ноге, подается сильно вперед, и только после завершения прыжка выполняется поворот *renversé*.

**Sissonne soubresaut** — прыжок, во многом сходный с *grand sissonne ouverte* с продвижением. Но в отличие от последнего ноги в прыжке по возможности долго сохраняют плотную V позицию, корпус прогибается назад, выстраивая с ногами плавную дугообразную линию изгиба.

Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. На «затакт» приоткрыть руки в подготовительном положении, а затем, сделав *demi-plié*, склонить корпус налево — вперед и вновь собрать руки. Сильно оттолкнуться от пола и прыгнуть в направлении точки 2, развернув корпус на *effacé*. Одновременно с толчком руки переходят в 1-ю позицию. В прыжке необходимо высоко подбросить бедра и поднять верх ног назад, сохраняя плотную V позицию. Корпус с опущенными плечами слегка прогибается назад, голова повернута в точку 1. Для того чтобы фигура в воздухе имела форму натянутого лука, необходимо сильно подтянуть мышцы живота и слегка развернуть бедра, так, чтобы бедро ноги, находящейся в V позиции, было несколько выше другого. Этот прием дает возможность более высоко поднять ноги назад, но пользоваться им нужно осторожно.

Приземление после прыжка происходит на «раз» на правую ногу в эластичное *demi-plié*, а левая открывается на *effacé* назад на 90°. Правая рука открывается на 2-ю позицию, левая — в 3-ю (положение рук *allongée*). Заканчивается *sissonne soubresaut* исполнением *pas assemblé* с поворотом корпуса в *épaulement croisé*. В дальнейшем руки могут уже сразу в прыжке занимать те позиции, которые на первом этапе занимали только при приземлении, а после прыжка может исполняться шаг в направлении движения и скользящее над полом *pas assemblé* на *écarté* вперед.

*Grand sissonne soubresaut* может быть исполнен на *croisé* назад. Его исполнение аналогично предыдущему примеру, но в этом случае бедра и плечи должны быть ровными.

*Grand sissonne soubresaut* может исполняться и «через ногу», то есть выход на прыжок идет на *effacé* вперед, а в момент приземления на пол опускается нога, находившаяся в V позиции сзади, и заканчивается прыжок в позе *croisée* назад.

В отличие от рассматриваемого выше *grand sissonne ouverte par jeté-soubresaut* в этом виде *sissonne* нога, на которую впоследствии осуществляется приземление, не выбрасывается приемом *pas jeté* в заданное направление и, как следствие этому, требуемая поза выстраивается не в воздухе, а при приземлении.

Группа прыжковых движений *sissonne*, освоенная исполнителем в предлагаемом эволюционном порядке, позволит ему, обогащенному координационно-техническими навыками, методическими знаниями и танцевально-выразительными способностями, без особых трудностей перейти к следующему, еще более сложному разделу постижения профессии танцовщика. Более того, психологическая удовлетворенность, появляющаяся после каждого успешно освоенного элемента танцевальной лексики, дает исполнителю эмоциональную устойчивость, позитивную «установку», влекущую его к дальнейшему творческому поиску и росту.

Подводя итог, хочется отметить, что указанная группа прыжковых движений *sissonne* в данной работе рассматривается нами с точки зрения координационно-структурного анализа по принципу от более простых элементов — к более сложным по техническому, силовому и координационному освоению.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ PAS JÉTÉ

Хореография начинается с открытия выразительных положений и движений человеческого тела. Путем длительного отбора балет создал свой самобытный язык — ту систему образных знаков, посредством которой он осуществляет передачу зрителю эстетической информации. Эта система образных знаков нашла свое отражение в разделах урока классического танца — *adagio*, *allegro*, которые, в свою очередь, делятся на группы движений. В разделе *allegro* группа *jeté* наиболее значительна и многообразна, функциональное назначение ее необычайно широко. Из танцевальной практики можно привести следующие примеры: в балете Шнейцгоффера «Сильфида» в постановке Бурнонвиля Джеймс во второй части вариации из па де де II акта исполняет *petit pas jeté-battu* и *grand pas jeté* в позу *attitude croissée — ouverte en tournant*, передавая эмоциональное состояние героя, в балете П.Чайковского «Лебединое озеро» в хореографии М.Петипа в вариации 3 акта Зигфрид выполняет *grand pas jeté* в позу *attitude croissée — ouverte*, которое передает торжественное настроение героя, в коде выполняется *grand pas jeté* в позы II и III *arabesques*, для того, чтобы подчеркнуть устремленность к мечте. Постоянное обращение к этому движению хореографов всех поколений говорит о том, что *jeté* является одним из основных движений в лексике хореографии, а многообразие его форм — о сложности этой группы прыжков.

В мужском исполнении разделу *allegro* придается особое значение. Именно поэтому подход к нему должен быть обеспечен прочным усвоением предшествующих этапов обучения. На это указывала А.Я.Ваганова в своей книге «Основы классического танца», об этом писал Н.И.Тарасов в книге «Классический танец»: «...прыжки слагаются из предварительно усвоенных элементов экзерсиса и *adagio*. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках». Попытаемся разобраться в механизме прыжка и найти в экзерсисе те движения, которые помогут нам в дальнейшем при изучении *jeté*.

Прежде всего, надо обратить внимание на развитие тех групп мышц, которые обеспечивают прыжок. Т.П.Карсавина в книге «Техника балета» называет ахиллово сухожилие «главным источником элевации», указывая, что от степени его растяжения и сокращения зависит высота прыжка. Следовательно, развитию си-

лы и эластичности ахиллова сухожилия надо уделить пристальное внимание. Лучшее движение для этого — *demi-plié*. «В динамическом смысле оно является рычагом крепкой и могущественной пружины, — писал А.Л.Волынский в «Книге ликований». Основные законы исполнения *demi-plié* должны соблюдаться неукоснительно: корпус должен быть подтянутым, стройным, пятки плотно прижаты к полу, центр тяжести корпуса равномерно распределен на обе ноги, сохраняется выворотное положение ног. Если же выворотность недостаточна, тогда центр тяжести корпуса смещается вперед, что приведет в дальнейшем к неверному толчковому посылу на прыжок. Одновременно с развитием эластичности ахиллова сухожилия *demi-plié* укрепляет связки коленей, мышцы голени и бедра.

*Demi-plié* является неотъемлемой частью всех прыжков, которые начинаются и завершаются им, и, следовательно, внимание этому движению должно быть уделено не только во время его исполнения «в чистом виде», но и в различных комбинациях движений.

«Толчок — главная фаза прыжка. От правильности его выполнения зависит высота прыжка. Толчок выполняется путем резкого одновременного разгибания во всех суставах ног по различным амплитудам движения — в коленном суставе, затем в тазобедренном, голеностопном и суставах стопы,» — писала Е.Г.Котельникова в книге «Биомеханика хореографических упражнений». В этой связи особое внимание надо обратить на работу стопы, назначение которой, помимо участия в толчке от пола, состоит в амортизации приземления, устранении резкого соприкосновения с полом. Разработка стопы должна вестись с первых шагов обучения. *Battement tendu*, исполняемое в медленном темпе с постепенным переходом мышц стопы из состояния относительного покоя в предельно дотянутое состояние и обратно, воспитывает и силу, и эластичность стоп.

Укреплению стопы, развитию ее мышц поможет *grand plié* по всем позициям и, конечно, *relevé* на полупальцы, которые должны исполняться как в медленном, так и в быстром темпе, подготавливая два типа элевации: быструю — для маленьких прыжков, исполняемых за счет работы голеностопа и стопы, и более силовую — для больших прыжков, участие в которых, помимо голеностопа и стопы, принимают колени и мышцы бедра.

Т.П.Карсавина называла *battement fondu* «механизмом прыжка». Действительно, в этом движении мы видим прыжок в «раскладке»: начальное *demi-plié* и выход наверх с ногой, открытой в том или ином направлении. Для того чтобы это движение стало действительным помощником, надо следить за плотно прижатой пяткой к полу, за тем, чтобы при подъеме из *demi-plié* сначала вытягивалось колено и только после этого происходил подъем на полупальцы, а при повторении движения сначала опускалась на пол пятка и только после этого начиналось *demi-plié*; достигнув его предельной точки, надо без задержки переходить к следующей фазе движения — подъему (*relevé*) вверх.

Общим для всех видов прыжков *jeté* является бросок той ноги, на которую следует приземление. Следовательно, отработка броска ноги — важнейшего составляющего всех *jeté* — является первостепенной задачей. Для всех видов маленького *jeté* помощником в этом может стать *battement tendu jeté*, исполняемое



в направлении IV позиции вперед и назад и в направлении II позиции. А если к этому движению добавить *relevé* на полупальцы с одновременным броском ноги и последующей фиксацией этого положения, то мы увидим в этом упражнении прообраз будущих маленьких *jetés*. Этим же упражнением мы отработываем также важнейший принцип прыжка — координацию действия толчковой и бросковой ног.

Правильное выполнение *grand battement jeté* поможет нам впоследствии осуществлять заброс ноги в прыжках. Эффект будет более высоким, если к нему также добавить одновременное *relevé* на полупальцы опорной ноги. Полезным является также *demi-plié* перед *relevé* на полупальцы и после исполнения *grand battement*. *Grand battement* с задержкой ноги на 90°, *grand battement* с коротким *balancé* в высшей точке — все это те упражнения, которые хорошо готовят будущее *grand jeté*.

Для точной проработки такого сложного движения, как *grand battement jeté*, необходимо детально проработать и усвоить такие движения, которые лежат в основе *grand battement jeté*. Это все *battements*, относящиеся к группе «А»<sup>1</sup> — *battement tendu simple*, *battement tendu jeté*, *battement relevé lent*. В учебном упражнении могут сочетаться *battements tendu* с *demi-plié*, *battement tendu jeté* в сочетании как с *demi-plié*, так и с *relevé*. Те же рекомендации можно отнести для комбинации движений в *adagio* и *grand battement jeté*.

Одним из вариантов выполнения *grand battement jeté*, который поможет не только отработать бросок, но и воспитать умение чуть повышать ногу во время прыжка, увеличивая его протяженность, — это *grand battement jeté* в три темпа. На «затакт» исполнить *battement tendu* на II или IV позиции, на «раз» — легким броском поднять ногу на 45°, на «и» — сильным броском поднять ногу на 90°, на «два-и» — закрыть ее в V позицию. При исполнении этого движения особое внимание должно быть уделено сохранению корпуса над ногами, спокойному положению плеч, правильной постановке бедер.

Также полезным является сочетать различные *battements* с *pas tombé*. При этом необходимо соблюдать повышение градуса свободной ноги перед выполнением *pas tombé*. К примеру, исполняется *battement développé* на 90° вперед, с правой ноги, *relevé* на высокие полупальцы левой ноги, корпус сильно подтягивается вверх, работающая нога поднимается до предела. Далее корпус передается вперед за носком работающей ноги и осуществляется широкое падение (*tombé*) на работающую ногу с эластичным приходом на пол с носка на всю стопу; тяжесть корпуса перемещается на правую ногу, поясница сильно подтянута, левая нога вытянута назад носком в пол; заканчивая движение, левая нога подтягивается к правой в V позицию назад. По такому же принципу исполняется *développé tombé* в других направлениях. В дальнейшем оно может заканчиваться подъемом освободившейся ноги на 90°, который осуществляется одновременно с *demi-plié* на той же ноге, на которую было исполнено *pas tombé*.

Полезно также возвращение в первоначальную позу — *retombé*. Такой возврат осуществляется толчком ноги, находящейся в *demi-plié*, и переходом на полупальцы ноги, находящейся на полу на носке или поднятой в заданном направле-

<sup>1</sup> *Валукин Е.П.* Система мужского классического танца

нии. При исполнении *pas tombé* исходная поза должна быть выстроена быстро и предельно четко.

На примерах эластичного, пружинистого сгибания и разгибания ног (*demi-plié, relevé*) в различных положениях тела, на примерах простейших *battements* педагог старается достичь того, чтобы правильное, естественное использование мышечной системы в разнообразных движениях вошло в инстинкт, стало как бы условным рефлексом будущего танцовщика.

«Когда у учащихся ноги поставлены правильно, есть уже выворотность, развита и укреплена ступня, сообщена ей эластичность и укреплены мускулы, можно приступить к прохождению *allegro*»,<sup>1</sup> — писала А.Я.Ваганова. И здесь необходима строгая последовательность в чередовании нарастающей сложности танцевальных приемов, в постепенном расширении художественно-образных возможностей танца, которая при этом прививается учащимся. Рациональная и научно обоснованная последовательность всего учебного процесса, строгое соблюдение индуктивного метода — перехода от простого к более сложному — необходимое условие в овладении всем разнообразием форм *pas jeté*. Это и *temps sauté*, в котором отрабатываются простейшие навыки прыжка, умение удерживать заданную позицию рук и ног, подтянутую спину, короткий толчок, эластичное приземление. Это и *pas assemblé* — движение, на которое особенно указывала А.Я.Ваганова, считая, что «ученик, научившийся правильно делать *assemblé*, не только выучивается этому па, он приобретает фундамент для исполнения и других па *allegro*, — они покажутся ему легче, и не будет соблазна делать их распушенно, если правильная постановка корпуса, его собранность была усвоена с самого начального па и вошла в привычку»<sup>2</sup>.

После успешного усвоения необходимых навыков при выполнении вышеописанных движений в разделе «экзерсис у станка», рекомендуется проработать те же сочетания движений в учебных упражнениях в разделе «экзерсис на середине зала».

В разделе *allegro* указание Вагановой по поводу исполнения первой фазы *petit pas assemblé* имеет особое отношение к *petit pas jeté*, исполнение которого аналогично исполнению *pas assemblé*, но движение заканчивается на одну забрасываемую ногу, в то время как другая принимает положение *sur le sou-de-pied*.

После усвоения этой группы прыжков в чистом виде можно перейти к выполнению этих прыжков в сочетании со связующими движениями, такими как шаг, *pas glissade, pas coupé*.

Важнейшим связующим движением многих форм *jeté* является *pas coupé*. В своей «Книге ликований» Волынский говорит, что прыжок в классическом танце — это «ударное *coupé* в сочетании с отраженным движением полета, исполняемое с большим или меньшим размахом и завершаемое тем или другим образом». Короткое и резкое *coupé*, при котором одна нога как бы выбивает другую в любое заданное направление, хорошо готовит толчок для будущих *jetés*.

Вводя его в различные комбинации у станка и на середине зала, мы тем самым постоянно в простых учебных примерах отрабатываем важнейший элемент прыжка.

<sup>1</sup> Ваганова А.Я. Основы классического танца. С.11.

<sup>2</sup> Там же. С.11-12.

Умение передавать корпус с толчковой ноги на работающую тоже нужно готовить в экзерсисе у станка и на середине зала. Отработке этой фазы прыжка помогут *pas tombé* с  $45^\circ$  и с  $90^\circ$ , и *pas dégagé* приемом *jeté piqué* на  $45$  и  $90^\circ$ . К примеру, исполняется *battement fondu* на  $45^\circ$ , *demi-plié* на опорной ноге, без понижения работающей, и далее идет *degage* на полупальцы; освободившаяся нога фиксирует позу или положение на  $45^\circ$ . Такое же *dégagé* исполняется и на  $90^\circ$  в различных направлениях, в различных позах и положениях. Логическим продолжением и развитием *dégagé* на  $90^\circ$  является *temps lié* на  $90^\circ$ . Оно не только отработывает четкость перехода из одной позы в другую, приучает к фиксации точных поз, но и воспитывает координационную связь движений ног, рук, корпуса и головы.

*Battement développé-tombé* — одно из самых полезных движений при работе над *grand jeté*. Движение изучается сначала у станка во всех направлениях и позах *effacé* и *écarté* вперед и назад, а затем переносится и на середину зала.

Изучение ***petit pas jeté*** (см. рис. 12) начинается лицом к станку, который является дополнительной опорой для сохранения апломба при выполнении прыжка и при его завершении. Прыжок выполняется в направлении II позиции. После усвоения *petit pas jeté* можно перейти к его исполнению на середине зала. Далее *petit pas jeté* изучается в направлении IV позиции вперед и назад с продвижением. Принцип выполнения этого вида *petit pas jeté* такой же, как и в направлении II позиции; добавляется лишь посыл корпуса для перелета в нужном направлении. По мере усвоения и это *jeté* может заканчиваться в среднюю позу *croisée* или *effacé* вперед или назад.

*Petit pas jeté* может выполняться с продвижением в сторону. Направление движения рук соответствует направлению движения ног. При выполнении *petit pas jeté* в направлении *en dehors* руки действуют приемом «подхват», а при выполнении *petit pas jeté* в направлении *en dedans* руки действуют приемом «взмах». После того, как пройдено и хорошо усвоено *jeté* с продвижением в направлении II и IV позиций вперед и назад, можно приступать к изучению *jeté fermé*. В этом случае после приземления на забрасываемую ногу толчковая нога закрывается в V позицию, скользнув носком по полу. В остальном все правила исполнения *jeté* с продвижением сохраняются. В начале *jeté fermé* изучается на  $45^\circ$ , далее на  $60$  и  $90^\circ$ .

Приступая к изучению ***grand pas jeté***, необходимо еще раз вспомнить о трех основных темпах, которые обеспечивают все большие прыжки: толчок одной ноги, энергичный бросок другой ноги и активный «подхват» руками. От их абсолютной синхронности, оттого, что мы называем «координацией», во многом зависит высота прыжка, его устремленность в пространстве, то есть полное использование всех ресурсов элевации. Но значение координации значительно шире чисто технических функций. От нее во многом зависят и эстетические качества исполняемого движения, и то умение удерживать позу в полете, которое мы называем баллоном. Сокращенный во времени подход, исполненный с максимальной видимой легкостью, быстрое и четкое построение позы во всех ее компонентах, умение сохранять эту позу по возможности долго в полете и при приземлении обеспечат даже при средней элевации видимость большого полетного прыжка.

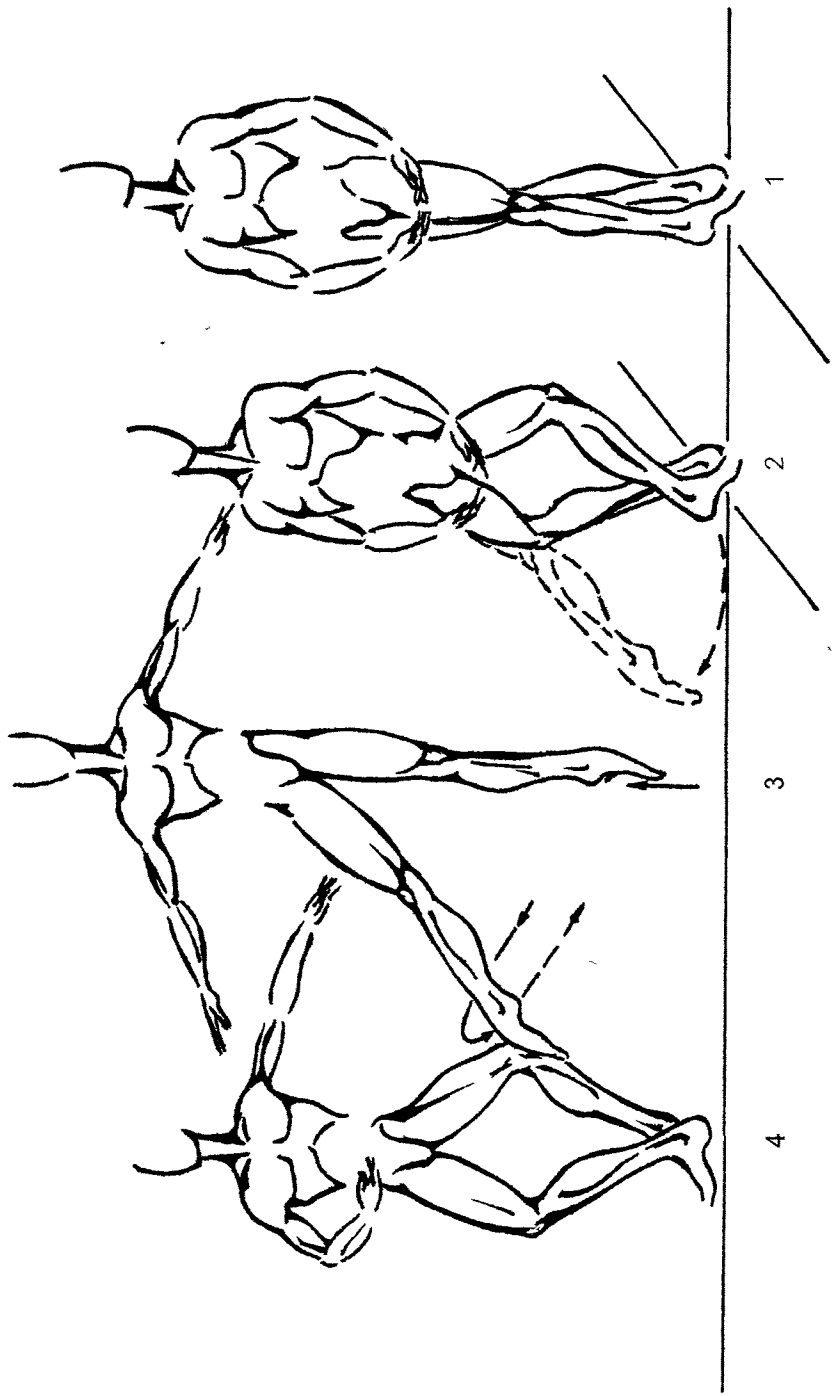


Рис. 12. Petit pas jéré в направлениях II позиции

Наиболее убедительным примером этому могло быть искусство Вахтанга Чабукиани. «Односторонность он преодолевал еще в школе, физически развивая свой прыжок. Вместе с тем он учился создавать зрительное впечатление полета в строго продуманной и рассчитанной координации движений тела в прыжке. Так и Галина Уланова, не обладавшая, подобно ему, природным большим прыжком, умеет создать образ полета средствами своего мастерства»<sup>1</sup>, — писала В.Красовская в книге «Вахтанг Чабукиани». Именно «образ полета» и должен стать основной целью педагога в работе над большими прыжками, именно ему подчинены все технические приемы, которыми должен овладеть ученик.

Говоря о технических приемах, помимо координации необходимо помнить о собранном и подтянутом корпусе, об умении «посылать тело во время прыжка как по вертикали, так и по траектории», о точной фразеологии рук в полете, об эластичной и четкой завершающей стадии прыжка.

Для обеспечения большого прыжка потребуются такие подходы, которые смогут придать ему должный инерционный посыл. Это все связующие движения, способствующие осуществлению прыжка: шаг, *pas coupé*, *pas glissade*, *pas failli*, *pas coupé* и др. Но в начальной стадии обучения *grand pas jeté* рекомендуется исполнять из V позиции, без подхода.

Правила его исполнения аналогичны правилам исполнения *petit pas jeté* в позу *croisée* вперед, но нога выбрасывается на высоту 90°, а толчковая в момент прыжка фиксирует позу *attitude croisée*; руки, совершив «подхват», раскрываются в заниженную 2-ю позицию и сохраняют это положение до полного завершения прыжка.

*Grand pas jeté* с шага. Музыкальный размер 4/4. *Préparation*: исходное положение — малая поза *croisée* назад с правой ноги, руки в заниженной 2-й позиции, взгляд направлен на левую кисть, голова повернута к левому плечу. Движение по диагонали из точки 6 в точку 2. На «затакт» следует шаг правой ногой на *effacé* вперед с пальцев в *demi-plié* с сильным нажимом на пятку; тяжесть корпуса передается на правую ногу, голова поворачивается к правому плечу, руки действуют приемом «подхват»; это проходящее положение — своего рода туго сжатая пружина, готовая обеспечить толчок тела от пола. На «раз» приемом *grand battement* левая нога выбрасывается на *croisé* вперед на 90°, и одновременно с этим «срабатывает» пружина: правая нога осуществляет сильный толчок от пола вперед — вверх по траектории, корпус выпрямляется и сильно подтягивается, голова поворачивается к левому плечу; руки раскрываются: правая — в 3-ю, левая — во 2-ю позиции; правая нога, совершив толчок, слегка сгибается в колене, фиксируя позу *attitude croisée-ouverte*, которая должна оставаться неизменной в течение всего полета (рис. 13). Во время прыжка тяжесть корпуса передается на бедро левой ноги так, чтобы в момент приземления центр тяжести корпуса приходился точно на стопу левой ноги. Именно с нее начинается амортизация прыжка при приземлении, которая будет «передана» затем суставам колена и бедра. В момент приземления правая нога поднимается на 90°, сохраняя позу *attitude croisée*, подчеркнутое неизменным положением рук. На «два» — пауза — фиксация позы. На

<sup>1</sup> Красовская В. Вахтанг Чабукиани. М., 1956. С. 18



*Puc. 13. Grand pas jeté c waea nozy attitude croisée*

«три» — вытягиваясь на левой ноге, вытянуть и опустить правую ногу на носок на *croisé* назад, руки раскрываются на 2-ю позицию (поза *préparation*). На «четыре» — повторение движений «затакта» для исполнения следующего прыжка.

Когда *jeté* с паузами после каждого движения будет хорошо освоено, его можно исполнять подряд на две четверти каждое. Но количеством увлекаться не следует, добиваясь максимально возможного качества и увеличения элевации от прыжка к прыжку.

Проработке *grand jeté* с приема шаг необходимо уделить особое внимание, так как шаг будет последней и решающей фазой любого другого более динамичного подхода: *pas sougé*, *pas chassé*. При увеличении динамики и темпа подхода надо следить за его собранным и четким исполнением, не допуская небрежности в работе ног, подтянутости корпуса, в положениях рук. От качественно исполненного подхода во многом зависит качественное исполнение прыжка. Более энергичный подход не должен влиять на изменение траектории полета, на четкую передачу тяжести корпуса на толчковую ногу в момент шага и на забрасываемую ногу в момент полета и приземления.

*Grand pas jeté* в позу *I arabesque* с *glissade*. Музыкальный размер 4/4. *Préparation*: исходное положение — малая поза *croisée* вперед с левой ноги, руки в заниженной 2-й позиции, голова повернута к левому плечу, взгляд направлен на левую кисть. Движение по прямой из точки 7 в точку 3. На «затакт» исполнить *glissade* правой ногой в направлении IV позиции с активной передачей тяжести корпуса на левую ногу, руки опускаются в заниженную 1-ю позицию, сохраняется *épaulement croisé*; на «раз» — одновременно с толчком от пола левой ногой правая нога выбрасывается через I позицию вперед на 90°. Руки, совершив «подхват» в 1-ю позицию, принимают позу *I arabesque*; происходит перестроение корпуса так, чтобы плечи и бедра были точно выстроены в направлении движения. Этому перестроению помогает активный посыл вперед всей левой стороны тела. В прыжке угол, образуемый ногами, равен приблизительно 140°. При приземлении в *demi-plié* левая нога как бы «оттягивается» назад, подчеркивая стройность позы и эластичность приземления. Все остальные правила взлета и приземления остаются общими для *grand jeté*, исполняемых с других подходов. На «два» — фиксируется поза приземления; на «три» — вытягиваясь на правой ноге, левую ногу приемом *passé par terre* провести на *croisé* вперед в позу *préparation*. На «четыре» — повторение движений «затакта» для исполнения следующего прыжка.

В дальнейшем *grand jeté* в *I arabesque* с *glissade* может исполняться по диагонали.

***Pas jeté passé*** — движение, в котором присутствует не один, а два броска ног. Оно исполняется в направлении II позиции и заканчивается в позу *effacée* вперед или в *III arabesque*.

Начинать изучение *pas jeté passé* назад лучше с простой раскладки. Исходное положение: *épaulement effacé*, V позиция, правая нога впереди. На «раз-и» — *demi-plié* на правой ноге, левая открывается на *effacé* назад на 45°; правая рука переводится в 1-ю, левая — во 2-ю позицию, взгляд направлен на кисть правой руки; корпус слегка склонен вперед, мышцы спины хорошо подтянуты. На «два» —

толчок от пола правой ногой; в прыжке правая нога поднимается на *croisé* назад, а на левую, которая проходит мимо правой по I позиции, происходит приземление на *demi-plié*. При приземлении образуется средняя поза *attitude croisée* с правой ноги. Во время прыжка корпус, выпрямляясь, слегка откидывается назад, правая рука открывается на 2-ю позицию (кисти *allongée*), голова поворачивается к левому плечу. При приземлении левая рука закрывается на 1-ю позицию, правая остается на 2-й позиции. На «и» — фиксация позы.

Следующий этап овладения этим движением — *jeté passé* назад с шага. *Préparation*: правая нога на *tendu croisé* сзади. На «затакт» — упругий шаг правой ногой на *effacé* вперед с пальцев на всю стопу с сильным упором на пятку; правая рука переводится в 1-ю позицию, левая — во 2-ю; тяжесть корпуса передается на правую ногу, сохраняя ровность плеч. На «раз-и» — *demi-plié* на правой ноге и прыжок вверх, одновременно с которым левая нога бросается на *effacé* назад на 45°, корпус выпрямляется и слегка прогибается назад, правая рука раскрывается на 2-ю позицию (кисти *allongée*), голова поворачивается к левому плечу. Во время взлета нога начинает подниматься назад. В кульминационной точке прыжка левая нога начинает опускаться вниз, проходит мимо правой по I позиции и при приземлении принимает на себя тяжесть корпуса. Правая нога, заканчивая подъем вверх, сгибается в *attitude croisée* на 45°. Окончание прыжка приходится на счет «два» и подчеркивается закрыванием руки в I позицию. На «и» — фиксация позы.

По такой же схеме изучается *petit pas jeté passé* вперед, но в этом случае нога, заканчивающая движение на *croisé* вперед, остается вытянутой.

При исполнении *jeté passé* назад на 90° *demi-plié* на толчковой ноге несколько более глубокое, корпус сильнее подается вперед, сохраняя ровность плеч. Осуществляется более сильный толчок, бросок ног происходит на 90°, в прыжке корпус больше прогибается назад, а рука, находившаяся в 1-й позиции, поднимается в 3-ю позицию, другая остается на 2-й, кисти *allongée*. Такое *jeté passé* может исполняться и с более динамичного подхода — *pas sougé*, заключительной фазой которого будет тот же упругий толчковый шаг.

*Jeté passé* в сторону II позиции исполняется широко, с большим продвижением из стороны в сторону. Чаще всего подходом к нему служит *pas glissade*.

Стоять на левой ноге, правая на *tendu croisé* назад. При исполнении динамичного *glissade* через I позицию в IV руки закрываются в заниженную 1-ю позицию; сильно оттолкнувшись от пола левой ногой, выбросить правую ногу приемом *grand battement* в сторону на 90°, руки в момент толчка выполняют «взмах» в сторону на 2-ю позицию *allongée*. В кульминационной точке прыжка четко выстраивается положение *en face* с руками и ногами, открытыми на 2-ю позицию, с хорошо подтянутым корпусом. Пролетев за носком правой ноги по возможности больше, приземлиться на нее. В этот момент левая нога поднята на 90°; сразу провести левую ногу через I позицию на *croisé* назад; правая рука остается на 2-й позиции, левая опускается вниз, а отсюда проводится в позу III *arabesque*. Прыжок завершается эластичным *demi-plié* на правой ноге; левая как бы «оттягивается» назад, подчеркивая стройность позы и смягчая остановку.



По такому же принципу исполняется *jeté passé* в позу *effacée* вперед, но в этом случае в момент приземления корпус с ровными плечами поворачивается в точку 8 и слегка откидывается назад с хорошо подтянутыми мышцами спины, а левая нога через высокое *passé* вынимается на *effacée* вперед на 90°, правая рука поднимается в 3-ю позицию, а левая остается во 2-й.

Эта форма *jeté passé* может заканчиваться в позу *effacée* вперед и может иметь своим продолжением *tombé* на левую ногу в точку 8 и *pas de bourrée*. В этом случае правая рука во время *pas de bourrée* открывается на 2-ю позицию.

**Jeté renversé** состоит из двух слагаемых: из большого *jeté* на II позицию, которое имеет своим продолжением *renversé*.

Приступая к его изучению, необходимо еще и еще раз проверить качественное исполнение *renversé*. Другой подготовкой к *jeté renversé* может стать следующее упражнение.

Исполнить *développé* правой ногой в сторону на 90° на полупальцах левой ноги, открыв руки на 2-ю позицию. Далее следует широкое *tombé*, за носком правой ноги, на *demi-plié*. Левая нога приемом *passé par terre* проводится назад *attitude croisée* на 90°. Далее исполняется *renversé*, которое отличается от своей основной формы тем, что *relevé* на полупальцы будет не на опорной правой ноге, а на левой в момент исполнения *pas de bourrée en tournant*, корпус в перегибе удерживается по возможности дольше, как и голова, повернутая к точке 1; поворот головы осуществляется лишь в завершающий момент *renversé*. Движение заканчивается в эластичное *demi-plié* по V позиции.

Следующий этап — *jeté renversé* из V позиции. В этом случае, если *jeté* заканчивается *renversé en dehors*, на II позицию выбрасывается нога, стоящая в V позиции сзади. Одновременно с броском ноги руки из подготовительного положения раскрываются на 2-ю позицию *allongée*; в прыжке обязательна фиксация положения *en face* с руками и ногами, открытыми на 2-ю позицию. Пролетев за носком работающей ноги по возможности больше, приземлиться на нее в *demi-plié*, активно переведя толчковую ногу в *attitude croisée*. Последующая стадия движения та же, что в предыдущем подготовительном упражнении.

И, наконец, *jeté renversé* может использоваться с *glissade*, который даст большую динамику и полетность прыжку.

*Jeté renversé* может исполняться и *en dedans*. В этом случае толчковая нога проводится на *croisé* вперед и далее следует *renversé en dedans*, которое выполняется наклоном корпуса вперед и имеет то же отличие от основной формы, что и *renversé en dehors* в сочетании с *jeté*.

Новые движения возникают в большинстве случаев как более сложные по отношению к тем, которые уже утвердились. Один из последовательно проводимых путей обогащения танца — исполнение движений с одновременным поворотом корпуса (*en tournant*), благодаря чему уже знакомые *pas* трансформируются, приобретая виртуозный блеск, и раскрывают новые выразительные возможности хореографии. И в этом смысле пример *pas jeté* является наиболее убедительным. Усложнение поворотом рождает новые формы этого *pas*, расширяя границы виртуозности и творчества. Наиболее наглядно такая трансформация видна в балете

Григоровича «Легенда о любви». Высокие, полетные *grand jetés* Ферхада в вариации первого акта и изящные *jetés* Ширин в дуэте с Ферхадом в сцене погони превращаются в стремительные *jetés par terre en tournant*, когда герои, окруженные стражниками, мечутся в замкнутости круга. Разные пластические формы движения позволяют решать разные образные задачи, раздвигая сферу возможностей балетного театра.

Одна из форм *jeté* в повороте — ***petit pas jeté en tournant***. Изучается оно на середине зала и сначала без прыжка; при этом отрабатывается четкость поворотов и позировок, эластичность переходов с одной ноги на другую. Движение исполняется в сторону по прямой линии или по диагонали. Начинается оно с *demi-plié* на ноге, стоящей в V позиции сзади, другая поднимается на *cou-de-pied* спеди; рука, соответствующая опорной ноге, находится на 2-й позиции, другая — в 1-й позиции. Из положения *sur le cou-de-pied* нога открывается на позицию на 45°, далее следует *dégagé* на нее, на высокие полупальцы, с одновременным полуповоротом *en dedans*; рука из 1-й позиции открывается на 2-ю. Заканчивается полуповорот в *demi-plié*, а освободившаяся нога приходит в положение *sur le cou-de-pied* сзади; рука, соответствующая этой ноге, занимает 1-ю позицию, другая остается на 2-й позиции. В этой стадии движения очень важно следить за хорошо подтянутой ягодичной мышцей той ноги, которая находится в положении *sur le cou-de-pied*, что позволит избежать «завала» колена внутрь.

Вторая фаза движения начинается спиной к точке 1: нога, находящаяся на *cou-de-pied*, раскрывается на II позицию на 45°, далее следует *dégagé* с полуповоротом. Принцип его исполнения аналогичен первой фазе, но полуповорот осуществляется *en dehors*. Голова повернута в сторону движения и удерживает «точку» как во вращении.

Изучая это движение, следует добиваться равной силы обоих полуповоротов, широкого перехода с ноги на ногу, четкости поворотов головы и эластичности в завершающей стадии каждой фазы движения.

*Petit pas jeté en tournant* может исполняться в обратном направлении. Начинается оно со второй фазы движения, то есть ногой, находящейся на *cou-de-pied* сзади с поворотом *en dehors*, после чего осуществляется переход на ногу, находящуюся на *cou-de-pied* впереди с поворотом *en dedans*.

Только тогда, когда *jeté en tournant* без прыжка хорошо проработано, можно приступить к разучиванию его с прыжком. Движение исполняется по принципу малого *jeté* с продвижением в сторону, но в этом случае в завершающей стадии *jeté* исполняется полуповорот в воздухе.

Исходное положение: V позиция, правая нога впереди. Движение идет от точки 7 к точке 3. На «затакт» исполняется *demi-plié*, правая рука в 1-й позиции, левая — во 2-й, голова повернута к правому плечу. На «раз» — оттолкнуться от пола левой ногой, активно выбросить в сторону правую ногу на 45° и раскинуть руки на 2-ю позицию *allongée*; в прыжке фиксируется четкая II позиция ног и рук в положении *en face*. Пролетев по возможности дальше, исполнить полуповорот *en dedans* при активном участии всего корпуса и остановиться спиной к точке 1, точно передав корпус на правую ногу; левая нога занимает положение *sur le cou-de-*

ried сзади, левая рука закрывается в 1-ю позицию, правая остается на 2-й, взгляд удерживает ранее взятую точку. На «два» — пауза, фиксация положения.

Второе *jeté* выполняется спиной к точке 1; также фиксируется в воздухе четкая вторая позиция рук и ног, а перед приземлением осуществляется полуповорот *en dehors*. Сила и амплитуда его такая же, как у первого *jeté*. При приземлении фиксируется положение «затакта». По мере усвоения каждое *jeté* выполняется на 1/4, отрабатывается равномерность и эластичность каждого прыжка, четкость позировок в полете и при приземлении.

*Petit pas jeté en tournant* может быть исполнено в обратном направлении. В этом случае движение начинает выполняться с пролетом в сторону сзади стоящей ноги и полуповоротом *en dehors*.

Следующая стадия овладения этим движением — исполнение его по диагонали. Меняется ракурс движения, но требования к технической стороне остаются прежними. Этот вариант исполнения *petit pas jeté* является подготовительным этапом в освоении *saut de basque*, в основе которого лежит *pas jeté* в направлении II позиции. Разница лишь в том, что заброс ноги осуществляется на 90°.

**Saut de basque** начинают изучать с шага. После заброса ноги на 90° в наивысшей точке прыжка выполняется поворот на 180°. В отличие от *petit pas jeté en tournant* при исполнении *saut de basque* толчковая нога присоединяется к забрасываемой сразу, после чего выполняется поворот корпуса, взгляд фиксирует точку, по отношению к которой выполняется заброс ноги, происходит поворот головы, с возвращением взгляда в исходную точку прыжка. Руки действуют приемом «подхват» и в прыжке группируются в 1-й или 3-й позициях.

После освоения этого прыжка с шага можно перейти к освоению его с *pas chasse*, а в дальнейшем с шагов.

**Grand pas jeté en tournant** выполняется в позы *attitude croisée* и *effacée*, в I и III *arabesque* с помощью таких энергичных подходов, как *sissonne tombé-couqué*, *pas failli*

Поворот осуществляется на 1/2 круга.

Трудность этого движения требует особенно тщательной подготовительной работы. В начальной стадии обучения это движение прорабатывается без прыжка.

Музыкальный размер 4/4. Стоять на правой ноге, левая на *tendu croisé* сзади, правая рука на 2-й позиции, левая в 1-й, голова повернута направо. На «затакт» исполняется *demi-plié* и небольшой прыжок на правой ноге; левая нога отделяется от пола с легким наклоном корпуса вперед. На «раз» — широким шагом перейти на левую ногу (с пальцев на всю ступню), на *demi-plié*. На «и» — *couqué* правой ногой сзади левой, с одновременным поворотом корпуса в точку 4. Выбросив левую ногу вперед на 90° в этом же направлении, правая рука осуществляет «подхват», после чего она поднимается в 3-ю позицию, а левая раскрывается на 2-ю позицию. На «два-и» — фиксируется поза *croisée* вперед в направлении точки 4. На следующие 2/4 — *tour lent en dehors* на 1/4 поворота до позы *croisée* вперед в направлении точки 2. На 2/4 второго такта — *tombé* на левую ногу, подняв правую в *attitude croisée*. и фиксация этой позы. На последние 2/4 — опустить правую ногу на *tendu croisé* назад — исходная поза *préparation*, но с другой ноги.

Параллельно с этим тщательным образом отрабатывается *grande sissonne ouverte par jeté* с поворотом на  $1/2$  круга в позу *attitude croisée*. Например, V позиция, правая нога впереди; на  $1/4$  исполняется *grand sissonne ouverte* с полуповоротом *en dehors* в точку 4; на  $1/4$  — фиксация позы; на  $1/4$  — *assemblé* в V позицию, на  $1/4$  — пауза. Затем такой же *sissonne ouverte par jeté* исполняется с другой ноги в направлении точки 8. Эти же *sissonnes* отрабатываются с продвижением из точки 2 в точку 6 и обратно. Этими подготовительными движениями мы отрабатываем основные фазы прыжка — подход к нему, *coure*, обеспечивающее выход на прыжок, умение удерживать позу в прыжке, умение владеть телом в полете с поворотом, приземление в точную финальную позу.

Когда эти приемы будут достаточно хорошо отработаны, можно приступить к изучению *grand jeté en tournant* в *attitude croisée* с приема *sissonne-coupe* с прыжком, но пока из точки 8 в точку 4.

Исходная поза и движение, исполняемые на «затакт-раз», аналогичны тем, которые исполнялись в первом подготовительном упражнении. На «и» — короткое и сильное *coupe* правой ногой сзади левой, одновременно с которым левую ногу выбросить вперед на  $90^\circ$  и совершить «подхват» правой рукой — исполнен прыжок вверх и с пролетом вперед, во время которого корпус поворачивается правым плечом вперед с четкой фиксацией ног по V позиции; правая рука приходит в 3-ю позицию, помогая и повороту корпуса и полету, левая рука открывается на 2-ю позицию. На «два», пролетев за носком левой ноги в направлении точки 4, приземлиться на левую ногу в *attitude croisée*. На «три» — опустить правую ногу на *tendu* назад, на «четыре» — пауза. Далее исполнить это движение с другой ноги в направлении из точки 4 в точку 8. Таким же образом отрабатывается это движение из точки 2 в точку 6 и обратно.

При исполнении этого движения в законченном виде (к примеру, из точки 8 в точку 2) добавляется несколько более активный поворотный посыл корпуса, отрабатывается точная фразеология движения головы, которая движется как при пируэте, фиксируя точку остановки еще до приземления. Хорошим помощником в этом может стать *grande sissonne ouverte par jeté* с поворотом *en dedans* на  $3/4$  круга. Работа над ним в период, предшествующий изучению *grand jeté en tournant* в законченном виде, во многом будет способствовать его качественному исполнению.

**Grand pas jeté en tournant в attitude croisée** с приема *sissonne tombé-coupe*. Исходное положение: V позиция, правая нога впереди, *épaulement croisé*. На «затакт» выполняется *sissonne tombé* на *croisé* вперед в IV позицию, тяжесть корпуса передается на правую ногу в упругое *demi-plié*; левая нога вытянута назад, ступня прижата к полу, правая рука в 1-й позиции, левая во 2-й, мышцы спины хорошо подтянуты. Левая нога подтягивается на *sou-de-pied* сзади правой и коротким, сильным *coupe* как бы «выбивает» правую ногу. Это один из наиболее сложных моментов прыжка. Именно в это время тяжесть корпуса передается с правой ноги на левую, и он слегка откидывается влево, происходит полуповорот корпуса левым плечом вперед в точку 4. Правая полусогнутая нога выбрасывается по дуге вперед на  $90^\circ$ ; левая рука, совершив «подхват», соединяется с правой в 1-й по-

зиции. Все эти фазы, соединенные воедино (соупе левой ногой, бросок правой ноги и «подхват» руками), являются составными частями прыжка, который совершается в повороте, с продвижением вперед за носком правой ноги и вверх — с одинаковой силой всех посылов.

Поворотный посыл корпуса осуществляется всей левой стороной, и активную помощь в этом оказывает левая рука, которая из 1-й позиции поднимается в 3-ю (правая раскрывается на 2-ю позицию). Эластичное приземление после прыжка происходит на счет «два». Хорошо подтянутый левый бок и бедро обеспечат стабильность финальной позы. На «и» — пауза. На «раз» второго такта — *assemblé* в V позицию в *demi-plié*, на «и» — вытянуться. На «два» — пауза. В такой музыкальной раскладке движение исполняется по диагонали несколько раз.

В том случае, если *grand jeté en tournant* исполняется без паузы с продвижением по диагонали, то подходом к каждому последующему *jeté* будет служить *pas soure*. Основной акцент должен приходиться на основное движение — *jeté*, делая незаметным (но от этого не менее сильным и активным) *soure*, чтобы зрительно создавалось впечатление непрерывности поступательного движения и вращения. Этому впечатлению способствует кульминация прыжка на взлете на сильную долю такта.

Следующий этап — *grand jeté en tournant* в *attitude effacée* с приема *sissonne tombé-souré*. Исполнение его осложняется несколько большим поворотом, чем в *grand jeté en tournant* на *croisé* вперед. Движение начинается с *sissonne tombé* на *effacé* вперед, вниз по диагонали. В остальном все правила его исполнения те же, что и для *grand jeté en tournant* в *attitude croisée*. *Grand jeté en tournant* в *attitude effacée* может исполняться подряд, по диагонали, связывая каждый последующий прыжок коротким *soure*. При этом необходимо следить за тем, чтобы нога, поднятая в *attitude*, не отходила в сторону — бедро этой ноги должно быть хорошо подбренным, а опорная сторона подтянута. Постепенно увеличивая количество таких *jetés* по диагонали, мы закладываем хороший фундамент для его последующего исполнения по кругу.

**Jeté par terre en tournant** — прыжок, устремленный в длину, исполняется по диагонали или по кругу. Движение состоит из двух прыжков — удлиненного *jeté* в I *arabesque* и небольшого прыжка *en tournant*. Прежде чем приступить к его изучению, следует вновь вернуться к *jeté fermé* в I *arabesque* по диагонали, обратив особое внимание на скольжение по полу выбрасываемой ноги и передачу корпуса вперед двумя бедрами. После этого *jeté* в I *arabesque* можно связать с *emboîté* без поворота (к примеру, *jeté*, пауза, *emboîté*, пауза; затем снова пауза). Этим упражнением мы отрабатываем два различных положения корпуса в прыжках: первое — в *jeté*, когда корпус с хорошо поднятыми мышцами спины сильно подается вперед, и второе — в *emboîté*, когда он принимает вертикальное положение. Когда освоена эта наиболее простая раскладка, можно *emboîté* исполнять с полным поворотом в воздухе на небольшом прыжке с паузами после каждого прыжка. Нога на *emboîté* подтягивается сразу под себя, недопустимо ее движение по кругу. Поворотному посылу помогает рука, открытая на 2-ю позицию, и соответствующая ей вся сторона корпуса. После *emboîté* работающая нога выбрасывается вперед,

скользя стопой по полу. Когда достигнута должная чистота исполнения *jeté c emboîté*, их можно исполнять без паузы (на каждую  $1/8$  приходится по прыжку).

В законченном виде *jeté par terre en tournant* исполняется по такой же схеме, но положение *sur le sou-de-pied* не фиксируется, *emboîté en tournant* превращается в *couré en tournant*. Основной акцент приходится на *jeté* в I *arabesque* (оно исполняется на каждую четверть такта).

При исполнении движения по кругу работающая нога выбрасывается в точно намеченное направление. В это же направление выстраивается поза I *arabesque*; нельзя при этом допускать отклонения от него ни плеч, ни бедер. Каждая новая точка круга фиксируется взглядом.

**Jeté entrelacé** — одно из наиболее сложных движений классического танца. Оно состоит из *grand fouetté sauté* и *jeté passé*, которые исполняются последовательно одно за другим. Следовательно, приступая к его изучению, необходимо проверить слагаемые этого прыжка, то есть исполнение всех видов *fouetté en dedans* как в экзерсисе у станка, так и на середине зала, исполняя их и без прыжка, и в прыжке, а также добиться хорошего исполнения *jeté passé* назад.

Приступать к непосредственному изучению *jeté entrelacé* следует с самого простого подхода. В этом случае им будет шаг. Движение по прямой линии из точки 3 в точку 7. Стоять на правой ноге, левая сзади на *tendu*, руки в положении I *arabesque*. На «затакт» развернуть корпус на  $1/2$  круга в точку 1, руки раскрываются на 2-ю позицию *allongée*. На «раз» — шаг на левую ногу на *demi-plié*; на эту ногу переносится тяжесть корпуса, и с этого шага идет активный толчок вверх. Одновременно с этим правая нога подтягивается к левой и, проходя через первую позицию, энергично выбрасывается точно вперед в направлении точки 7. В координационной связи с этим руки, осуществив «подхват», поднимаются в 3-ю позицию, хорошо подтянутый корпус слегка откинут назад. Во время этого прыжка корпус поворачивается *en dedans* на  $1/2$  круга, а левая нога вторым броском устремляется вверх и тоже строго в направлении точки 7. В кульминационном моменте прыжка ноги встречаются, проходя одна мимо другой по I позиции (но не касаясь одна другой): правая нога опускается перпендикулярно вниз и при приземлении принимает на себя тяжесть корпуса; левая нога остается поднятой на  $90^\circ$  и фиксирует это положение при приземлении, которое происходит на счет «два» в том месте, с которого начинался прыжок. Руки остаются в 3-й позиции, помогая удерживать подтянутую спину; плечи и бедра ровные. На «три» — фиксация позы, на «четыре» — принять позу *preparation* и выполнить движение «затакта» для исполнения следующего упражнения.

Полезным является исполнение *jeté entrelacé* с шага из точки 1 в точку 5. В этом случае появляется возможность лучше контролировать бросок ног в точно заданное направление и четкое построение позы при приземлении.

Следующим этапом будет *jeté entrelacé* с *sou-de-pied* по диагонали из точки 2 в точку 6. Стоять на правой ноге, левая на *tendu* сзади на *effacé*; руки в положении I или II *arabesque*. На «затакт» — *demi-plié* на правой ноге, левая нога поднимается на  $45^\circ$ , и отсюда исполняется *chasse* с небольшим отрывом ног от пола, ноги соединяются в V позиции; корпус разворачивается по диагонали от точки 2 к

точке 6, руки раскрываются на 2-ю позицию *allongée*, голова повернута к правому плечу. На «раз» — шаг на левую ногу к точке 6, корпус поворачивается туда же, и из этого положения исполняется *jeté entrelacé* по тем же правилам, что и *jeté* с шага, но направление броска ног будет в точку 6, а приземление в *I arabesque* лицом в точку 2.

*Jeté entrelacé* может исполняться по кругу. В этом случае подход *chassé* исполняется спиной к центру зала, голова на подходе поворачивается в сторону, противоположную движению. При приземлении фиксируется поза *I arabesque* в профиль к той точке зала, мимо которой проходит движение.

Широкое многообразие различных видов *jeté* в классических танцах требует детальной проработки всех его составляющих на разных этапах обучения. Особое внимание необходимо уделять чистоте подходов и точности соблюдения параметров поз и положений классического танца, с учетом его выразительности.

Совершенствование техники танца не должно являться самоцелью. Выразительность должна оставаться преобладающей. Каноны должны сохранять неизменность форм, чему способствует выработка координации действия всех частей тела.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ PAS CABRIOLE

Cabriole — удивительное движение!<sup>1</sup> Этот прыжок многолик. С помощью cabrioles возможно передать характер героя — от лирико-романтического до героического. Различные состояния, настроения героя — от торжества до драматизма, от радости до грусти. Мне кажется, что все возможности этого, сложного в техническом отношении, движения до конца не раскрыты.

*Г.Д.Алексидзе*

Cabriole — одно из технически сложных прыжковых движений классического танца, заключающее в себе широкое многообразие выразительных средств в создании сценического образа.

Особенно ярко такое многообразие представлено в мужском исполнительстве. Достаточно привести такие примеры: партия принца Дезире из балета П.Чайковского «Щелкунчик» в хореографии В.Вайнонена (в последней части вариации третьего акта); вторая часть вариации Юноши в балете «Шопениана» в хореографии М.Фокина; первая часть вариации Альберта из второго акта балета А.Адана «Жизель», первая часть вариации Солора из балета Л.Минкуса «Баядерка» в хореографии М.Петипа и много других примеров.

«Cabrioles (кабриоль — скачок) — прыжок, во время которого одна нога выбрасывается вверх вперед, в сторону или назад, другая ударяет ее снизу один или несколько раз»<sup>1</sup>.

Исполнение pas cabriole требует хорошо отработанного прыжка, сильных и эластичных мышц ног, крепкой спины, чувства позы и, наконец, четкой координационной взаимосвязи всех частей тела танцовщика.

Cabrioles могут выполняться в разделах малых, средних и больших прыжков. Cabrioles исполняются в различных позах, а также могут усложняться такие движения, как pas ballonné, sissonne fondu, sissonne fermé, grand pas jeté, grand fouetté sauté, и исполняться как на месте, так и с продвижением.

Николай Иванович Тарасов в своей книге «Классический танец» пишет: «...прыжковый толчок следует выполнять трамплинно, а завершающее demi-plié —

<sup>1</sup> Все о балете. Словарь-справочник / Сост. Суриц Е.Я. М., Л., 1966. С. 436.



мягко и эластично, но с энергичным усилением к следующему взлету, если таковой предстоит»<sup>1</sup>. Ноги при исполнении *pas cabriole* должны быть абсолютно дотянуты в коленях, подъеме и пальцах, сохраняя предельную выворотность.

В книге «Школа классического танца» В.Костровицкой и А.Писарева мы находим: «Принято говорить, что удар в *cabriole* делается икрами, но, если внимательно приглядеться к хорошо исполняемому *cabriole*, видно, что удар делается главным образом верхней частью ног (выше колен), при этом удар икрами тоже не исключается»<sup>2</sup>.

В книге Н.И.Тарасова указывается: «...*cabriole* всегда должен выполняться выворотными и вытянутыми ногами, эластично и четко ударяющими друг о друга икрами, причем во время удара, особенно двойного, активно участвуют обе ноги, легко и четко соприкасаясь на взлете в V позиции»<sup>3</sup>.

Обобщая высказывания этих выдающихся мастеров хореографической педагогики, можно сказать, что, хотя в исполнении *pas cabriole* участвуют обе ноги, основной удар осуществляется толчковой ногой, которая сразу ударяет по бросковой ноге, строго сохраняющей требуемую высоту. Такой удар осуществляется икрами в плотной V позиции за счет усилия мышц бедер.

Корпус своей подтянутостью способствует удержанию позы, в которой исполняется *cabriole*, как во время самого прыжка, так и при завершающем *demi-plié*.

Руки активно способствуют осуществлению взлета приемами «подхват» или «взмах» и в координации всего тела удерживают заданную позу при приземлении на одну ногу в *demi-plié*. Действия ног при исполнении *cabriole* должны быть четкими и придавать движению характерную мужскому исполнительству остроту.

Для подхода к освоению *pas cabriole* с методической точки зрения необходимо обратить внимание на такие движения экзерсиса у станка и на середине зала, как *battement tendu jeté*, *grand battement jeté*, при которых обретается навык работы внутренних мышц ног, что впоследствии даст возможность производить удар в углубленной V позиции.

При усложнении *battement tendu jeté* и *grand battement jeté* добавлением такого движения, как *riqué* или *pointé*, отрабатывается острота и скорость движения работающей ноги, которая будет необходима при выполнении *pas cabriole*.

Введение в *battement fondu plié-relevé* с ногой, открытой на II или IV позицию, готовит мышцы исполнителя к *temps levé sauté* в заданной позе или положении. В этом случае необходимо выработать у исполнителя умение удерживать ногу на заданной высоте и отработать мягкое, эластичное завершающее *demi-plié*. Такое *plié-relevé* прорабатывается как в медленном темпе, так и в быстром.

*Battements développé balancé* с коротким и четким покачиванием ноги на 90° также поможет выработать четкий удар для *cabriole* и обрести исполнителю силу ноги, необходимую для его выполнения, как и умение удерживать ногу на должной высоте после удара.

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. С. 284-285.

<sup>2</sup> Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца С 196.

<sup>3</sup> Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. С. 284.

Также для подхода к освоению *pas cabriole* применяется *grand battement jeté* с задержкой ноги на высоте  $90^\circ$ . Это движение можно усложнить последующим коротким *balancé*: нога, отведенная броском на  $90^\circ$ , задерживается там, затем опускается до 70 и тут же возвращается на  $90^\circ$ .

Что касается прыжков, то, несомненно, отработка *temps levé sauté* является необходимым условием для подхода к изучению *pas cabriole*. В этом случае *temps levé sauté* отрабатывается с работающей ногой, отведенной в направлении II или IV позиции (вперед или назад) на различную высоту: 45, 60 и  $90^\circ$ , с использованием поз классического танца при координационном действии рук, корпуса и головы.

Для подготовки к выполнению *pas cabriole* в малую позу *croisée* вперед и отработки сохранения вертикальности взлета предлагается рассмотреть следующее упражнение, исполняемое на середине зала: *demi-plié — relevé* на высокие полупальцы в малой позе *croisée* вперед.

Исходное положение — V позиция, *épaulement croisé*, правая нога впереди, руки в подготовительном положении, голова повернута в направлении правого плеча, взгляд направлен в точку 1 по линии горизонта.

На подготовительный *réparation*<sup>1</sup> руки приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова приподнимается. Взгляд направляется ниже линии горизонта в точку зала 1. Корпус усиливает подтянутость.

Затем выполняется *demi-plié* на опорной ноге (левой) с одновременным отведением работающей ноги (правой) вперед в направлении IV позиции приемом *battements relevé lent* на высоту  $45^\circ$ . Корпус переводится в положение «над ногами». Руки начинают движение в направлении подготовительного положения, постепенно меняя форму *allongée* на *arçonnée*. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки (ведущей)<sup>2</sup>. Выстраивается малая позу *croisée* вперед.

Затем выполняется *relevé* на высокие полупальцы в малой позе *croisée* вперед: опорная нога (левая) выполняет выход из *demi-plié* и эластичный подъем на высокие полупальцы. Правая, работающая, удерживает угол отведения на высоте  $45^\circ$ . Одновременно руки, действуя в направлении *en dehors*, выполняя прием «подхват», подводятся в 1-ю позицию. Корпус занимает вертикальное положение и слегка прогибается назад с ощущением шейно-грудных позвонков. Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей), переводится в прямое положение. Взгляд направляется в точку зала 8.

Затем выполняется спуск с полупальцев, переходящий в упругое *demi-plié* на опорной ноге (левой). Работающая нога (правая) удерживает угол отведения на высоте  $45^\circ$ . Одновременно правая рука раскрывается во 2-ю позицию, левая сохраняет 1-ю. Корпус возвращается в положение «над ногами», усиливая подтянутость в бедрах. Голова поворачивается в направлении правого плеча, сопровож-

<sup>1</sup> Подготовительный *réparation* в направлении *en dehors* и *en dedans* введен как составная часть движения в системе классического танца Е.П.Валукина. См.: Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С.108, 110, 111.

<sup>2</sup> Ведущая рука «...определяется поворотом головы с направленностью взгляда к этой руке и ее положением к точке пространства, к которой производится танцевальное действие». См. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С. 105.

дая взглядом движение кисти правой руки (ведущей). Взгляд направляется в точку зала 1 по линии горизонта. Выстраивается малая поза *croisée-ouverte* вперед.<sup>1</sup>

Рассмотрим *demi-plié – relevé* на высокие полупальцы в малой позе *croisée* назад, в котором руки будут действовать в направлении *en dedans* приемом «взмах».

Исходное положение – V позиция, *épaulement croisé*, правая нога впереди, руки в подготовительном положении, голова повернута в направлении правого плеча, взгляд направлен в точку 1 по линии горизонта.

На подготовительный *préparation* руки приподнимаются в направлении 1-й заниженной позиции и слегка приоткрываются вперед, удлиняя форму *arrondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направляется выше линии горизонта в точку зала 8<sup>2</sup>. Корпус усиливает подтянутость.

Затем выполняется *demi-plié* на опорной ноге (правой) с одновременным отведением работающей ноги (левой) назад в направлении IV позиции приемом *battements relevé lent* на высоту 45°. Корпус переводится в положение «над ногами». Руки через проходящее подготовительное положение начинают движение в направлении 2-й заниженной позиции, постепенно меняя форму *arrondie* на *allongée*. Голова приподнимается. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки. Выстраивается малая поза *croisée* назад.

Затем выполняется *relevé* на высокие полупальцы в малой позе *croisée* вперед: опорная нога (правая) выполняет выход из *demi-plié* и эластичный подъем на высокие полупальцы. Левая, работающая, удерживает угол отведения на высоте 45°. Одновременно руки, действуя в направлении *en dedans*, выполняя прием «взмах», подводятся во 2-ю позицию в положении *allongée* ладонями вниз. Корпус слегка отклоняется назад в грудном отделе. Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется в точку зала 1 по линии горизонта.

Затем выполняется спуск с полупальцев, переходящий в упругое *demi-plié* на опорной ноге (правой). Работающая нога (левая) удерживает угол отведения на высоте 45°. Одновременно левая рука переводится в 1-ю позицию, правая сохраняет 2-ю (руки принимают форму *arrondie*). Корпус возвращается в положение «над ногами», усиливая подтянутость в бедрах. Голова приподнимается. Взгляд направляется в точку зала 1 выше линии горизонта. Выстраивается малая поза *croisée ouvert* назад.

Приведенный анализ показывает, что движение головы, описывающей взглядом пространственные точки зала, соответствует направлению движения рук (*en dehors* или *en dedans*). Более того, движения ног координационно взаимосвязаны с движениями рук: при движении работающей ноги по направлению IV позиции вперед руки действуют в направлении *en dehors*, а при движении работающей ноги по направлению IV позиции назад руки действуют в направлении *en dedans*.

<sup>1</sup> Принцип описания параметров поз и действия частей тела исполнителя заимствован из книги Е.П.Валукина «Система мужского классического танца». Впоследствии описание действий в комбинациях будет дано в сокращенном варианте.

<sup>2</sup> Подготовительный *préparation* в направлении *en dedans*. См.: Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С.111.

Таким образом, вырисовывается определенная координационная закономерность движения частей тела исполнителя в классическом танце, обоснованная профессором Е.П.Валукиным в книге «Система мужского классического танца».

Что касается предлагаемых выше учебно-методических примеров подхода к освоению *sabrioie*, то можно сказать, что такое *demi-plié — relevé* на высокие полупальцы может отрабатываться аналогично в сторону — в направлении II позиции, а также в других малых, средних и больших позах.

При выполнении *demi-plié — relevé* с отведенной работающей ногой в сторону (в направлении II позиции) действие рук *en dehors* или *en dedans* будет определяться исходным положением работающей ноги в V позиции, а именно: если работающая нога отводится из V позиции спереди, то действие рук будет определяться как *en dehors*. В случае, если работающая нога будет отводиться в сторону (в направлении II позиции) из положения V позиции сзади, то руки будут переводиться из позиции в позицию, действуя в направлении *en dedans*. Движение головы будет определяться направлением действия рук.

Помимо отработки силы толчковой ноги, этим вспомогательным упражнением можно выработать четкость позировок будущих *sabrioies*, добываясь правильной постановки плеча и бедер, хорошо подтянутой спины в момент взлета и приземления.

Следующим эволюционным этапом подготовки к освоению *sabrioie* является *temps levé sauté* в малых позах *croisée*, *effacée* и *arabesque*.

Рассмотрим анализ *temps levé sauté* в малой позе *croisée* вперед.

Исходное положение — V позиция, *épaulement croisé*, правая нога впереди, руки в подготовительном положении, голова повернута в направлении правого плеча, взгляд направлен в точку 1 по линии горизонта.

На подготовительный *préparation* руки приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд направляется ниже линии горизонта в точку зала 1. Корпус усиливает подтянутость.

После исполнения подготовительного *préparation* выполняется *demi-plié* на опорной ноге (левой) с одновременным отведением работающей ноги (правой) вперед в направлении IV позиции приемом *battement tendu jeté* на высоту 45°. Корпус переводится в положение «над ногами». Руки начинают движение в направлении подготовительного положения, постепенно меняя форму *allongée* на *agrippée*. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки. Выстраивается малая поза *croisée* вперед.

Затем выполняется *temps levé sauté* в малой позе *croisée* вперед без продвижения в пространстве зала: опорная нога (левая) выполняет энергичный толчок от пола, занимая в воздухе вытянутое положение. Левая, работающая, удерживает угол отведения на высоте 45°. Одновременно руки, выполняя прием «подхват», подводятся в 1-ю позицию. Корпус занимает вертикальное положение и слегка прогибается назад. Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей), переводится в прямое положение. Взгляд направляется в точку зала 8.

После исполнения *temps levé sauté* в малой позе *croisée* вперед выполняется приземление на опорную ногу (левую), выполняющую эластичное *demi-plié*. Работаящая нога (правая) удерживает угол отведения на высоте  $45^\circ$ . Одновременно правая рука раскрывается во 2-ю позицию, левая сохраняет 1-ю. Корпус возвращается в положение «над ногами», усиливая подтянутость в бедрах. Голова поворачивается в направлении правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей). Взгляд направляется в точку зала 1 по линии горизонта. Выстраивается малая поза *croisée-ouverte* вперед.

*Temps levé sauté* может отрабатываться аналогично в других направлениях (назад — в направлении IV позиции и в направлении II позиции) или в малых, средних и больших позах, при сохранении координационных принципов движения частей тела исполнителя, приведенных выше.

*Temps levé sauté* как вариант эволюционного усложнения может выполняться с переменой поз во время прыжка с изменением ракурса фигуры исполнителя или без изменения (см. рис. 14).

Следующим эволюционным этапом методического подхода к освоению *sabriole* может служить *temps levé sauté*, исполняемое в различных позах после таких прыжков, как *sissonne ouverte* приемами *développé* и *jeté*, а также после *pas échappé* — *sissonne ouverte* приемом *jeté* в позы *arabesque* и *sissonne ouverte* с *temps levé sauté* в положении *a la seconde*.

Постепенно увеличивая количество *temps levé sauté* в позах с работающей ногой, отведенной в различных направлениях и на разную высоту, мы создаем хороший фундамент будущих *sabrioles*. В этом случае качество исполнения *temps levé sauté* будет полностью зависеть от эластичности опорной (толчковой) ноги.

Более того, при выполнении этого прыжка несколько раз подряд вводится продвижение в пространстве зала за счет посылы толчковой ноги и координационного взаимодействия корпуса и рук. Продвижение осуществляется в направлении, соответствующее направлению отведенной (работающей) ноги<sup>1</sup>.

Положение рук при многократном выполнении *temps levé sauté* или *sabrioles* может сохраняться. В дальнейшем следует обратить особое внимание на точную координацию действия рук для осуществления прыжка и точное сохранение заданного положения или позы. Руки как бы отстают от движения ног, голова и взгляд фиксируют заданную позу.

Методические подходы к освоению *pas sabriole* могут быть самыми разнообразными в зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя.

Рассмотрим несколько видов *pas sabrioles*, анализируя это движение с точки зрения системного подхода и координационного взаимодействия всех частей тела исполнителя.

Необходимо отметить, что *pas sabriole* в чистом виде представляет из себя прыжок с одной ноги на эту же ногу. Тем самым, как было уже отмечено, основой *pas sabriole* является *temps levé sauté* — простейший прыжок на одной ноге. В книге В.Костровицкой и А.Писарева «Школа классического танца» указывается:

<sup>1</sup> Подробнее варианты выполнения *sabriole* с продвижением будут рассмотрены ниже.

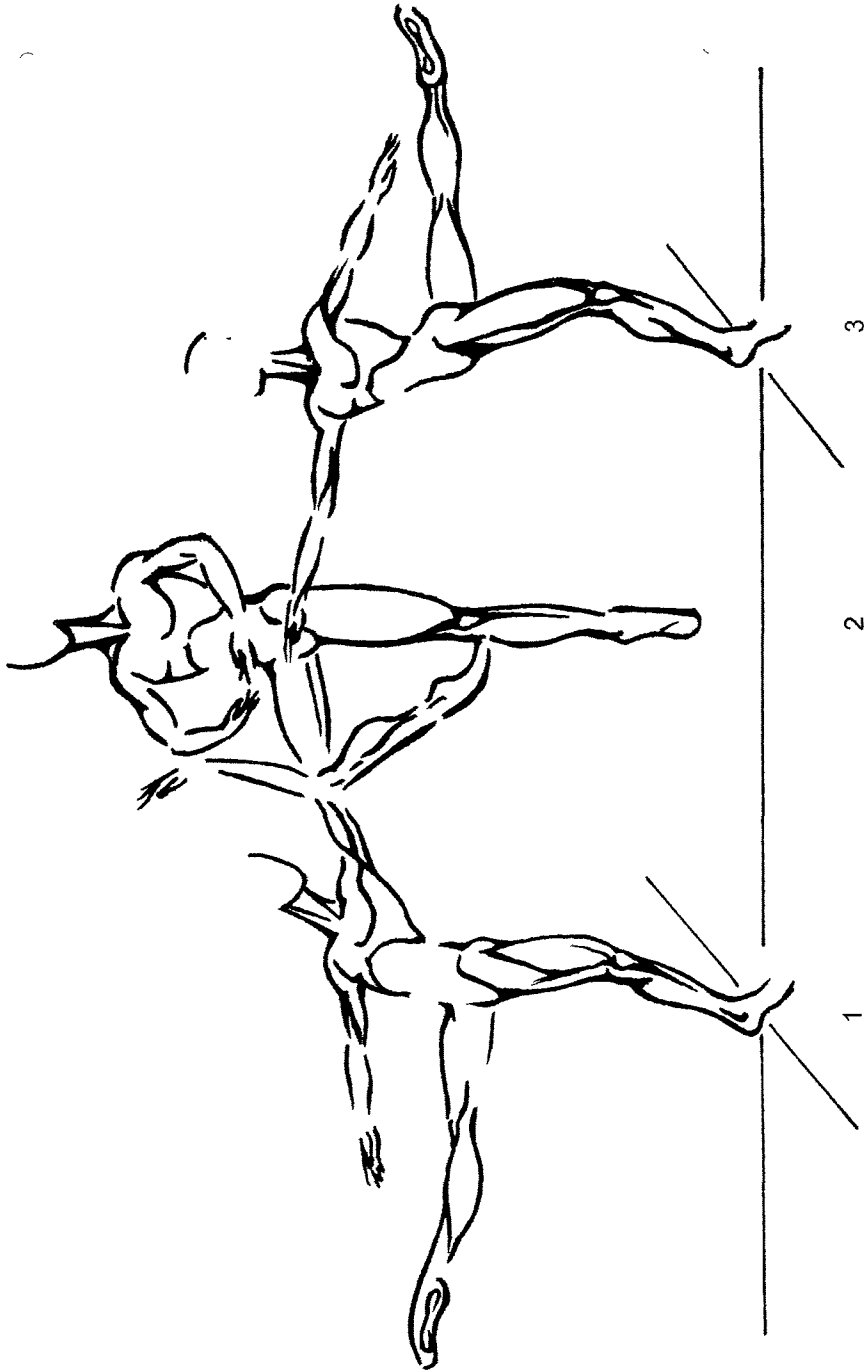


Рис. 14. Temps levé sauté из позы effacée вперед в позу III arabesque, приемом passé développé

«Все виды *sabrioles* — это прыжки с одной ноги на одну, за исключением *sabriolet fermé*, где прыжок заканчивается в V позицию на две ноги»<sup>1</sup>.

Рассмотрим пример исполнения простейшей формы ***sabriolet* на 45° вперед в малой позе *croisée* вперед** без предварительного подхода.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Корпус в вертикальном положении при направленности в точку зала 8. Руки в подготовительном положении. Голова повернута к правому плечу. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

На подготовительный *préparation* руки приоткрываются в направлении 2-й заниженной позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова выполняет легкий наклон. Взгляд направляется ниже линии горизонта в точку зала 1. Корпус усиливает подтянутость.

Затем при выполнении *demi-plié* на левой (опорной) ноге правая (работающая) открывается в вытянутом положении вперед в направлении IV позиции на 45°. Корпус подается в положение «над ногами». Руки, меняя форму *allongée* на *arrondie*, подводятся в подготовительное положение. Голова через легкий наклон (действуя в направлении *en dehors*) переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки.

Далее выполняется *pas sabriolet* без продвижения в пространстве зала. В первой фазе прыжка осуществляется энергичный толчок от пола опорной ногой (левой) с сохранением работающей ноги (правой) в вытянутом положении на высоте 45°. При этом руки, действуя в координационном единстве с действием ног, в направлении *en dehors*, переводятся в заниженную 1-ю позицию, выполняя прием «подхват». Одновременно голова приподнимается в прямом положении, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей).

Во второй (кульминационной) фазе прыжка толчковая нога (левая) в вытянутом положении энергично подводится к правой, соединяясь с ней в углубленной V позиции — ударяя ее в выворотном положении снизу. Корпус усиливает подтянутость, занимая в воздухе вертикальное положение. Руки подводятся в 1-ю каноническую позицию. Взгляд направляется выше линии горизонта в точку зала 8.

Затем при приземлении в упругое *demi-plié* на левую ногу с сохранением работающей правой на заданной высоте 45° выстраивается малая поза *croisée* вперед: правая рука раскрывается во 2-ю позицию, левая удерживается в 1-й канонической. Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется в точку зала 1 по линии горизонта.

Приведенный пример показывает, что при исполнении *sabriolet* на 45° вперед в малой позе *croisée* вперед руки и голова действуют в направлении *en dehors*, что способствует уверенному и слаженному действию всех частей тела исполнителя, закладывая тем самым координационный навык для дальнейшего технического усложнения при выполнении *sabriolet*, такого, например, как *sabriolet* с продвижением в пространстве зала на 45 и 90°, требующего какого-либо подхода (*glissade*). Важно отметить, что прием «подхват», выполняемый действием рук, в данном

<sup>1</sup> Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С.193.

случае является определяющим в координационной закономерности исполнения *pas cabriole* вперед во всех его разновидностях.

Рассмотрим пример исполнения ***cabriole* на 45° вперед в малой позе *croisée* назад** без предварительного подхода.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Корпус в вертикальном положении при направленности в точку зала 8. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

На подготовительный *préparation* руки приподнимаются в направлении 1-й заниженной позиции и слегка приоткрываются вперед, удлиняя форму *arbondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд направляется выше линии горизонта в точку зала 8. Корпус усиливает подтянутость.

Затем при выполнении *demi-plié* на правой (опорной) ноге, левая (работающая) открывается в вытянутом положении назад в направлении IV позиции на 45°. Корпус усиливает подтянутость с ощущением подлопаточных мышц. Руки, меняя форму *arbondie* на *allongée*, через подготовительное положение раскрываются в заниженную 2-ю позицию. Голова через легкий наклон поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд сопровождает действие кисти правой руки.

Далее выполняется *pas cabriole* назад без продвижения в пространстве зала. В первой фазе прыжка осуществляется энергичный толчок от пола опорной ногой (правой) с сохранением работающей ноги (левой) в вытянутом положении на высоте 45° назад. При этом руки, действуя в координационном единстве с действием ног в направлении *en dedans*, переводятся во 2-ю позицию, выполняя прием «взмах» в положении *allongée* ладонями вниз. Одновременно голова приподнимается, сопровождая взглядом движение кисти правой руки (ведущей).

Во второй (кульминационной) фазе прыжка толчковая нога (правая) в вытянутом положении энергично подводится к левой, соединяясь с ней в углубленной V позиции — ударяя ее в выворотном положении снизу. Усиливается подтянутость корпуса. Руки подводятся в 1-ю каноническую позицию, меняя форму *allongée* на *arbondie*. Голова поворачивается в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти правой руки (ведущей) и направляется выше линии горизонта в точку зала 8.

Затем при приземлении в упругое *demi-plié* на правую ногу с сохранением работающей левой на заданной высоте 45° выстраивается малая поза *croisée fermé* назад: правая рука фиксирует 1-ю позицию, левая раскрывается на 2-ю. Голова, продолжая движение в направлении *en dedans*, поворачивается в сторону правого плеча. Взгляд направляется в точку зала 1 ниже линии горизонта (вдоль линии локтя правой руки).

Приведенный пример показывает, что при исполнении *cabriole* на 45° вперед в малой позе *croisée* назад руки и голова действуют в направлении *en dedans*, закладывая координационный навык для дальнейшего технического усложнения при выполнении *cabriole* с продвижением в пространстве зала на 45° и 90°. Используемый в данном случае прием «взмах» в действии рук является определяющим в координационной закономерности исполнения *pas cabriole* назад во всех его разновидностях.



Cabriole приемом *temps levé* аналогично может выполняться в позе I *agabesque* на  $90^\circ$  (см. рис. 15)

Cabrioles в своей законченной форме чаще всего исполняются в сочетании с различными связующими движениями.

Рассмотрим пример выполнения **pas cabriole без продвижения в средней позе effacée вперед с шага (pas simple)**.

Исходное положение — поза *croisée-ouverte* вперед с левой ноги. Левая нога отведена в направлении IV позиции вперед носком в пол. Правая рука занимает 1-ю позицию, левая — 2-ю. Форма рук *arrondie*. Корпус при направленности в точку зала 2 находится в положении «над ногами». Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен в точку зала 1 по линии горизонта.

Выполняется шаг — с левой ноги переходом с вытянутого носка на всю стопу с подачей пятки вперед в выворотное положение и последующим упругим *demi-plié*. Одновременно правая нога (работающая) выполняет скользящее движение по полу всей стопой приемом *passé parter* через I позицию в положении *demi-plié*. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу (опорную). Правая рука раскрывается на 2-ю позицию. Руки принимают форму *allongée* во 2-й позиции. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение. Корпус подается вперед.

Затем левая нога (опорная) выполняет энергичный толчок, вытягиваясь в колене, подъеме и пальцах, занимая вертикальное положение относительно пола. Одновременно правая нога (работающая), также вытягиваясь, приемом *jeté* выбрасывается вперед в направлении IV позиции на высоту  $60^\circ$ . Руки приемом «подхват», меняя форму *allongée* на *arrondie*, проходя через заниженную 1-ю позицию, подводятся в 1-ю. Голова приподнимается в прямом положении, сопровождая взглядом движение кисти левой руки. Корпус занимает строго вертикальное положение.

Затем, не теряя темпа прыжка, выполняется *pas cabriole* без продвижения в пространстве зала в средней позе *effacée* вперед: левая нога активно подводится к правой, выполняя удар внутренними мышцами, соединяясь с правой в плотную V позицию. Корпус, усиливая подтянутость, слегка отклоняется назад с прогибом в грудном отделе позвоночника. Левая рука (ведущая) раскрывается во 2-ю позицию, правая удерживается в 1-й. Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая взглядом движение кисти левой руки. Взгляд направляется выше линии горизонта в точку зала 1.

После выполнения *pas cabriole* выполняется приземление на левую ногу (опорную) в эластичное *demi-plié*. Правая нога (работающая) повышается, удерживая высоту  $60^\circ$  и сохраняя вытянутое положение. Корпус занимает вертикальное положение. Руки сохраняют форму *arrondie*: левая во 2-й позиции, правая — в 1-й. Взгляд фиксирует точку зала 1 по линии горизонта при повороте головы в направлении левого плеча.

Рассмотрим пример выполнения **pas cabriole без продвижения в средней позе effacée назад с шага (pas simple)**.

Исходное положение — поза *croisée-ouverte* назад с правой ноги. Правая нога отведена в направлении IV позиции назад носком в пол. Правая рука занимает 1-ю позицию, левая — 2-ю. Форма рук *arrondie*. Корпус при направленности в

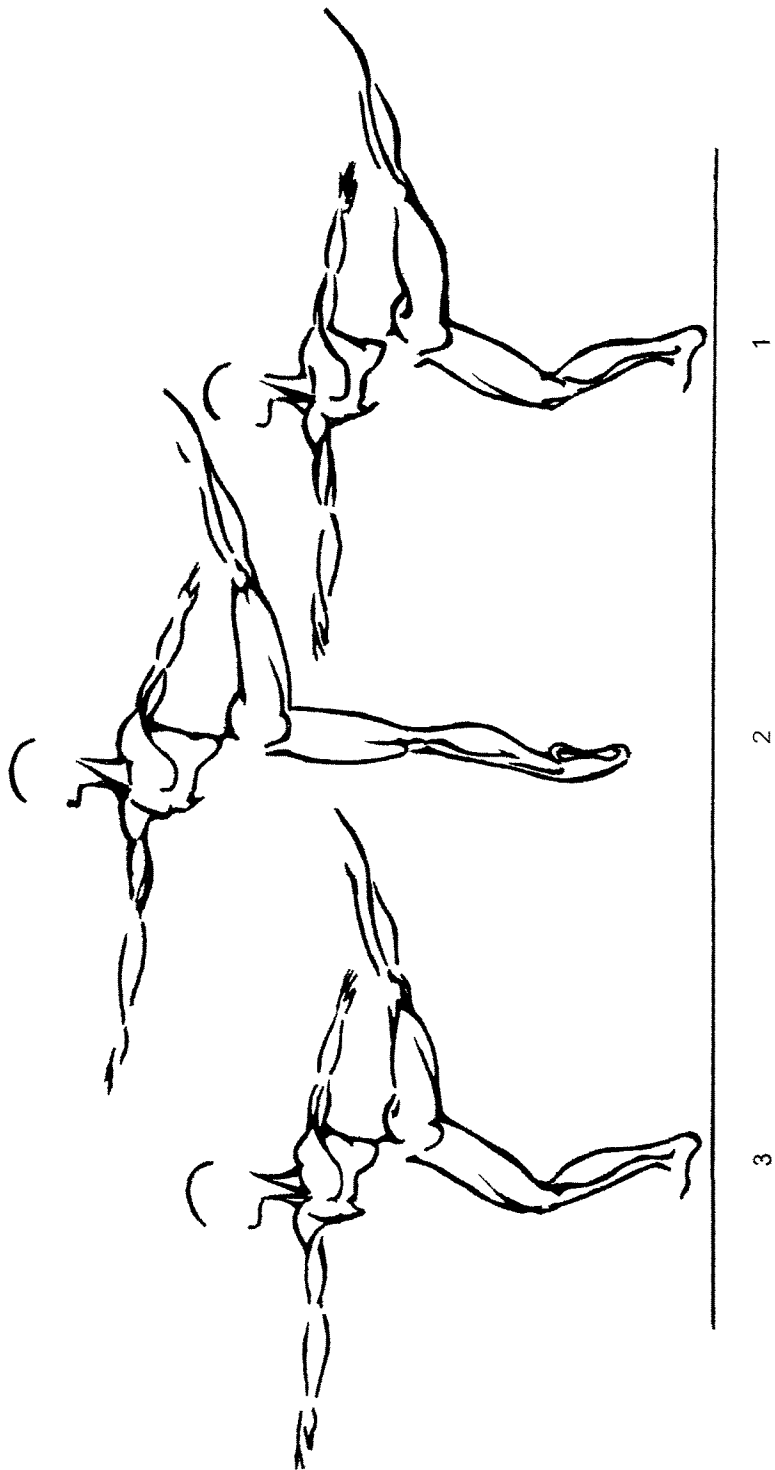


Рис. 15. Cabriole приемом temps levé sauté в позе / arabesque

точку зала 2 находится в положении «над ногами». Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен в точку зала 1 по линии горизонта.

Выполняется шаг — с правой ноги переходом с вытянутого носка на всю стопу с подачей пятки вперед в выворотное положение и последующим упругим *demi-plié*. Одновременно левая нога (работающая) выполняет скользящее движение по полу всей стопой приемом *passé par terre* через I позицию в положении *demi-plié*. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу (опорную). Левая рука подводится в 1-ю позицию к правой. Голова переводится в прямое положение. Взгляд сопровождает движение кисти левой руки (ведущей).

Затем правая нога (опорная) выполняет энергичный толчок, вытягиваясь в колене, подъеме и пальцах, занимая вертикальное положение относительно пола. Одновременно левая нога (работающая), также вытягиваясь, приемом *jeté* выбрасывается назад в направлении IV позиции на высоту 60°. Руки, действуя приемом «взмах», меняя форму *arçondie* на *allongée* ладонями вниз, проходя через заниженную 1-ю позицию, раскрываются в направлении 2-й позиции. Голова, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, через легкий наклон поворачивается в направлении левого плеча. Корпус занимает строго вертикальное положение.

Затем, не теряя темпа прыжка, выполняется *pas cabriole* без продвижения в пространстве зала в средней позе *effacée* назад: правая нога активно подводится к левой, выполняя удар внутренними мышцами, соединяясь с левой в V позиции. Корпус, усиливая подтянутость, слегка прогибается назад с ощущением подлопаточных мышц. Правая рука подводится в 1-ю позицию, левая фиксирует 2-ю, принимая форму *arçondie*. Голова сохраняет положение поворота в сторону левого плеча. Взгляд направляется выше линии горизонта в точку зала 1.

После выполнения *pas cabriole* выполняется приземление на правую ногу (опорную) в эластичное *demi-plié*. Левая нога (работающая) повышается, удерживая высоту 60° и сохраняя вытянутое положение. Корпус переводится в вертикальное положение. Руки сохраняют форму *arçondie*: левая во 2-й позиции, правая — в 1-й. Взгляд фиксирует точку зала 1 по линии горизонта при повороте головы в направлении левого плеча.

Аналогично *pas cabriole* может выполняться с шага в направлении IV позиции вперед и назад в больших позах *croisée*, *effacée* и *arabesque*, а также с шага в направлении II позиции в сторону в положении *en face* — *à la seconde* и в позах *écartée*. Увеличение амплитуды прыжка в больших позах требует более сильного толчка опорной ноги и соответственно более активного действия рук, выполняющих прием «подхват» или «взмах».

Приведенный анализ показывает, что при исполнении *cabriole* на 60° в средних позах координационная закономерность действия ног, корпуса, рук и головы сохраняется, а именно: при выполнении *cabriole* вперед руки и голова действуют в направлении *en dehors*, при выполнении *cabriole* назад руки и голова действуют в направлении *en dedans*.

Маленькие и средние *cabrioles* в различные позы и положения могут быть выполнены с подхода *pas coupé*. В этом случае во время затактового *demi-plié* на

опорной ноге работающая, которая затем становится толчковой, принимает положение *sur le cou-de-pied*. Затем выполняется короткое и сильное *soupiré*, как бы подбивая опорную ногу, которая одновременно выбрасывается в заданное направление на 45 или 60°, после чего, не теряя темпа, выполняется *cabriole* без продвижения в пространстве зала. Координационные принципы действия частей тела исполнителя сохраняются.

Также *cabrioles* выполняются с подхода *sissonne tombé*. Например, выполняется *petit sissonne tombé* с правой ноги вперед с окончанием в малую позу *croisée* назад. Незамедлительно следует толчок правой ногой с броском левой в направлении IV позиции назад и выполнение *cabriole* без продвижения в малой позе III *arabesque* (правая нога ударяет левую). Действие рук в данном случае определяется исполнением *petit sissonne tombé* вперед, то есть руки переводятся из позиции в позицию в направлении *en dehors*, принимая в завершении форму, соответствующую каноническому III *arabesque*.

Если *sissonne tombé* выполняется в направлении IV позиции назад с окончанием в какую-либо позу (*croisée* или *effacée*) вперед, то *cabriole* выполняется вперед. Действие рук при этом будет в направлении *en dedans*.

При выполнении *pas cabrioles* с подхода *sissonne tombé* в сторону действие рук и соответственно головы будет определяться исходным положением работающей ноги, на которую выполняется падение. Если работающая нога находится в V позиции спереди, то руки будут действовать в направлении *en dehors* приемом «подхват». Если же работающая нога находится в V позиции сзади, то руки будут действовать в направлении *en dedans* приемом «взмах». При этом голова сопровождает взглядом движение кисти ведущей руки.

Следующий этап эволюционного освоения *pas cabrioles* — это **pas cabriole с продвижением в пространстве зала**.

Подготовительным движением для этого вида *pas cabrioles* послужит *temps levé sauté*, исполняемые несколько раз подряд с продвижением в различных направлениях: вперед, назад и в сторону.

*Pas cabriole* с продвижением в чистом виде выполняется в балетах классического наследия в основном в позах *arabesque* с продвижением вперед многократным повторением по диагонали. Первый *pas cabriole* может выполняться с шага, затем приемом *temps levé sauté* выполняется несколько *pas cabrioles* с продвижением. Причем продвижение осуществляется прежде всего за счет толчкового посыла опорной ноги, а также при активном содействии корпуса и рук. В этом случае корпус во время толчка устремляется по вертикальной оси вверх при максимально подтянутых бедрах и крепко «взятой» спине (особенно в поясничном отделе позвоночника), что позволяет удерживать работающую ногу на заданной высоте и не допускать расслабления корпуса во время приземления. Руки могут находиться в различных позициях, принимая форму *allongée* или *arrondie*, соответствующую исполняемым позам.

Если *pas cabriole* — *temps levé sauté* с продвижением выполняется в позах *arabesque*, то руки активно действуют во время каждого взлета и приземления, «аккомпанируя» прыжку легким движением смягчения и удлинения в локтях и запя-

стях. Это, с одной стороны, активизирует толчковый посыл, с другой — придает прыжку особую пластическую выразительность. Если же *pas cabriole — temps levé sauté* с продвижением выполняется в позах *croisée* или *effacée*, то руки могут фиксировать заданную позу или переводиться из позиции в позицию, выполняя *port de bras*. Направление действия рук в *port de bras* будет определяться начальным их действием при выполнении подхода (либо связующего движения) к первому *pas cabriole*. Это означает, что если в начальной стадии выполнения многократного повторения (имеется в виду несколько раз подряд) руки действуют приемом «подхват» (при исполнении первого *pas cabrioles*), то в *port de bras* руки будут переводиться в направлении *en dehors*. В другом случае, если в начальной стадии выполнения многократного повторения *pas cabrioles* руки действуют приемом «взмах», то в *port de bras* руки будут переводиться в направлении *en dedans*.

*Pas cabrioles* с продвижением в пространстве зала может также выполняться с продвижением назад при исполнении самого *pas cabriole* приемом *temps levé sauté* спереди, а также в сторону в направлении II позиции при исполнении самого *pas cabriole* в сторону, противоположную продвижению. Действия рук в этих случаях будут определяться вышеуказанными закономерностями.

Заслуживает внимания следующий пример исполнения *pas cabriole* с продвижением в пространстве зала — это ***pas cabriole на effacée вперед с использованием подхода pas glissade***.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди, руки в подготовительном положении.

После выполнения подготовительного *préparation* в направлении *en dehors* выполняется *demi-plié* с переводом рук в подготовительное положение (в направлении *en dedans*). Затем следует *pas glissade* с правой ноги в сторону в направлении II позиции без перемены ног. Корпус меняет ракурс из положения *épaulement* в *en face* при направленности фигуры в точку зала 1. Руки приоткрываются в заниженную 2-ю позицию, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Затем правая нога без задержки через проходящую I позицию выбрасывается на *effacé* вперед на 45°, одновременно левая нога осуществляет толчок от пола. Корпус меняет ракурс из положения *en face* на *épaulement* при направленности фигуры в точку зала 2. Руки, действуя приемом «подхват», подводятся в заниженную 1-ю позицию. Не теряя темпа прыжка, выполняется *pas cabriole* с продвижением, который заканчивается в малую позу *effacée — ouverte* вперед. При этом руки занимают соответствующие данной позе позиции: правая — 1-ю, левая — 2-ю.

Необходимо отметить, что в данном случае продвижение в пространстве зала осуществляется не только за счет координированных действий всех частей тела исполнителя, но и за счет начального посыла к продвижению при выполнении *pas glissade*, который служит своего рода «разбегом» для главного движения, каким в этой связи является *pas cabriole*.

Аналогично выполняется *pas cabriole* с продвижением в пространстве зала на *effacé* назад с использованием *pas glissade* без перемены ног в направлении ноги, стоящей в V позиции спереди. При этом руки во время *pas glissade* действуют в направлении *en dedans* и при исполнении *pas cabriole* выполняют «взмах».

Pas cabriole с использованием связующего pas glissade в качестве подхода может выполняться в сторону в направлении II позиции с сохранением вышеуказанных координационных закономерностей, а также в другие позы и положения (croisée и écartée) с броском работающей ноги на 60 и 90°.

При выполнении pas cabriole в сторону в направлении II позиции принцип удара толчковой ноги о работающую сохраняется, то есть удар производится снизу внутренней стороной ноги при соединении ног в выворотной V позиции.

Все виды малых cabrioles могут быть усложнены закрыванием ноги в V позицию — **cabriole-fermé**. В этом случае бросковая нога после удара о нее толчковой чуть увеличивает высоту, а затем без промедления приемом fermé закрывается в плотную V позицию, крепко прижимая к полу пятку. Руки могут сохранять положение, принятое во время прыжка, или менять его в заключительной стадии движения приемами «подхват» или «взмах».

Pas cabrioles вперед могут завершаться переходом на бросковую ногу — **cabriole-tombé**. В этом случае после исполнения cabriole корпус несколько больше откидывается назад, а затем без задержки осуществляется падение (tombé) на открытую ногу с передачей на нее тяжести корпуса. Далее может выполняться pas de bourge или pas assemblé.

Маленькие pas cabrioles, исполняемые на effacé назад или в сторону, могут иметь своим продолжением переход в IV позицию приемом failli. В этом случае после исполнения pas cabriole бросковая нога слегка приподнимается, а затем без задержки опускается вниз, приходит через четкую I позицию на croisé вперед по всем правилам pas failli и принимает на себя тяжесть корпуса. Завершаться такой cabriole может pas assemblé или в дальнейшем переходить в другой cabriole, исполняемый с этого pas failli.

Маленькие pas cabrioles в позах могут исполняться несколько раз подряд. В партии принца Дезире из балета П.Чайковского «Щелкунчик» в хореографии В.Вайнонена в последней части вариации третьего акта выполняется диагональ pas cabrioles в позу I arabesque назад с продвижением по диагонали вперед из точки 6 к точке 2 пространства зала.

Pas cabrioles с продвижением требуют хорошо отработанной силы ног и крепко удерживаемой спины, так как прыжок осуществляется в основном только за счет элевации толчковой ноги. Необходимыми условиями являются: строгое соблюдение заданной позы, соблюдение четкого положения бросковой ноги на заданной высоте; не допускается снижение бросковой ноги при приземлении, которое должно быть эластичным и мягким после каждого прыжка.

В процессе подготовки артиста балета широко используется **pas cabrioles после pas échappé — sissonne ouverte приемом jeté в позы I arabesque** (см. рис. 16), **II, III или IV arabesque, а также в позы croisée и effacée** (см. рис. 17). Этот вид pas cabrioles выполняется с продвижением с отведением работающей ноги на высоту 60 и 90°. Эволюционное усложнение этого вида pas cabriole заключается в том, что после исполнения первой фазы pas echappe на II или IV позицию толчок выполняется с двух ног, но работающая нога отбрасывается в заданное направление приемом jeté, и на взлете выполняется fouetté. В кульминационной точке

прыжка (в полете) выполняется сам *pas cabriole* с продвижением в пространстве зала. Продвижение в данном случае осуществляется за счет толчкового посыла с двух ног и четкого взаимодействия всех частей тела исполнителя. Руки и голова действуют по вышеуказанным координационным закономерностям.

**Pas cabrioles могут выполняться с поворотом en tournant** на  $1/4$  или на  $1/2$  круга в позах на  $45^\circ$ ,  $60^\circ$  и  $90^\circ$ . Прежде чем приступить к их освоению, необходимо проработать *temps levé* в позах с поворотом. К примеру, можно исполнить *sissonne tombé* на *croisé* вперед в III *arabesque* и с него *temps levé* с поворотом *en dedans* на  $1/4$  круга во II *arabesque*, закончив это движение исполнением *pas de bourgé* в V позицию. В прыжке поза четко выдерживается. В поворотном посыле участвует все тело. В дальнейшем количество *temps levé* может быть увеличено. Например, исполняются *sissonne tombé* на *effacé* вперед в I *arabesque*, а с него исполняется три *temps levé* с поворотом по  $1/4$  круга на каждом; строго сохраняется поза *arabesque*. Это движение может быть исполнено в обратном направлении. Когда будет отработано умение четко удерживать заданную позу в поворотах при исполнении *temps levé*, эластичный и короткий толчок опорной ногой, можно приступить к изучению *pas cabriole* в повороте.

Для начала используют самые простые подготовительные движения, к примеру, *sissonne ouverte* в III *arabesque*, *cabriole* в III *arabesque*, а затем *cabriole* с поворотом на  $1/4$  круга во II *arabesque*, *assemblé* в V позицию вперед. То же движение с другой ноги, а затем обратно. В дальнейшем в качестве подхода следует использовать движения, которые дают энергичный посыл телу для поворота, например, *sissonne tombé*, *pas failli*. Исполнив *sissonne tombé* в I *arabesque*, сделать три *cabrioles* с поворотом *en dedans* на  $1/4$  круга каждый, строго сохраняя заданную позу, удерживая свободную ногу на высоте  $45^\circ$ . Затем *cabrioles* в повороте (*en tournant*) осваиваются на  $90^\circ$ .

После усвоения *cabrioles* в повороте на высоту  $45^\circ$  можно приступить к изучению *cabrioles en tournant* на высоту  $60^\circ$  и  $90^\circ$ .

Следующим этапом в процессе обучения является освоение *grand cabrioles*. Н.И.Тарасов пишет: «...начинать изучение *cabrioles* можно лишь, когда трудность прыжка на одной ноге (*temps levé*) хорошо преодолена учениками. Когда же освоены такие технически трудные прыжки, как, например, *grand sissonne ouvert*, *grand pas jeté* и т.д., можно приступать к изучению большого *cabriole*, но уже сразу с подходов, разумеется, сначала простых, затем сложных»<sup>1</sup>.

Освоение *grand pas cabrioles* рекомендуется начинать на *effacé* вперед и назад в сочетании с такими связующими движениями, как шаг и *pas couré*.

Рассмотрим анализ **grand pas cabrioles в позу effacée вперед с шага.**

Исходное положение: малая каноническая<sup>2</sup> поза *croisée-ouverte* вперед с левой ноги (левая рука во 2-й позиции, правая — в 3-й). За тактом правая рука раскрывается на 2-ю позицию, руки принимают положение *allongée* ладонями вниз. Затем следует упругий шаг левой ногой на *croisé* вперед в *demi-plié* и сильный

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец. С. 281.

<sup>2</sup> Имеются в виду основные позы, построение которых основано на логике структурно-координационных связей и на естественности движений человеческого тела. См.: Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С. 160.

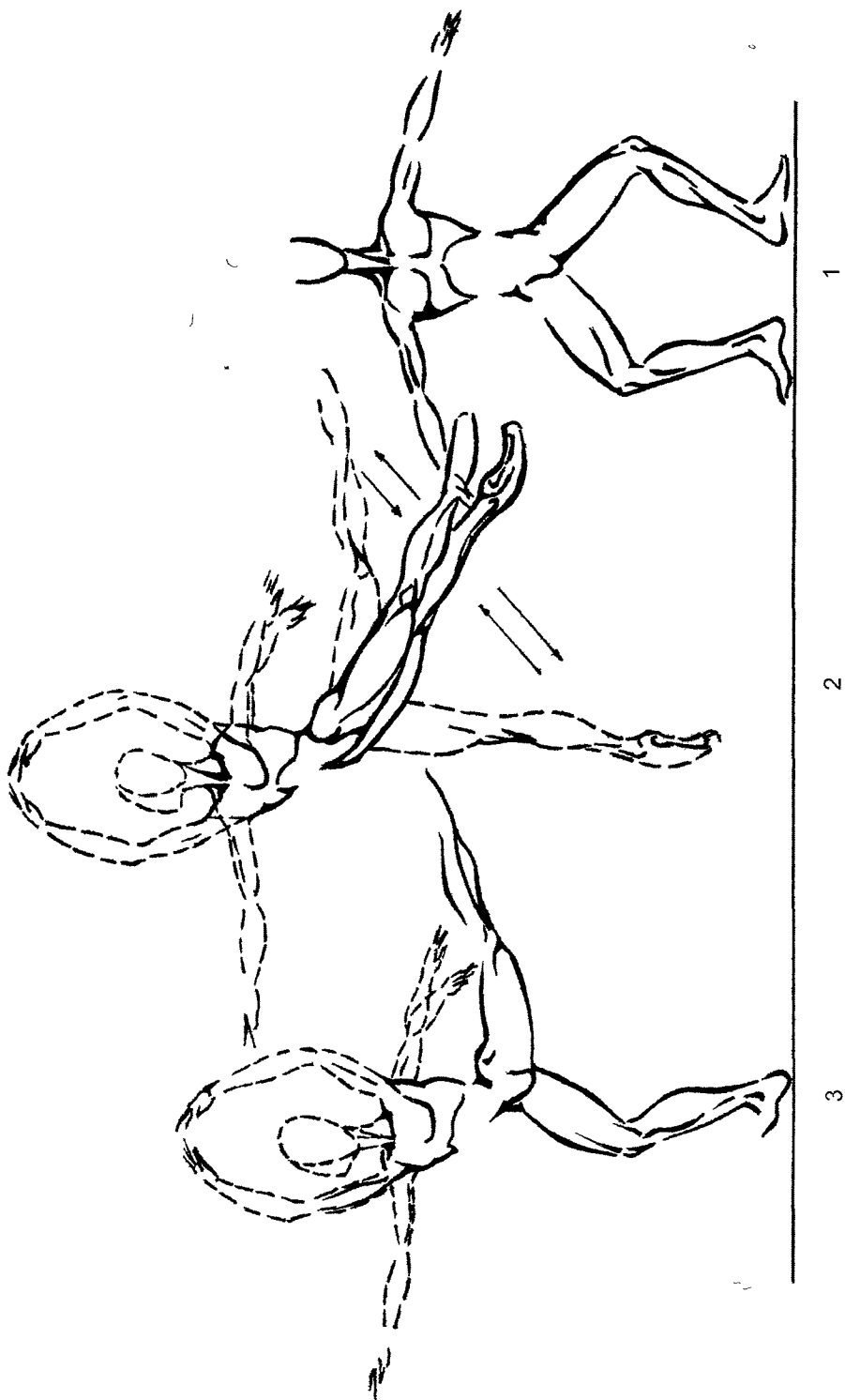


Рис. 16. Pas cabriole после pas échappé в позу I arabesque



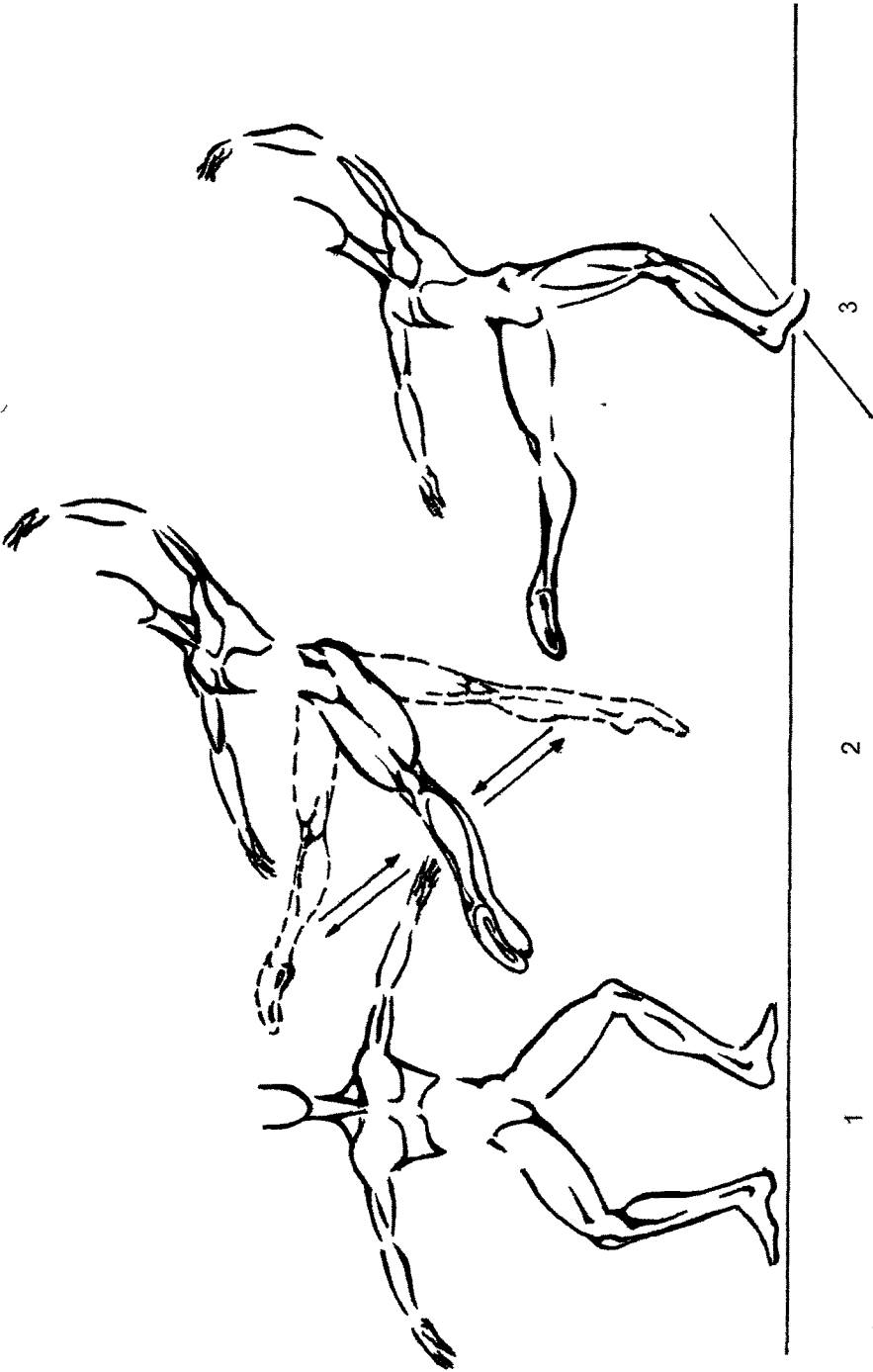


Рис. 17. Pas cabriole после pas échappé в позу effacé вперед

толчок от пола левой ногой, одновременно с этим правая нога отбрасывается приемом *grand battement jeté* через I позицию на *effacé* вперед на  $90^\circ$  с одновременным максимально высоким прыжком вверх. Руки, выполнив «подхват» (через проходящую заниженную I-ю позицию), раскрываются: правая — во 2-ю, левая — в 3-ю позицию. Корпус слегка откидывается назад в кульминационной точке прыжка, и одновременно левая нога снизу ударяет о правую, после чего опускается вниз в *demi-plié*, принимая на себя тяжесть корпуса, а правая нога после удара о нее левой приподнимается при завершении прыжка в большой позе *effacée-ferté* вперед. Затем выдерживается пауза, на которую поза фиксируется.

Необходимым условием исполнения *grand pas cabriole* является абсолютная синхронность действий, обеспечивающих прыжок: толчок опорной ногой, энергичный бросок бросковой ноги и активный «подхват» или «взмах» руками. Направление прыжка должно идти только вверх, но не в длину.

Во всех стадиях прыжка мышцы спины должны быть предельно подтянуты, плечи и бедра ровными, не перекошенными, ноги в прыжке предельно дотянутыми, удар икрами коротким, упругим. Бросок работающей ноги не должен превышать  $90^\circ$ , иначе толчковая нога должна будет подняться для удара слишком высоко, что обязательно повлечет за собой наклон корпуса вперед, ослабление мышц спины, нечеткое приземление. Активный удар ног должен быть умеренно высоким (не выше  $90^\circ$ ).

Для того чтобы исполнить *grand pas cabriole* в I или II *arabesque*, необходимо принять малую позу *croisée-ouverte* назад с правой ноги. После выполнения *demi-plié* на левой ноге, правая нога подтягивается к левой в положение *sur le cou-de-pied* сзади и, энергично опускаясь на пол, выполняет *pas couré*, являющееся толчком для будущего прыжка. Левая нога, проходя через I позицию приемом *grand battement*, бросается на  $90^\circ$  назад в позу I *arabesque*, а правая нога после толчка выполняет сильный удар о левую ногу и возвращается в эластичное *demi-plié*; левая, увеличивая высоту, четко фиксирует ту или иную позу.

Рассмотрим ***grand pas cabriole* в позу *effacée* вперед с *glissade***. Движение осуществляется с продвижением в пространстве по диагонали из точки зала 6 в точку 2.

Исходное положение: малая каноническая поза *croisée-ouverte* вперед с левой ноги.

За тактом правая рука раскрывается на 2-ю позицию, и обе руки принимают положение *allongée* ладонями вниз во 2-й позиции. Затем выполняется *pas dégagé* приемом *demi-plié* через IV позицию. После этого следует активный и упругий *pas glissade* без перемены ног по IV позиции с перемещением тела в пространстве зала по направлению из точки 6 в точку 2. При этом руки, действуя в направлении *en dehors*, подводятся во 2-ю заниженную позицию, сохраняя положение *allongée* ладонями вниз. Затем следует толчок левой ногой с одновременным забросом правой ноги через I позицию на *effacé* вперед на  $90^\circ$ . Руки активно выполняют прием «подхват» через I-ю заниженную позицию и, продолжая движение в направлении *en dehors*, переводятся: левая — в 3-ю, правая — во 2-ю позицию. В момент кульминации прыжка толчковая левая нога выполняет активный удар по

правой ноге, которая, в свою очередь, не понижается. После выполнения *pas cabriole* происходит приземление на левую ногу в *demi-plié*, правая нога при этом слегка повышается. Корпус, отклоняясь назад, с хорошо удерживаемой спиной и раскрытыми плечами, способствует удержанию необходимого градуса правой ноги в большой позе *effacée — fermé*.

*Pas cabriole* может выполняться с этого или другого подхода с изменением первоначальной позы во второй фазе прыжка и при приземлении. Например, начинаться в большую позу *effacée — fermé* вперед по отношению к точке 1, а завершаться в позу *croisée — ouverte* вперед с переменной ракурса — к точке 3 пространства зала. Изменение позы в данном случае будет определяться поворотом головы и направленностью взгляда, влекущим за собой изменение отношения фигуры исполнителя к какой-либо точке пространства зала<sup>1</sup>.

Рассмотрим пример анализа **grand pas cabriole в I arabesque с pas glissade**. Движение *pas glissade* выполняется с продвижением в пространстве по диагонали из точки зала 7 в точку 3 при выполнении *pas cabriole* на месте.

Исходное положение: малая каноническая поза *croisée-ouverte* вперед с левой ноги.

За тактом правая рука отводится на 2-ю позицию, и обе руки принимают положение *allongée* ладонями вниз. Затем выполняется *pas dégagé* приемом *demi-plié* через IV позицию. После этого следует активный и упругий *pas glissade* в направлении II позиции с небольшим поворотом в направлении *en dedans*. Лицевая сторона корпуса направлена к точке 8 пространства зала. Руки из 2-й позиции собираются в 1-ю каноническую позицию, а к завершению *pas glissade* опускаются в заниженную 1-ю позицию. Затем выполняется толчок левой ногой с одновременным забросом правой ноги назад на 90° при направленности фигуры исполнителя в точку зала 3. Руки активно выполняют прием «взмах» и занимают положения, соответствующие позе I arabesque (форма рук *allongée*). В едином темпе толчковая левая нога выполняет активный удар по правой ноге, которая, в свою очередь, не понижается. После исполнения *pas cabriole* следует приземление на левую ногу в *demi-plié*, правая нога при этом слегка повышается. Рефлекторное отклонение корпуса вперед сдерживается благодаря крепко подтянутым мышцам спины и раскрытым плечам, способствуя тем самым удержанию позы I arabesque назад с правой ноги.

С аналогичного подхода может выполняться *grand cabriole* в большую позу *effacée* назад. Руки при этом выполняют прием «взмах», проходя через 2-ю позицию, затем левая поднимается в 3-ю позицию, правая остается во 2-й (форма рук *arrondie*).

Следующим видом подхода к *grand pas cabriole* может служить *pas tombé pas de bourgée-шаг*. При этом все координационно-пластические закономерности действия частей тела исполнителя сохраняются.

Одним из самых технически сложных прыжков в мужском танце являются двойные кабриоли — **double grand pas cabrioles**. Наглядным примером этого

---

<sup>1</sup> Изменение позы вследствие изменения структурных составляющих дано по кн.: *Валукин Е.П.* Система мужского классического танца. С. 180–190.

прыжка может служить первая часть вариации Альберта из 2 акта балета А.Ада на «Жизель». Движение наполнено экспрессией и остротой действия. Двойной grand cabriole в большую позу effacée-fermé здесь выполняется с pas glissade и завершается сильным отклонением корпуса с последующим pas tombé, что передает драматизм действия и состояние героя.

Одним из ярких примеров исполнения grand pas cabriole в позу effacée-ouverte назад с двумя ударами с pas glissade является первая часть вариации Солора из балета Л.Минкуса «Баядерка» в хореографии М.Петипа. Движение отражает силу и мужественность героя.

К освоению двойных grand pas cabrioles следует приступать после полноценного усвоения grand cabriole с одним ударом. Во время исполнения двойного pas cabriole амплитуда ударов несколько сокращается. Заброс осуществляется не на 90°, а на 70°, удары осуществляются обеими ногами.

Усложненная форма grand pas cabriole — в сочетании его с таким движением, как grand-fouetté. Движение выполняется на 90° с поворотом en dedans. Подходы к нему могут быть различными: шаг, pas glissade, pas failli, pas chassé, tombé-pas de bouffée-шаг. Координационные принципы действия частей тела при выполнении этого вида pas cabriole сохраняются.

С методической точки зрения в качестве подготовки для освоения grand pas cabriole-fouetté можно использовать следующее упражнение.

Из положения développé вперед на 90° сделать fouetté en dedans с полуповоротом (правая нога подтянута назад на 90°), а затем резко опустить правую ногу в V позицию и тут же вновь поднять ее на 90° приемом grand battement jeté.

Но, безусловно, самое серьезное внимание должно в данном случае быть обращено на grand fouetté sauté en tournant в I и III arabesque. Здесь важно отработать вертикальный выход на прыжок, полную координацию действия ног и рук — толчок опорной ноги, бросок работающей и активный «подхват» рук, хорошо подтянутую спину и бедра, умение точно приземляться на толчковую ногу в заключительную позу. Руки действуют следующим образом: «ведомая» рука как бы отстает от движения «ведущей», завершая позу.

Grand pas cabriole-fouetté выполняется с таких подходов, как шаг — pas simple, pas glissade, pas failli и pas chassé.

Рассмотрим **grand pas cabriole-fouetté в I arabesque с подхода pas glissade**. Движение выполняется по диагонали из точки зала 7 в точку 3.

Исходное положение: малая поза croisée-ouverte вперед с левой ноги.

За тактом правая рука отводится на II позицию, и обе руки принимают положение allongée ладонями вниз. Затем выполняется pas dégagé приемом demi-plié через IV позицию, активный и упругий pas glissade в направлении IV позиции. Не теряя темпа движения, выполняется толчок левой ногой с одновременным забросом правой ноги вперед. Корпус поворачивается в направлении en dedans. Правая нога переводится в положение à la seconde на 90° к точке зала 3. Руки активно выполняют прием «подхват» в 3-ю позицию. Затем корпус продолжает поворачиваться лицевой стороной к точке 7, толчковая левая нога выполняет активный удар по правой ноге, которая, в свою очередь, не понижается. После испол-

нения *pas cabriole* осуществляется приземление на левую ногу в *demi-plié* в позу I *arabesque* назад с правой ноги. Правая нога при этом слегка повышается. Корпус «сопротивляется» рефлекторному отклонению вперед. Это достигается благодаря удержанию мышц спины и ровности раскрытых плеч.

Важно отметить, что вид *pas cabriole* выполняется так, чтобы более энергичный подход (связующее движение) не повлек за собой прыжка с продвижением в длину во время *grand pas cabriole-fouetté*.

С вышеуказанных подходов при аналогичном координационном действии всех частей тела выполняется *grand pas cabriole-fouetté* в позу III *arabesque* в различные пространственные направления.

Виды *pas cabrioles* и движения, сочетающиеся с этим технически сложным, но красивым прыжком, весьма разнообразны. Н.И.Тарасов пишет: «Существует еще один прием исполнения большого *cabriole*, который осложняется приемом *soubresaut*, то есть с задержкой ног в момент соединения их в воздухе. Таким образом, на кульминации взлета фигура танцовщика фиксируется в горизонтальном положении, после чего толчковая нога, отделяясь от раскрытой, переходит в заключительное *demi-plié*, а все тело принимает позу, в которой начинался взлет»<sup>1</sup>.

Можно менять характер *pas cabriole*, являющегося элементом хореографической лексики, в зависимости от поставленных задач, например, путем использования различных вариантов действия рук при выполнении *cabriole* в различные позы, либо в том случае, когда начало прыжка осуществляется в одной позе, а завершение — в другую (как описывалось ранее в примерах). Руки могут действовать в координационном единстве с действием ног или запаздывая по отношению к их движению.

Из танцевальной практики можно привести пример второй части вариации Юноши из балета «Шопениана» (хореография М.Фокина). В этой вариации *cabriole* выполняется с шагов в обе стороны, в большую позу *croisée* вперед, обращенную к разным точкам пространства, что является достаточно трудным приемом.

Подводя итоги данной главы, можно сказать, что приведенный поэтапного методического освоения видов *pas cabriole* выявляет координационные закономерности действия частей тела при исполнении этого прыжка, которые заключаются в следующем.

Движение головы соответствует направлению движения рук (*en dehors* или *en dedans*). Движения ног координационно взаимосвязаны с движениями рук: при движении работающей (бросковой) ноги по направлению IV позиции вперед руки действуют в направлении *en dehors* приемом «подхват», а при движении работающей ноги по направлению IV позиции назад руки действуют в направлении *en dedans* приемом «взмах». Это означает, что при выполнении *cabriole* вперед руки и голова действуют в направлении *en dehors*, при выполнении *cabriole* назад руки и голова действуют в направлении *en dedans*.

При выполнении *pas cabriole* с отведенной работающей ногой в сторону (в направлении II позиции) действие рук *en dehors* или *en dedans* будет определяться

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец: Школа мужского исполнительства. С. 286.

исходным положением работающей ноги в V позиции, а именно: если работающая нога отводится из V позиции спереди, то действие рук будет определяться как en dehors. В случае, если работающая нога будет отводиться в сторону (в направлении II позиции) из положения V позиции сзади, то руки будут переводиться из позиции в позицию, действуя в направлении en dedans. Движение головы будет определяться направлением действия рук.

В заключение необходимо подчеркнуть, что для освоения такого технически сложного движения, как pas cabriole, необходима тщательная проработка деталей на всех этапах подготовки, способствующих усвоению этого движения. Только в этом случае исполнитель ощущает свободу в танце и концентрирует внимание не на выполнении конкретного технически сложного движения, а на выразительности танца в целом. Именно этими принципами славится русская школа педагогики хореографии.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### ЭВОЛЮЦИЯ ЗАНОСОК

Настоящий танцовщик должен владеть всеми составляющими техники движений классического балета, иначе он неполноценен.

*К.М.Сергеев*

Заноски — универсальное средство выразительности ног танцовщика. Они могут нести любую эмоцию, любое настроение (*brisé* в партии Альберта из 2 акта балета «Жизель», *brisé dessous — dessus — вставное pas-de-deaux*). Без заносок невозможно исполнение многих больших прыжков; например, не владея *étrechat-six, double cabrioie* не сделаешь. Заноски нужны танцовщику, так как этот элемент предполагает чистоту позиций, силу ног, координацию работы корпуса и головы, точность и красоту формы.

Точное техническое исполнение заносок определяет уровень профессиональной подготовки артиста балета.

Выдающийся балетмейстер, педагог и теоретик прошлого Карло Блазис писал: «Антраша — это легкое и блестящее па; при исполнении его ноги танцовщика быстро скрещиваются и возвращаются в пятую позицию или аттитюд на одной ноге, как, например, в антраша *á cinq, á neuf, la cabriole, les brisés* и *les ronds de gambe en l'air...* Вы можете сделать четыре, семь, восемь и даже двенадцать заносок, если обладаете достаточной силой»<sup>1</sup>.

Тщательно сохранив все достижения французской, итальянской и русской школы, современная отечественная школа классического танца обогатила и развила технику заносок, вернув им былую значимость в процессе подготовки артистов балета.

Середина XX века — время взлета этого красивейшего элемента классического танца. Все артисты, добившиеся успеха на балетной сцене, совершенствовались в исполнении заносок.

Вот мнение ведущего танцовщика Московского музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, народного артиста России, лауреата Международного конкурса артистов балета (золотая медаль) В.Тедеева.

<sup>1</sup> *Блазис Карло. Искусство танца*. С. 117.

«Нашему поколению повезло, мы видели прекрасную, захватывающую технику заносок. Нас учили выполнять заноски, и нам посчастливилось исполнять заноски на сцене.

Мое первое знакомство с заносками произошло в Московском хореографическом училище на школьном спектакле «Щелкунчик».

Я и мои одноклассники — первоклашки, затаив дыхание, смотрели на старших учеников, блестяще делающих заноски. Это были В.Никонов, М.Лиена, В.Васильев, М.Лавровский и мой будущий профессор в РАТИ — Е.Валукин.

Потом наступило время овладевать техникой заносок. Я благодарен моему учителю и наставнику, с которым мы прошли всю мою творческую жизнь, начиная с пятого класса школы до творческой пенсии (а в настоящее время я работаю в качестве педагога-репетитора в своем любимом театре). Солист Большого театра Глеб Михайлович Евдокимов обладал неограниченным диапазоном возможностей в балете и прекрасно владел заносками. Большой мастер и талантливый педагог передал нам любовь и вкус в понимании и исполнении заносок. От него мы узнали о знаменитом исполнении *entreshat-six* в «прогибе» в Голубой птице из «Спящей красавицы» солистом Большого театра А.Ермолаевым»<sup>1</sup>.

А.Ермолаев ввел в практику мужского танца множество новых виртуозных движений, в числе которых укрупненная заноска, двойные кабриоли. «Нельзя пройти мимо хореографических заносок Ермолаева, то есть антраша, когда ноги как бы плетут кружевную строчку. Они были у него четкие и крупны, выделялась каждая заноска», — писал Ф.В.Лопухов<sup>2</sup>.

Новаторские поиски Ермолаева были продолжены целой плеядой выдающихся советских танцовщиков: А.Мессерером, А.Руденко, М.Габовичем и др.

«Далее, — продолжает В.Тедеев, — мы познали разные приемы исполнения заносок: «русское» исполнение приема — верхом ног, и «западное» — низом ног. Спор о том, что лучше, также бесполезен, как спор — с какой стороны разбивать яйцо; главное — красота заноски. Одним из первых европейских танцовщиков в Москве был француз М.Рено. В коде балета «Жизель» вместо привычных для нас *brisé* он исполнил легкий *entrechat-six*, а Ю.Соловьев в коде «Корсара» делал *entrechat-six* с раскрытием ног в конце движения. Владение заносками означает владение танцовщиком своими ногами. Под конец своей карьеры, утратив часть своего огромного прыжка, Р.Нуреев продолжал поражать своей искрометной техникой заносок, прославляя русскую школу балета»<sup>3</sup>.

Техника мужского классического танца состоит из трех важнейших составляющих: прыжка, вращения и заносок. Сильный, большой, бесшумный прыжок — восхищает, виртуозные, точные вращения — поражают, филигранные заноски — чаруют.

В методическом пособии П.А.Пестова «Аллегро в классическом танце» мы находим: «Основные правила исполнения заносок — быстрые четкие удары выворотными вытянутыми ногами»<sup>4</sup>, — и далее: «Французы не говорят «делать антра-

<sup>1</sup> Из беседы с В.Тедеевым, 2005.

<sup>2</sup> Лопухов Ф. Хореограф Алексей Ермолаев. М., 1974.

<sup>3</sup> Из беседы с В.Тедеевым, 2005.

<sup>4</sup> Пестов П.А. Аллегро в классическом танце (раздел заносок). М., 1994 С. 14.



ша», а употребляют выражение «бить антраша». Русские говорят «заносить» антраша, немцы — «battiren»<sup>1</sup>.

В других источниках «batteries (от французского battre — бить) — прыжковые движения, орнаментированные заносками, то есть ударами одной ноги о другую в воздухе. Во время удара ноги скрещиваются в V позиции (до удара и после него ноги слегка раздвинуты в стороны). Делятся на: battu, entrechat и brisé»<sup>2</sup>.

Чтобы определиться в четкости терминологии, предположим, что заноски — «entrechat, антраша (франц., от итал. intrecciato — переплетеный, скрещенный) — вертикальный прыжок с двух ног, во время которого ноги, разводясь несколько раз, быстро скрещиваются»<sup>3</sup>.

Русский вариант балетной терминологии — «заноски» — наиболее полно отражает структурную суть этой группы прыжков, при исполнении которых происходит перемена ног в воздухе (франц. changement), так как термин «batteries» скорее подходит к движениям и прыжкам, в ходе которых осуществляется удар или удары одной ноги о другую, например, battements battus или cabriole.

То большое значение, которое имеет этот раздел классического танца, обязывает со всей тщательностью подходить к его изучению.

Заноски в мужском классическом танце способствуют развитию и укреплению опорно-двигательного аппарата танцовщика, готовят его к выполнению сложнейших ras. В выполнении заносок участвует все тело исполнителя, а не только ноги, как кажется на первый взгляд. «Особенно важным для артистов балета, — пишет М.С.Миловзорова, — является понимание зависимости равновесия в позе и движении от положения головы по отношению к туловищу. Неправильное держание головы вызывает нарушение равновесия. Несвоевременное перемещение головы приводит к потере равновесия и к нарушению позы»<sup>4</sup>. Это утверждение замечательного ученого, исследовавшего особенности физиологической природы артиста балета, вполне применимо к технике исполнения всех видов прыжков и особенно заносок.

Первым условием вертикального entrechat является его сокращенность во времени при открывании и закрывании ног. Это делает заноску быстрой и точной. Вертикальное entrechat должно начинаться и заканчиваться в «чистой» V позиции. Ноги во время прыжка открываются в сторону, а не вперед или назад.

Это движение можно сравнить с battement tendu jeté на II позицию. Одна из главных задач battement tendu jeté — развитие скорости движения ноги. Быстрый переход из закрытой позиции в открытую и обратно при умении закрывать ноги в плотную V позицию — хорошая основа для будущих заносок.

Практика балета ввела в экзерсис у станка специальное вспомогательное движение для освоения заносок — battement tendu pour batterie. Вначале это движение изучается лицом к станку.

Музыкальный размер 2/4, исходное положение — V позиция, правая нога впереди. На «затакт» правая нога открывается на II позицию с хорошо вытяну-

<sup>1</sup> Пестов П.А. Аллегро в классическом танце. С. 12.

<sup>2</sup> Русский балет: Энциклопедия. С.545.

<sup>3</sup> Там же. С.548.

<sup>4</sup> Миловзорова М.С. Анатомия и физиология человека. М., 1972. С.39–40.

тым коленом, подъемом и пальцами. На первую 1/8 работающая нога энергично закрывается в III позицию вперед, ударяя икрой об икру опорной. При этом подъем правой ноги сокращен, стопа не касается пола, пятка, по возможности, подана вперед. После удара, оттолкнувшись о сильно дотянутую опорную ногу, правая нога приоткрывается в сторону на небольшое расстояние от левой ноги (опорной). На вторую 1/8 правая нога (работающая) делает такой же удар по III позиции сзади левой опорной, а на третью 1/8 открывается на II позицию. Из этого положения движение повторяется; затем выполняется с другой ноги. Оба удара приходятся на 1/4. При исполнении *battement tendu pour batterie* корпус сохраняет вертикальное положение, бедра подтянуты, плечи свободно опущены и раскрыты. Голова удерживается в прямом положении. Взгляд направлен по линии горизонта. По мере усвоения это движение выполняется в положении одной рукой за станок. В дальнейшем количество ударов (заносок) может быть увеличено до трех и более в той же методической раскладке.

*Battement tendu pour batterie* необходимо исполнять в обратном направлении, то есть ногой, стоящей в V позиции сзади опорной, чтобы в дальнейшем избежать ошибки — делать заноски одной ногой, обычно стоящей в V позиции впереди.

Следующим этапом может стать введение в *battement tendu pour batterie* за тактового *demi-plié* на обеих ногах с последующим *relevé* на полупальцы опорной ноги во время ударов и *demi-plié* при закрывании работающей ноги в V позицию. В этом случае заноска выполняется работающей ногой с вытянутым подъемом, но сокращенными фалангами пальцев в координационной связи с толчковым движением опорной ноги от пола (*relevé*). После выполнения двух или более заносок движение завершается опусканием опорной ноги пяткой на пол в выворотное положение с подведением работающей ноги в V позицию, после чего тяжесть корпуса распределяется на обе ноги при завершающем упругом *demi-plié*.

Другим вариантом завершения данного движения может быть отведение работающей ноги в направлении II позиции носком в пол при одновременном спуске с полупальцев опорной ноги.

После прочного освоения данного приема рекомендуется вводить в практику обучения *battement tendu jeté pour batterie* — отведение работающей ноги в направлении II позиции на 25°.

Для развития освоения заносок используется прием отведения работающей ноги на определенную высоту, *battement tendu jeté pour batterie*, который выполняется из положения отведенной работающей ноги в направлении IV позиции вперед или назад на 25, 35 и 45°. При этом количество заносок может быть как четным, так и нечетным. При четном количестве заносок — переносов работающей ноги возле опорной — движение заканчивается отведением работающей ноги в то же направление, с которого и начиналось движение.

При нечетном количестве заносок движение заканчивается отведением работающей ноги в другое направление — либо в IV, либо во II позицию на заданную высоту.

В дальнейшем прием *battement tendu jeté pour batterie* при повышении градуса отведения работающей ноги до 45° может быть использован в сочетании с таки-

ми движениями экзерсиса у станка и на середине зала, как *battement fondu*, *battement frappé*, *petit battement* и, наконец, *grand battement jeté* на 90° и более градусов. В каждом из вышеперечисленных движений *battement tendu jeté pour batterie* рекомендуется исполнять в сочетании с приемом *relevé* на полупальцы опорной ноги.

*Battement tendu pour batterie*, как видно из анализа перечисленных вариантов, поэтапно подготавливает исполнителя к изучению заносок. К нему следует постоянно прибегать в процессе изучения самих заносок, помня, что многие прыжки значительно лучше усваиваются, если детально проработаны у станка все технические приемы, обеспечивающие исполнение данного приема.

С таким же пристальным вниманием следует отнестись ко всем подготовительным движениям на середине зала. Одним из них может быть *temps sauté* по V позиции, когда ноги раскрываются на сокращенную II позицию и вновь закрываются в V. Исполняется *temps sauté* в положении корпуса *en face*, чтобы будущая заноска ясно прослеживалась и соблюдалась одинаковая активность обеих ног. Ноги должны быть предельно вытянутыми, бедра — подтянуты.

Следующий этап освоения заносок — *changement de pied*, во время исполнения которого обе ноги так же приоткрываются на сокращенную II позицию<sup>1</sup>, после чего, меняясь, закрываются в V позицию. Исполнять его необходимо так же вначале в положении корпуса *en face*, затем со сменой ракурса в положении корпуса *écartement*, когда вводится прием *en tournant* на 1/8 и 1/4 части круга (см. рис. 18).

Еще одно подготовительное упражнение, в котором присутствует элемент заноски — удар. Это упражнение готовит усвоение навыка раскрытия ног после удара на II позицию.

Из исходного положения в V позиции (правая нога впереди) исполняется *pas écharré* на II позицию.

Затем выполняется прыжок, во время которого производится удар обеими ногами по V позиции (правая нога впереди), и при приземлении ноги вновь открываются на II позицию. Затем со II позиции исполняется завершение *pas écharré* в V позицию (правая нога сзади). Проработка этих подготовительных упражнений способствует выработке устойчивых координационных и технических навыков, необходимых для освоения заносок. Приступая к рассмотрению заносок, необходимо помнить о следующих неперемных методических условиях их выполнения:

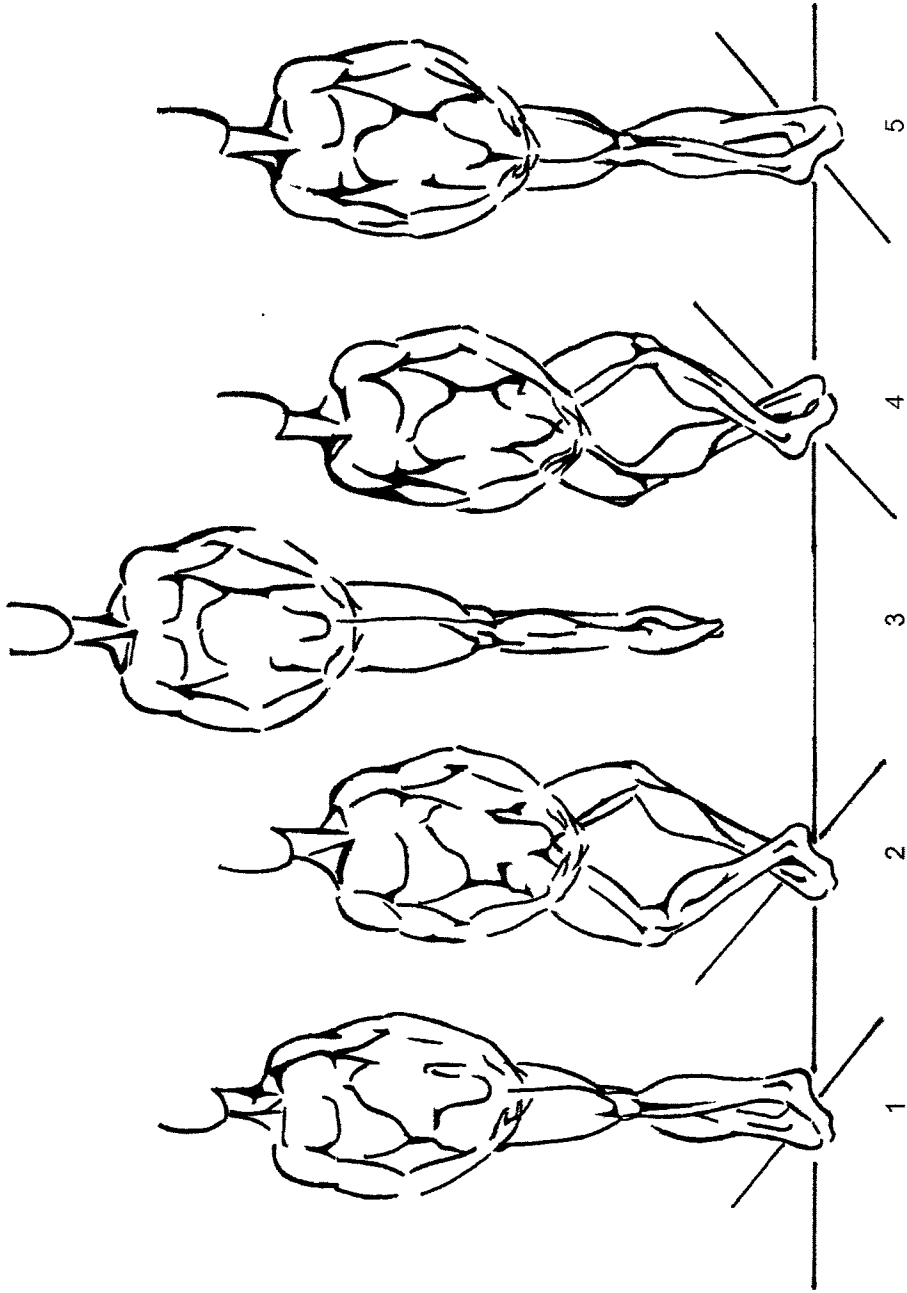
1) заноски исполняются предельно выворотными и вытянутыми ногами с их движением от бедер;

2) в работе участвуют в равной степени обе ноги;

3) ноги во время исполнения заносок всегда точно открываются в сторону в направлении II позиции (исключение составляет только *pas brisé* в первой стадии прыжка, когда работающая нога бросковым движением отводится в направлении IV позиции вперед или назад);

---

<sup>1</sup> Амплитуда раскрытия ног в направлении II позиции зависит от высоты исполнения прыжка. На минимальном прыжке ноги меняются, проходя через I позицию в воздухе. Данная закономерность сохраняется при исполнении всех заносок и позволяет расширить диапазон выразительности этого раздела школы классического танца.



*Puc. 18. Changement de pied*

4) удар производится с ощущением работы верхних мышц ног, но не голено-стопом;

5) в том случае, если заноской усложняются уже знакомые движения, качество их исполнения без заноски должно быть предельно высоким;

6) так как заноски выполняются только вытянутыми ногами, ими усложняются только те прыжки, в момент исполнения которых ноги не сгибаются<sup>1</sup>;

7) при увеличении количества ударов соответственно увеличивается высота прыжка<sup>2</sup>.

Такие прыжки, как *temps sauté*, *changement de pied* и *sissonne simple*, усложненные заноской, образуют группу, называемую *entrechat*. В зависимости от количества открываний и закрываний ног эти заноски имеют числовое обозначение: *entrechat-trois*, *entrechat-quatре*, *entrechat-cinq* и т.д. При четном количестве движений *entrechat* заканчиваются на двух ногах в V позицию, при нечетном — на одной ноге с подведением другой в положение *sur le sou-de-pied*. Прыжок, где ноги до взлета или после него раскрываются, обозначается добавлением к названию самого движения слова *battu*: *échappé battu*, *jeté battu*, *ballonné battu* и т.п. Особую группу составляют заноски, исполняемые не по II, а по IV позиции, носящие название *brisé*.

Рассмотрим вариант исполнения заносок с *pas échappé* — ***pas échappé battu***.

Исходное положение — V позиция (правая нога впереди) в положении корпуса *en face*.

Исполняется *pas échappé* на II позицию. Затем выполняется прыжок, во время которого производится удар обеими ногами по V позиции (правая нога впереди). Необходимо следить за предельно дотянутыми и выворотными ногами; ноги приоткрываются точно в стороны на сокращенную II позицию, меняясь местами, после чего закрываются в V позицию (левая нога впереди) в эластичное *demi-plié* с крепко прижатými пятками к полу. Затем движение аналогично исполняется с другой ноги.

В начальной стадии освоения *pas échappé battu* исполняется на полном прыжке, облегчая тем самым главную задачу будущим артистам балета — точно и выворотно приоткрывать ноги после удара.

Лишь тогда, когда будет усвоена заноска во второй фазе прыжка, можно приступить к изучению заноски в первой фазе прыжка, во время которой ноги, приоткрывшись в стороны, совершают удар одна о другую, не меняясь местами, после чего раскрываются на II позицию, и следует приземление. На втором прыжке ноги без заноски закрываются в V позицию в *demi-plié*, меняясь местами.

Сочетание в одном *pas échappé* двух заносок — из V позиции и со II позиции образуют *pas échappé* с усложненной заноской.

<sup>1</sup> Современный уровень развития танцевальной техники дает хореографу и исполнителю более широкий выбор выразительных средств, позволяющих создавать оригинальные хореографические образы. При выборе таких средств возможно нестандартное выполнение заносок.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что наблюдение за исполнительской эволюцией развития танцевальной техники ведущих отечественных танцовщиков позволяет говорить о тенденции увеличения амплитуды раскрытия ног в направлении II позиции при выполнении последней заноски независимо от количества *entrechat*.

В процессе отработки *pas échappé battu* выполняется *en face*, чтобы лучше контролировать качественное приоткрывание ног точно в направлении II позиции. В дальнейшем в движение вводится положение *épaulement* в начальной и заключительной фазе прыжка, то есть присутствует элемент *en tournant* на 1/8 часть круга. Первый прыжок выполняется из положения *épaulement* в *en face*, затем второй — завершающий прыжок осуществляется со сменой ног из *épaulement* в *en face*. При отработке *pas échappé battu* необходимо следить, чтобы оба прыжка исполнялись без какого-либо продвижения в сторону, в противном случае будет нарушен принцип исполнения как самого прыжка *pas échappé* — с двух ног на две ноги, так и правила исполнения заносок.

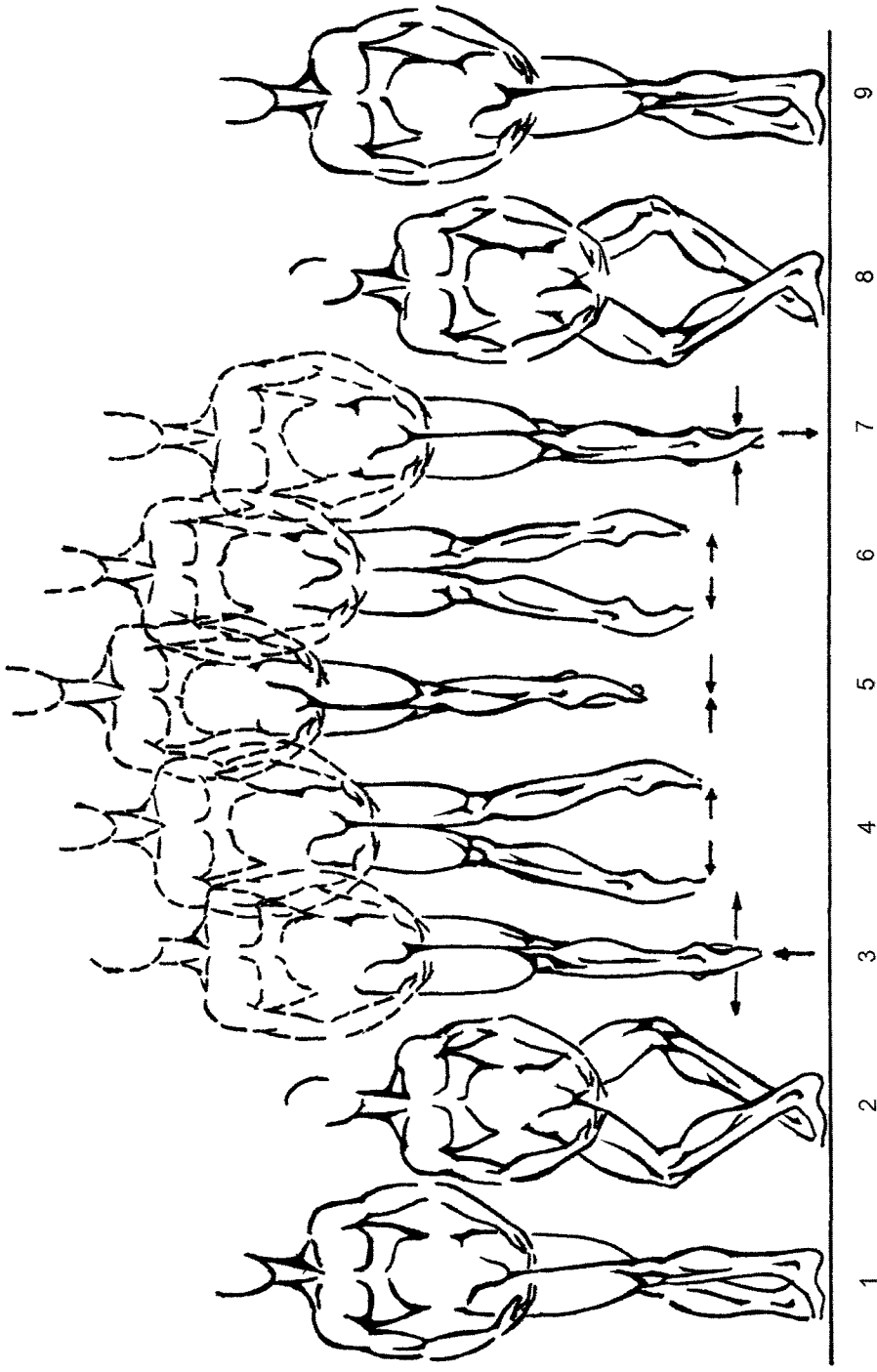
Руки в координации с наклонами и поворотами головы действуют с незначительным опозданием от действия ног. Причем, по заданию педагога, при исполнении *pas échappé battu* руки могут действовать как в направлении *en dehors*, так и в направлении *en dedans*, что в дальнейшем готовит исполнителей к освоению заносок с поворотом корпуса *en tournant*. В случае, если поворот *en tournant* при исполнении какой-либо заноски осуществляется в сторону передней ноги, стоящей в V позиции, то руки будут действовать приемом «подхват» — в направлении *en dehors*. В случае, если поворот *en tournant* при исполнении какой-либо заноски осуществляется в сторону задней ноги, стоящей в V позиции, то руки будут действовать приемом «взмах» — в направлении *en dedans*.

Следующий этап овладения заносками — **entrechat-quatre** (см. рис. 19). В своей основе — это *temps sauté* по V позиции, усложненное заноской. В начальной стадии изучения *demi-plié* перед прыжком рекомендуется исполнять на первую восьмую первой четверти (при музыкальном метре 2/4), на вторую восьмую — сам прыжок, на следующую четверть — приземление и *demi-plié*; на следующий такт протяженностью 2/4 выдерживается пауза.

Исполняется *entrechat-quatre* также на среднем и большом прыжке при равной активности обеих ног. Во время прыжка ноги приоткрываются на сокращенную II позицию, меняются местами и ударяют одна о другую; после этого удара они вновь приоткрываются в сторону сокращенной II позиции, вновь меняются местами, закрываясь в V позицию, и завершается прыжок эластичным *demi-plié* в исходную позицию ног.

В своей законченной форме этот прыжок выполняется из затакта в положение *épaulement* на среднем или малом прыжке в зависимости от степени освоения техники классического танца и предлагаемого темпа.

В группу *entrechat* входит заноска, не имеющая числового обозначения, — это **royale**. В своей основе — это *changement de pied*, усложненное заноской. Недаром старое название этого движения — *changement battu*. Здесь такое же количество раскрываний ног и ударов, как и в *entrechat-quatre*. Но первый удар выполняется без перемены ног, и только после второго приоткрывания ноги меняются местами. Это во многом осложняет задачу исполнителя, и потому целесообразно этот прыжок проработать лицом к станку. При исполнении *goyale* в законченной форме на середине зала добавляется еще одна трудность — необходимость перемены *épaulement* (например, с *croisé* на *croisé*) в координационной связи с прыжком. В



*Puc. 19. Entrechât-quatre.*

данном случае элемент техники классического танца — *en tournant* осуществляется с поворотом на 1/4 часть круга. Причем сама заноска исполняется непосредственно в положении *en face* на высшей стадии прыжка, и только перед приземлением в V позицию происходит смена ракурса и поворот корпуса в *épaulement*.

Вышеперечисленные заноски изучаются на первом этапе освоения этого раздела школы классического танца и являются фундаментом для более сложных заносок, с которыми исполнители встретятся на следующем этапе подготовки.

Программа обучения артиста балета предлагает заноски, оканчивающиеся приземлением на одну ногу с подведением другой в положение *sur le cou-de-pied*.

Прежде чем приступить к их изучению, следует еще и еще раз проверить качество всех прыжков с двух ног на одну, исполняемых без заноски, таких, как *sissonne simple*, *sissonne ouvert*, *pas jeté*, *temps levé sauté*, *pas ballonné*, обращая внимание на четкое положение ноги на *sur le cou-de-pied*, на выворотность обеих ног, на подтянутое положение корпуса в бедрах.

С заноской, заканчивающейся на одну из ног, предлагается знакомить исполнителей, используя *pas échappé* с окончанием на одну ногу.

Например: исходное положение *épaulement croisé*, V позиция, правая нога впереди. Исполняется *pas échappé* на II позицию без заноски; ноги во время прыжка удерживаются по возможности дольше в плотной V позиции, при приземлении положение корпуса *en face*. Руки приемом «подхват» переводятся через I-ю в заниженную 2-ю позицию, голова и взгляд направлены к кисти правой руки

Затем исполняется второй прыжок, при котором фиксируется на мгновение в воздухе II позиция ног, после чего следует удар одной ногой о другую по V позиции (правая впереди), затем ноги приоткрываются в сторону в направлении II позиции, и при приземлении ноги меняются. Завершается прыжок приземлением на левую ногу; правая подводится в положение *sur le cou-de-pied*. Одновременно с приземлением корпус принимает положение *épaulement croisé*, правая рука остается на заниженной 2-й позиции, левая закрывается в заниженную 1-ю позицию, голова поворачивается в сторону левого плеча при направленности взгляда в точку зала 1.

Завершается упражнение исполнением *pas assemblé* правой ногой на *croisé* назад в V позицию.

В начальной стадии обучения это движение целесообразно прорабатывать у станка, затем на середине зала.

*Pas échappé battu* с окончанием на одну ногу делается и в обратном направлении. В этом случае в положении *sur le cou-de-pied* вперед сгибается нога, стоящая в V позиции сзади. Противоположная ноге рука закрывается в заниженную 1-ю позицию, а другая остается в заниженной 2-й позиции, положение корпуса — *épaulement croisé*.

В дальнейшем *pas échappé battu* с окончанием на одну ногу усложняется заноской во время первого прыжка по всем правилам исполнения *pas échappé battu* с усложненной заноской.

Прочное усвоение этого прыжка позволяет перейти к *entrechat-trois* и *entrechat-cinq*.



При исполнении **entrechat-trois** сохраняется схема раскрывания ног и ударов, уже знакомая нам по *goyale*, но в заключительный момент прыжка нога, стоявшая в V позиции впереди, сгибается в положение *sur le cou-de-pied* назад или, если движение выполняется в обратном направлении, нога, стоявшая в V позиции сзади, сгибается на *sur le cou-de-pied* спереди.

Начальная стадия изучения движения — лицом к станку, когда отрабатывается точность приземления на одну ногу и четкое положение *sur le cou-de-pied* другой.

При исполнении движения на середине зала вводится перемена положения *épaulement* и движение рук в координационной связи с прыжком. Во время затактового *demi-plié* руки приоткрываются в подготовительном положении, одновременно с толчком ногами от пола руки осуществляют «подхват» заниженной 1-й позиции; при приземлении рука, соответствующая находящейся на *cou-de-pied* ноге, открывается на заниженную 2-ю позицию, другая остается на 1-й заниженной позиции.

При исполнении **entrechat-cinq** сохраняется схема раскрывания ног и ударов, знакомая нам по *entrechat-quatre*, но в заключительный момент прыжка нога, стоявшая в V позиции сзади, сгибается на *cou-de-pied* назад или, если движение выполняется в обратном направлении, нога, стоявшая в V позиции впереди, сгибается на *sur le cou-de-pied* вперед.

В отличие от *entrechat-trois* в этом движении нет перемены положения *épaulement*, сохраняется первоначальное положение. Движение рук аналогично движению рук при исполнении *entrechat-trois*.

Наиболее сложная для освоения заноска — **pas assemblé battu**. Составные части этого прыжка уже хорошо знакомы — это *pas assemblé* и *goyale*. Но от учащих этот прыжок требует и хорошо тренированных мышц и хорошего исполнения составляющих его *pas*. Главная трудность состоит в том, что после толчка от пола одна нога, открывшись точно в сторону, в направлении II позиции, должна вновь вернуться к другой и исполнить заноску с равномерными ударами обеих ног. Во время исполнения заноски ноги должны быть предельно дотянутыми, а завершение прыжка должно происходить в плотной V позиции с эластичным *demi-plié*.

Корпус во время исполнения заносок не должен совершать рефлекторные движения, напротив, он остается подтянутым и спокойным. Движение выполняется строго на одном месте, без продвижения в сторону движения работающей ноги.

Прежде чем приступить к освоению *pas assemblé battu*, следует еще раз проверить качество этого движения без заноски, проследив за моментом углубления *demi-plié* перед прыжком, чтобы обеспечить более сильный толчок ногами от пола.

Приступать к освоению *pas assemblé battu* необходимо опять же лицом к станку, делая паузы после каждого движения.

Когда *assemblé battu* будет перенесено на середину зала, следует вновь вернуться к исполнению его с паузами после каждого движения. По мере усвоения *pas assemblé battu* увеличивается количество исполняемых движений и темп, а также вводится элемент *en tournant* при выполнении *pas assemblé battu* из положения корпуса *épaulement*.

Так как ноги должны открываться точно в сторону II позиции, то завершающее положение *épaulement* достигается за счет четких и слаженных действий корпуса и ног; не допускается нарушение «квадрата» плеч и бедер.

Приведем пример исполнения *pas assemblé battu* из положения *épaulement croisé* при направленности корпуса в точку зала 2 в положение *épaulement croisé* при направленности корпуса в точку зала 8, чтобы проанализировать действия ног, корпуса в координационном взаимодействии с движениями головы.

Исходное положение: *épaulement croisé* в V позиции, правая нога сзади. Корпус направлен в точку зала 2. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону левого плеча, взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

Во время *demi-plié* голова слегка приподнимается, взгляд переводится в положение выше линии горизонта. В момент толчка и взлета при выполнении *pas assemblé battu* правой ногой бросковым движением (прием *jeté*) в направлении II позиции корпус, усиливая подтянутость ягодичных мышц и бедер, занимает положение *en face*, поворачиваясь на 1/8 часть круга. Одновременно голова переводится в прямое положение. Взгляд направлен выше линии горизонта. Руки сохраняются в подготовительном положении. Затем, в момент достижения наивысшей точки прыжка, выполняется заноска движением обеих ног по принципу *goyale*. После выполнения заноски следует приземление в упругое *demi-plié* в V позицию (правая нога впереди) с поворотом корпуса на 1/8 часть круга в положение *épaulement croisé* при направленности корпуса в точку зала 8. Одновременно голова, продолжая движение по дуге, поворачивается в сторону правого плеча и выполняет легкий наклон. Взгляд направляется в точку зала 1 ниже линии горизонта. С выходом из *demi-plié* голова приподнимается при направленности взгляда в точку зала 1 по линии горизонта.

В приведенном примере предлагается действие головы в направлении *en dedans*, так как, несмотря на выполняемую заноску, движение бросковой ноги рассматривается в направлении *en dedans*. Однако при выполнении *pas assemblé battu* несколько раз подряд (движение начинается с разных ног — то с правой, то с левой) движение головы будет осуществляться по полному кругу (наклоны и повороты головы), при этом взгляд проходит дугообразные линии, как в описанном примере — выше линии горизонта (поворот головы в сторону правого плеча), затем — ниже линии горизонта (поворот головы в сторону левого плеча).

В случае, если *pas assemblé battu* выполняется *en dehors*, то есть начинается ногой, стоящей в V позиции спереди, то движение головы будет начинаться также в направлении *en dehors* — через легкий наклон поворотом в прямое положение и затем в сторону выдвинутого вперед плеча, соответствующего положению *épaulement croisé*. Взгляд при этом будет описывать дугу ниже линии горизонта.

При задействовании рук в исполнении *pas assemblé battu* предлагается соотносить их движение с направлением работы ног и головы. А именно: руки в приведенном нами примере будут действовать приемом «взмах» в направлении *en dedans*, либо, если *pas assemblé*, как основное движение, будет выполняться бросковой ногой спереди-назад, руки будут действовать приемом «подхват» в направлении *en dehors*, занимая заданные педагогом позиции.

Pas assemblé battu аналогично может выполняться в повороте на 1/2 часть круга в качестве подготовки к вращению в прыжках. Принципы действия рук и головы при этом сохраняются. При броске ноги приемом *jeté* в сторону II позиции наименование направления поворота *en tournant* будет соответствовать наименованию главного действия ног при исполнении *pas assemblé battu*. А именно: если *pas assemblé* выполняется из V позиции спереди назад, то направление поворота будет *en dehors*. Однако при исполнении **pas assemblé battu en tournant** на 1/8, 1/4 или 1/2 часть круга подряд разными ногами общее направление поворота (вправо или влево) может оставаться неизменно, но наименование каждого поворота должно соответствовать следующим принципам: в комбинации, состоящей из *pas assemblé battu en tournant*, выполняемых разными ногами в каком-нибудь одном направлении — *en dehors* или *en dedans*, сторона поворота сохраняется, а направление поворота диктуется движением работающей (бросковой) ноги — спереди назад — *en dehors*, сзади вперед — *en dedans*.

Если при выполнении *pas assemblé battu en tournant* из V позиции ногой, стоящей сзади (правой), в направлении II позиции поворот на 1/8, 1/4 или на 1/2 часть круга будет иметь направление *en dedans* влево, следующее *pas assemblé* этой же ногой будет выполняться в направлении *en dehors*, но сторона поворота (влево) сохраняется.

**Double pas assemblé battu** — более сложный прыжок, состоящий из двух последовательных прыжков, при первом из которых в завершающей стадии не происходит смены ноги, то есть нога, совершающая бросок из V позиции в направлении II позиции спереди или сзади, возвращается в то же положение, но на втором прыжке происходит смена положения.

Действие головы и смена ракурса корпуса при выполнении *double pas assemblé battu* из положения корпуса *épaulement* происходит следующим образом.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута к правому плечу, взгляд направлен к точке зала 1 по линии горизонта.

При выполнении *demi-plié* голова слегка приподнимается, взгляд переводится выше линии горизонта. В момент выполнения первого *pas assemblé battu* левой ногой голова по дуге переводится в прямое положение, взгляд направлен в точку зала 1 выше линии горизонта. Корпус в момент взлета занимает положение *en face* при направленности в точку зала 1. Ноги выполняют заноску по принципу *entrechat-quatre*. Первая стадия *double pas assemblé battu* завершается в *demi-plié* в V позиции в положении корпуса *en face*. При этом голова сохраняется в прямом положении при направленности взгляда в точку зала 1 выше линии горизонта. Затем не следует задерживаться в положении *demi-plié*, так как выполняется второй прыжок *pas assemblé battu*, во время которого ноги выполняют заноску по принципу *goyale*. В момент взлета и выполнения заноски корпус сохраняется в положении *en face*, и только перед приземлением в V позицию происходит поворот корпуса в положение *épaulement croisé* при направленности в точку зала 2. Голова, завершая движение по дуге, переводится в сторону левого плеча, проходя

взглядом пространственные точки выше линии горизонта, и завершает движение при направленности взгляда в положение ниже линии горизонта в точку зала 1.

В случае, если прыжок *double pas assemblé battu* повторяется, начинаясь с другой ноги (правой), то голова, продолжая свое движение, переводится в прямое положение через легкий наклон. При этом взгляд проходит пространственные точки ниже линии горизонта и т.д. Во время второго прыжка взгляд при наклоне и повороте головы переводится по дуге ниже линии горизонта в направлении правого плеча, фиксируя в завершении всего прыжка точку зала 1 выше линии горизонта при направленности корпуса в точку 8 (*épaulement croisé*, правая нога впереди).

**Double pas assemblé battu** может быть исполнен в варианте *en tournant* с поворотом корпуса при каждом прыжке на 1/4 и на 1/2 части круга при сохранении всех перечисленных параметров исполнения.

Движение рук в исполнении *double pas assemblé battu* аналогично описанному выше принципу перевода рук из позиции в позицию в исполнении *pas assemblé battu*.

Необходимо отметить, что все варианты заносок с использованием *pas assemblé* как основного движения могут выполняться как на месте, так и с продвижением. Продвижение в данном случае осуществляется за счет посылы корпуса в направлении заброса работающей ноги, но главное в этом случае, чтобы, несмотря на продвижение в пространстве зала, заноска выполнялась обеими ногами.

**Grand pas assemblé battu** в направлении II позиции выполняется аналогично *petit pas assemblé battu*, но с увеличением высоты прыжка, силы броска работающей ноги и силы толчка с обязательным продвижением в пространстве зала. Количество заносок в этом прыжке может быть различным, доходящим до *entrechat-six*. При этом правила выполнения заносок не меняются.

**Grand pas assemblé battu** в эволюционном освоении исполняется, как правило, с использованием различных подходов: *pas glissade*, *pas coupé* и *sissonne failli*, а также с поворотом на 1/2 часть круга, на целый круг (360°).

Необходимо заметить, что освоение приемов продвижения в пространстве зала в движениях, усложненных заносками, требует кропотливой подготовительной работы. Вначале прорабатывается прыжок *temps sauté* с продвижением во всех направлениях. При исполнении *temps sauté* с продвижением необходимо отрабатывать правильное положение корпуса, рук и головы. Продвижение следует производить за счет уверенного толчка ног из углубленного *plié* с посылом ровного корпуса. Чрезмерное усилие, направленное на форсирование продвижения в пространстве зала, может приводить к рефлекторному действию корпуса, а также к инерционному его посылу при приземлении.

Только тогда, когда *temps sauté* с продвижением будет исполняться уверенно, его можно усложнять заносками *entrechat-quatre* и *royale*.

**Pas jeté battu** входит составной частью в раздел прыжков, исполняемых с одной ноги на другую. В основу этого элемента классического танца входит *pas jete*, усложненное заноской *entrechat-trois*. Сложность освоения этого прыжка заключается в том, что приземление осуществляется на одну ногу с подведением другой в положение *sur le cou-de-pied* спереди или сзади опорной ноги, на которую осуществляется приземление. Если *pas jeté battu* исполняется ногой, стоящей в V по-

зиции сзади, то после броскового движения работающей ноги в направлении II позиции она в момент кульминации прыжка подводится в воздухе в V позицию сзади толчковой ноги, а затем, выполняя заноску, переносится вперед, после чего на нее осуществляется приземление. Толчковая нога одновременно с приземлением, сохраняя выворотное положение, занимает положение *sur le cou-de-pied* сзади.

В случае, если *pas jeté battu* выполняется ногой, стоящей в V позиции спереди, то в завершающей стадии прыжка толчковая нога одновременно с приземлением занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди толчковой, которая становится опорной.

При исполнении *pas jeté battu* из положения *épaulement croisé* заноска выполняется в воздухе в положении корпуса *en face*, и только на стадии приземления осуществляется смена ракурса корпуса. Например, при исходном положении *épaulement croisé* (правая нога в V позиции сзади), при направленности корпуса в точку зала 2, выполняется *pas jeté battu* правой ногой; прыжок завершается в малой позе *croisée* назад (левая работающая нога в положении *sur le cou-de-pied* сзади опорной правой) при направленности корпуса в точку зала 8. При этом руки и голова действуют по принципу, предложенному при анализе *pas assemblé battu*. А именно: когда работающая нога действует в условном направлении *en dedans* (сзади вперед), руки, выполняя прием «взмах» в первой стадии прыжка, из подготовительного положения раскрываются в заниженную 2-ю позицию (форма рук *allongée*). Во второй стадии прыжка, при смене ракурса корпуса, правая рука переводится в 1-ю заниженную позицию, одновременно левая занимает заниженную 2-ю позицию (форма рук *arçondie*). Голова из положения поворота в сторону левого плеча (исходное положение), действуя в соответствии с движением рук в направлении *en dedans*, по дуге, описывая взглядом пространственные точки выше линии горизонта, переводится в сторону правого плеча. В завершении прыжка голова выполняет легкий наклон, взгляд направляется ниже линии горизонта в точку зала 1 (вдоль линии локтя правой руки).

При исходном положении *épaulement croisé* (правая нога в V позиции впереди), при направленности корпуса в точку зала 8, выполняется *pas jeté battu* правой ногой. Прыжок завершается в малой позе *croisée* вперед (левая работающая нога в положении *sur le cou-de-pied* спереди опорной правой) при направленности корпуса в точку зала 2. При этом руки и голова действуют в направлении *en dehors*. Руки в первой стадии прыжка, выполняя прием «подхват», из подготовительного положения переводятся в заниженную 1-ю позицию (форма рук *arçondie*). Во второй стадии прыжка, при смене ракурса корпуса, правая рука переводится во 2-ю заниженную позицию, левая фиксирует заниженную 1-ю позицию, форма рук *arçondie*. Голова из положения поворота в сторону правого плеча (исходное положение), действуя в соответствии с движением рук в направлении *en dehors*, по дуге, описывая взглядом пространственные точки ниже линии горизонта, переводится в сторону левого плеча. В завершении прыжка взгляд направляется по линии горизонта в точку зала 1 (вдоль линии локтя левой руки).

При увеличении амплитуды прыжка (из разряда маленьких в средние) соответственно увеличивается амплитуда действия рук: руки занимают канонические позиции.

При исполнении *pas jeté battu* несколько раз подряд (движение начинается с разных ног) голова выполняет поворот по полной окружности, описывая взглядом пространственные точки выше и ниже линии горизонта по системе, предложенной профессором Е.П.Валукиным<sup>1</sup>.

**Pas jeté battu может быть исполнено с продвижением** в пространстве зала как в сторону — в направлении II позиции, так вперед или назад — в направлении IV позиции. Так же, как и при выполнении *pas jeté battu* без продвижения в пространстве зала, *pas jeté battu* с продвижением исполняется, усложненное заноской *entrechat-trois*. При исполнении этого прыжка с продвижением вперед руки действуют приемом «подхват», в направлении *en dehors*, координационно отставая от действия ног.

Голова также действует в направлении *en dehors*.

Например, исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога спереди, руки в подготовительном положении при направленности корпуса в точку зала 8, при повороте головы в сторону правого плеча и взгляде, направленном к точке зала 1 по линии горизонта. Исполняется *pas jeté battu* вперед броском правой ноги в направлении IV позиции, в момент прыжка руки выполняют активный «подхват» в 1-ю заниженную позицию. Одновременно голова через легкий наклон, описывая взглядом дугу ниже линии горизонта, переводится в прямое положение, взгляд направляется на кисть правой руки. Далее при завершении прыжка осуществляется приземление на правую ногу с подведением левой (после исполнения заноски по принципу *entrechat-trois*) в положение *sur le cou-de-pied*. Руки, продолжая свое движение, подводятся в 1-ю каноническую позицию на высшей стадии прыжка, при этом голова приподнимается в прямом положении. Затем при приземлении правая рука раскрывается во 2-ю позицию, левая остается в 1-й канонической. Одновременно голова, завершая свое движение в направлении *en dehors*, поворачивается в направлении правого плеча, взгляд фиксирует точку зала 1 по линии горизонта. Выстраивается малая поза *effacée* вперед при открытом положении рук *arrondie*.

Приведенный анализ показал, что при исполнении *pas jeté battu* вперед руки и голова действуют в направлении *en dehors*. Соответственно при исполнении *pas jeté battu* назад руки и голова будут действовать в направлении *en dedans*.

Необходимо отметить, что *pas jeté battu* выполняется на малом и среднем прыжке в зависимости от темпа и заданного характера исполнения; и несмотря на то, что *pas jeté battu* — прыжок, входящий в группу с одной ноги на другую, основное правило выполнения заноски в нем сохраняется, то есть заноска выполняется двумя ногами при активном действии бедер.

**Pas brisé** (франц. — ломаный, разбитый) — следующий прыжок с заноской, по своей структуре напоминающий *pas assemble*<sup>2</sup>, но имеющий свои отличительные особенности. Здесь присутствует новая техника исполнения заносок: во-первых, бросковая нога открывается в направлении IV позиции; во-вторых, прыжок осуществляется с продвижением в пространстве зала, и, наконец, это движение

<sup>1</sup> См. кн.: Валукин Е.П. Система мужского классического танца.

<sup>2</sup> *Pas brisé* по структуре входит в группу прыжков, исполняемых с одной ноги на две ноги

исполняется с необычным положением корпуса — с наклоном его вперед или назад, от которого будет зависеть чистота ударов, легкость и выразительность движения. *Pas brisé* выполняется на малом и среднем прыжке.

В *pas brisé* вперед корпус должен быть слегка наклонен по направлению движения к работающей ноге, когда она открывается приемом *jeté* в направлении IV позиции вперед с соответственным посылом продвижения в пространстве зала.

В *pas brisé*, исполняемом назад, корпус слегка прогибается назад в верхней части спины за счет подлопаточных мышц по направлению движения к работающей ноге, когда она открывается приемом *jeté* в направлении IV позиции назад с соответственным посылом продвижения в пространстве зала.

Такое положение корпуса при исполнении *pas brisé* способствует продвижению и мягкому уверенному приземлению в V позицию с равномерным упором на обе ноги в *demi-plié*.

Рассмотрим пример исполнения *pas brisé*, на котором проанализируем координацию действия всех частей тела танцовщика.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 2 пространства зала. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

В момент исполнения *demi-plié* руки раскрываются в направлении 2-й заниженной позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Затем выполняется толчок левой ногой, при котором правая нога скользящим движением через I позицию отводится броском (прием *jeté*) в направлении IV позиции вперед на высоту 45° с посылом корпуса в том же направлении. Руки, выполняя прием «подхват», переводятся в заниженную 1-ю позицию, принимая форму *agondie*. Корпус от бедер слегка склоняется вперед, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. Ягодичные мышцы усиливают подтянутость. На кульминационном этапе прыжка при активном продвижении тела танцовщика в воздухе вперед левая нога подводится к правой, как бы догоняя ее, и незамедлительно выполняется заноска действием двух ног, при которой ноги меняются местами (правая в V позиции сзади).

Одновременно руки, способствуя посылу корпуса и прыжку, занимают 1-ю каноническую позицию, но в кульминации прыжка левая рука раскрывается на 2-ю позицию, правая фиксирует 1-ю<sup>1</sup>. Действие рук соответствует общему принципу при выполнении прыжков с продвижением в пространстве зала, а именно: в данном случае руки действуют в направлении *en dehors*.

Голова в координационном единстве с действием ног, корпуса и рук в первой стадии прыжка через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки, затем в кульминационный момент прыжка выполняет поворот в сторону левого плеча (*en dehors*)<sup>2</sup>.

Завершается прыжок в V позицию (левая нога впереди) эластичным *demi-plié* в положение *épaulement croisé* при направленности корпуса в точку зала 2. Взгляд фиксирует точку зала 1 по линии горизонта.

<sup>1</sup> Руки по заданию педагога могут занимать различные позиции.

<sup>2</sup> Голова в этой стадии прыжка при выполнении заноски может оставаться в прямом положении, подчеркивая взглядом устремленность в направлении продвижения (ниже линии горизонта).

Аналогично рассматривается *pas brisé* назад. Только руки в этом случае выполняют прием «взмах», обеспечивая продвижение назад, и действуют в направлении *en dedans* при соответствующем движении головы. Корпус эластично прогибается назад за счет сокращения подлопаточных мышц, способствуя продвижению тела в пространстве зала. *Pas brisé* может выполняться в различных позах: *arabesque*, *effacée* вперед или *croisée* назад с соответствующим положением рук и направленности взгляда.

Необходимо отметить, что высота заброса работающей ноги в первой стадии прыжка (не более 45°), а также степень продвижения в пространстве зала будут зависеть от темпа исполнения и пластического характера, заданного педагогом или балетмейстером.

***Brisé dessus-dessous*** выполняется по вышеуказанным принципам, но задача исполнителя осложняется резкой переменой направления продвижения в пространстве и соответствующим действием корпуса.

Этот прыжок эволюционно отличается тем, что он двойного действия (состоит из двух прыжков, исполняемых подряд), что усложняется заноской по принципу *entrechat-trois*, и более того — при завершении каждого прыжка приземление осуществляется не в V позицию на две ноги, а на бросковую — работающую ногу, тогда как толчковая занимает условное положение *sur le cou-de-pied*: спереди — при выполнении *dessus*, и сзади — при выполнении *pas brisé dessous*. *Brise dessus* исполняется с продвижением вперед, *brisé dessous* исполняется с продвижением назад в пространстве зала.

Группа прыжков ***brisé* может быть выполнена в повороте *en tournant*** на 1/8, 1/4 и на 1/2 части круга. В этом случае посыл корпуса в направлении продвижения эволюционно усложняется посылом к повороту. При этом все принципы исполнения строго соблюдаются.

***Pas ballonné battu*** (франц. *ballonné*, букв. — раздутый) входит в группу прыжков, исполняемых на одной ноге, начинающихся из V позиции или с положения работающей ноги *sur le cou-de-pied* у опорной спереди или сзади.

Необходимо отметить, что *pas ballonné battu* в лексике классического танца исполняется только в направлении II позиции (в сторону). Этот прыжок может быть выполнен как на месте, так и с продвижением в пространстве зала. Особенность *pas ballonné battu* заключается в том, что исходное движение — *pas ballonné* может усложняться заноской по типу *entrechat quatre* или *royal*.

*Pas ballonné battu* в процессе подготовки артиста балета осваивается, когда хорошо проработаны элементы, составляющие этот сложный прыжок: *temps levé* на месте и с продвижением с уверенным толчком и приземлением на одну ногу, *pas ballonné* на месте и с продвижением в различных направлениях, начиная из V позиции, а также с положения работающей ноги *sur le cou-de-pied* и, наконец, такие заноски, как *entrechat quatre* и *royal*. *Pas ballonné battu* исполняется в положении корпуса *en face*, а также *épaulement* — в позах *écartée*.

Чтобы проанализировать этот прыжок, рассмотрим следующий пример: *pas ballonné battu* с заноской по типу *entrechat quatre* без продвижения в пространстве зала.



Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 2 пространства зала. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

В момент исполнения *demi-plié* руки приоткрываются в подготовительном положении, слегка удлиняясь в локтях и запястьях при сохранении формы *arçon-die*.<sup>1</sup> Голова выполняет легкий наклон. Взгляд направляется ниже линии горизонта, сохраняя направленность в точку зала 1. Тяжесть корпуса в завершающей стадии *demi-plié* переносится на левую ногу, которая станет толчковой.

Затем выполняется толчок левой ногой, при котором правая нога из V позиции скользящим движением отводится броском (прием *jeté*) в направлении II позиции в сторону на высоту 45°. Левая нога занимает вертикальное вытянутое положение в воздухе. Руки через проходящее подготовительное положение, выполняя прием «взмах», переводятся в заниженную 2-ю позицию, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Корпус усиливает подтянутость, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. Голова сопровождает взглядом движение кисти левой руки.

На кульминационном этапе прыжка правая нога подводится к левой сзади в V позицию, и незамедлительно выполняется заноска по типу *entrechat quatre* действием двух ног: ноги дважды меняются в V позиции в воздухе, и при приземлении на левую ногу правая занимает положение *sur le sou-de-pied* сзади опорной левой. Руки в кульминации прыжка поднимаются до 2-й позиции в положении *allongée* ладонями вниз. Голова, продолжая свое движение в направлении *en dedans*, переводится в прямое положение при направленности взгляда в точку зала 2 выше линии горизонта. Корпус в воздухе сохраняет вертикальное положение.

В момент приземления в эластичное *demi-plié* руки принимают форму *arçon-die*: левая — во 2-й канонической позиции, правая подводится в 1-ю позицию. Голова, завершая движение в направлении *en dedans*, переводится в направлении левого плеча, фиксируя взглядом точку зала 1 по линии горизонта. Выстраивается малая поза *écartée* назад при положении работающей ноги (правой) на *sur le sou-de-pied* сзади у опорной (левой) и с соответствующим этой позе положением корпуса<sup>2</sup>.

В приведенном примере руки в координации с движением головы действуют в направлении *en dedans*, так как начальное движение работающей ноги (правой) в первой стадии прыжка из V позиции сзади к толчковой ноге в V позицию вперед является определяющим и рассматривается как *en dedans*.

Если *pas ballonné battu* с заноской по типу *entrechat quatre* выполняется из положения *épaulement croisé*, начиная с ноги, стоящей в V позиции спереди, в направлении *écartée* вперед, то к действиям рук и головы будет применен принцип *en dehors*. Руки будут действовать приемом «подхват» и переводиться из позиции в позицию в направлении *en dehors*.

<sup>1</sup> В данном случае выполняется подготовительный *régarations*, предлагаемый в системе мужского классического танца профессором Е.П.Валукиным.

<sup>2</sup> Положение корпуса при выполнении поз *écartée* должно быть отклоненным в сторону от работающей ноги. Степень отклонения корпуса находится в прямой зависимости от положения работающей (свободной от тяжести корпуса) ноги.

**Pas ballonné battu с заноской по типу entrechat quatre может быть исполнено с продвижением** в пространстве зала в сторону в направлении броскового движения работающей ноги.

Pas ballonné battu с заноской по типу entrechat quatre с продвижением может выполняться подряд с переводом рук из позиции в позицию, выполняющих 1-ю или 2-ю форму port de bras.

Pas ballonné battu может начинаться из положения работающей ноги на sur le sou-de-pied у опорной спереди или сзади, при этом все вышеперечисленные координационные принципы исполнения сохраняются.

Аналогично выполняется pas ballonné battu с заноской по типу goyal без продвижения и с продвижением в пространстве зала, с той лишь разницей, что работающая нога в завершающей стадии прыжка при приземлении меняет свое положение от исходного положения. А именно: если pas ballonné battu с заноской по типу goyal начинается из положения работающей ноги сзади опорной, то заканчивается этот прыжок положением работающей (свободной) ноги sur le sou-de-pied спереди опорной, на которую осуществляется приземление.

При выполнении ballonné battu с заноской по типу goyal подряд с продвижением направление действия рук и головы будет определяться первым прыжком.

Pas ballonné battu может выполняться с поворотом (en tournant) на 1/8, 1/4 и 1/2 части круга.

В прыжках, усложненных заносками, принцип действия рук («подхват» или «взмах» и их направленность действия в координации с наклонами и поворотами головы — en dehors или en dedans) может зависеть от расположения в исходном положении и направления движения работающей ноги (en dehors или en dedans), а также от направления продвижения тела танцовщика в пространстве зала (вперед или назад).

Что касается этапов освоения pas ballonné battu, то этот прыжок изучается вначале у станка, затем на середине зала в положении корпуса en face и сначала без продвижения; затем координационно-пластические задачи усложняются. При исполнении pas ballonné battu с продвижением толчковая нога подтягивается к раскрытой в сторону работающей ноге, осуществляя перелет в новую точку пространства зала; заноска исполняется одинаково активными обеими ногами.

**Pas sissonne ouverte battu** — прыжок, исполняемый с двух ног на одну с продвижением тела танцовщика в пространстве зала в различных направлениях: вперед, назад или в сторону с энергичным отведением работающей ноги в противоположном направлении, то есть в направлении IV или II позиции. Этот прыжок состоит из двух фаз. В первой фазе выполняется толчок с двух ног и взлет с посылкой корпуса в направлении продвижения. В этот момент выполняется заноска по типу entrechat-quatre или goyal. Во второй фазе прыжка, после заноски, ноги в вытянутом положении активно раскрываются и происходит приземление на ногу, в направлении которой осуществлялось продвижение, в результате выстраивается поза (или положение) с отведенной работающей ногой в одно из трех направлений: вперед, назад или в сторону. Руки могут занимать позиции, соответствующие заданной позе. Направление движения рук определяется направлением исполне-

ния прыжка: если *pas sissonne ouverte battu* выполняется вперед, то руки в координации с действием головы осуществляют прием «подхват», действуя в направлении *en dehors*, а если прыжок выполняется с продвижением назад, то руки переводятся в направлении *en dedans* приемом «взмах».

Если же *pas sissonne ouverte battu* исполняется с раскрытием ног и соответствующим продвижением в направлении II позиции, то действие рук (*en dehors* или *en dedans*) будет определяться начальным движением в прыжке работающей ноги, выполняющей заноску.

Проанализируем *pas sissonne ouverte battu* в направлении II позиции с заноской по схеме *entrechat-quatre* в позу *écarté* вперед.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, левая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 2 пространства зала. Голова повернута в сторону левого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

При выполнении *demi-plié* руки из подготовительного положения раскрываются в направлении 2-й позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта (в точку зала 1). Тяжесть тела равномерно распределяется на обе ноги, с подачей корпуса в положение «над ногами».

Затем выполняется толчок с обеих ног с посылком корпуса по направлению продвижения в пространстве к точке зала 4. Одновременно выполняется заноска по схеме *entrechat-quatre* действием двух ног. После выполнения заноски ноги в воздухе активно раскрываются в направлении II позиции, то есть выполняется вторая фаза прыжка (*sissonne ouverte*), при которой левая нога отводится из V позиции спереди на высоту 45°, правая раскрывается по направлению продвижения корпуса. В воздухе выстраивается поза *écarté* вперед. Правая нога занимает вертикальное вытянутое положение в воздухе перпендикулярно полу.

Руки через проходящее подготовительное положение, выполняя прием «подхват», в первой фазе прыжка переводятся в заниженную 1-ю позицию, принимая форму *arçonné*. Корпус усиливает подтянутость, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти левой руки. Во второй фазе прыжка руки занимают 1-ю каноническую позицию.

В момент приземления в эластичное *demi-plié* на правую ногу руки, действуя в направлении *en dehors*, переводятся: левая — во 2-ю позицию, правая — в 3-ю (форма рук *arçonné*). Голова поворачивается в направлении левого плеча, сопровождая действие кисти левой руки. Взгляд направлен в точку зала 1 по линии горизонта. Выстраивается малая поза *écartée* вперед с открытым положением рук<sup>1</sup> при соответствующем этой позе отклонением корпуса от работающей ноги.

Необходимо отметить, что по координационным принципам единства действия частей тела при выполнении прыжков, выработанным профессором Е.П.Валукиным, руки действуют с незначительным опозданием от действия ног.

<sup>1</sup> Руки в позе *écartée* вперед могут занимать различные позиции, соответствующие позе *écartée*.

В приведенном примере руки в координации с движением головы действуют в направлении *en dehors*, так как начальное движение работающей ноги (левой) в первой стадии прыжка из V позиции спереди к толчковой ноге в V позицию назад является определяющим и рассматривается как *en dehors*.

Если *pas sissonne ouverte battu* с заноской по типу *entrechat quatre* исполняется из положения *épaulement croisé* с отведением правой ноги, стоящей в V позиции сзади, в направлении *écartée* назад, то к действиям рук и головы будет применен принцип *en dedans*. Руки будут действовать приемом «взмах» и переводиться из позиции в позицию в направлении *en dedans*.

*Pas sissonne ouverte battu* может выполняться с продвижением в различные направления (вперед, назад и в сторону) и заканчиваться в различные позы и положения *croisée* или *effacée*, *attitude* или *arabesque* с заносками по типу *entrechat quart* или *royale*, а также с поворотом корпуса *en tournant* на 1/8, 1/4, 1/2 и 3/4 части круга.

***Pas sissonne fermé battu*** входит в группу прыжков, исполняемых с двух ног на две ноги с продвижением в пространстве зала в одно из трех направлений (вперед, назад или в сторону). Продвижение в этом прыжке осуществляется в направлении ноги, на которую осуществляется приземление. Осложненный заноской по типу *entrechat-quatre* или *royal*, *sissonne fermé*, как и *pas sissonne ouverte battu*, выполняется на среднем или большом прыжке.

Аналогично *pas sissonne ouverte battu*, в *pas sissonne fermé battu* заноска выполняется в первой фазе прыжка с активным посылком корпуса в направлении продвижения, после чего, во второй фазе, ноги, активно раскрываясь в направлении II или IV позиции, принимают в воздухе заданную позу или положение. Затем, после достижения максимального отрыва от пола, нога, отводящаяся в сторону, противоположную продвижению, осуществляет активное реверсное движение к другой ноге, как бы догоняя ее, и при приземлении обе ноги одновременно закрываются в V позицию, выполняя эластичное *demi-plié*.

Приведем пример анализа *pas sissonne fermé battu* с продвижением вперед из положения *épaulement croisé* на *effacé* в позу I *arabesque* с заноской по типу *entrechat-quatre*.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

При выполнении *demi-plié* руки из подготовительного положения раскрываются в направлении 2-й позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта, сохраняя направленность в точку зала 1. Тяжесть тела равномерно распределена на обе ноги с подачей корпуса в положение «над ногами».

Затем выполняется толчок с обеих ног с посылком корпуса по направлению продвижения в пространстве зала к точке 2 и со сменой ракурса корпуса (*en tournant*) на 1/8 часть круга. Одновременно выполняется заноска по схеме *entrechat-quatre* действием двух ног. После выполнения заноски ноги в воздухе активно раскрывают-

ся в направлении IV позиции, то есть выполняется вторая фаза прыжка (*sissonne fermé*), при которой левая нога отводится из V позиции сзади на высоту 45° (или на высоту 90°, если амплитуда прыжка соответствует группе больших прыжков); правая раскрывается по направлению продвижения корпуса. В воздухе выстраивается поза *effacée* вперед при направленности корпуса в точку зала 2. Правая нога занимает вертикальное вытянутое положение в воздухе перпендикулярно полу.

Руки через проходящее подготовительное положение, выполняя прием «подхват», в первой фазе прыжка переводятся в заниженную 1-ю позицию, принимая форму *arabesque*. Корпус усиливает подтянутость, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. Во второй фазе прыжка руки, проходя через 1-ю каноническую позицию, действуя в направлении *en dehors*, переводятся в позиции, соответствующие канонической форме позы I *arabesque*: левая — во 2-ю позицию, правая — в 1-ю (форма рук *allongée* ладонями вниз). Голова в координации с действием корпуса и рук приподнимается в прямом положении. Взгляд устремляется вдоль линии указательного пальца правой руки. В воздухе выстраивается поза I *arabesque*.

В момент приземления в V позицию в эластичное *demi-plié* на обе ноги<sup>1</sup> руки сохраняют позиции, соответствующие канонической форме позы I *arabesque*. Голова сохраняет прямое положение. Взгляд направлен в точку 2 пространства зала.

Приведенный анализ показывает, что при исполнении *pas saissonne fermé battu* с продвижением вперед из положения *épaulement croisé* на *effacé* в позу I *arabesque* с заноской по типу *entrechat-quatre* был выполнен с поворотом корпуса *en tournant* на 1/8 часть круга при действии рук и головы в направлении *en dehors*, так как направление продвижения корпуса в пространстве зала явилось определяющим для координационного действия рук и головы.

Если *pas saissonne fermé battu* выполняется с продвижением назад независимо от принятой в воздухе позы или положения, то руки и голова будут переводиться в направлении *en dedans*.

При исполнении *pas saissonne fermé battu* в сторону (в направлении II позиции) определяющее значение для действия рук и головы будет иметь начальное действие ноги, в направлении которой будет осуществляться продвижение корпуса в пространстве зала.

Приведем пример *pas saissonne fermé battu* с продвижением в направлении II позиции к точке зала 2 с заноской по типу *royal* в позу *écartée* назад.

Исходное положение: *épaulement croisé*, ноги в V позиции, правая нога впереди. Руки в подготовительном положении. Корпус обращен к точке 8 пространства зала. Голова повернута в сторону правого плеча. Взгляд направлен по линии горизонта в точку зала 1.

При выполнении *demi-plié* руки из подготовительного положения раскрываются в направлении 2-й позиции, принимая форму *allongée* ладонями вниз. Голова приподнимается. Взгляд направляется выше линии горизонта, сохраняя направленность в точку зала 1. Тяжесть тела равномерно распределена на обе ноги.

---

<sup>1</sup> Левая нога активно подводится в V позицию сзади к правой.

Выполняется толчок с обеих ног с посылом корпуса по направлению продвижения в пространстве зала к точке 2. Незамедлительно выполняется заноска по типу *goyal* действием двух ног. После выполнения заноски ноги в воздухе активно раскрываются в направлении II позиции, то есть выполняется вторая фаза прыжка (*sissonne fermé*), при которой левая нога отводится из V позиции спереди в сторону II позиции на высоту 45°. Правая нога раскрывается по направлению продвижения корпуса к точке зала 2. Корпус усиливает подтянутость, сохраняя «квадрат» бедер и плеч. В воздухе выстраивается поза *ecartée* назад при направленности корпуса в точку зала 8. Правая нога занимает вертикальное вытянутое положение в воздухе перпендикулярно полу.

Одновременно руки через проходящее подготовительное положение, выполняя прием «подхват», в первой фазе прыжка переводятся в заниженную I-ю позицию, принимая форму *arrondie*. Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. Во второй фазе прыжка руки, проходя через I-ю каноническую позицию, действуя в направлении *en dehors*, переводятся в позиции, соответствующие малой позе *écartée* назад: левая переводится в I-ю позицию, правая раскрывается во 2-ю (форма рук *arrondie*). Голова в координации с действием корпуса и рук поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки. В воздухе выстраивается поза *écartée* назад.

В момент приземления в V позицию в эластичное *demi-plié* на обе ноги<sup>1</sup> руки сохраняют позиции, соответствующие канонической форме малой позы *écartée* назад. Голова сохраняет положение поворота в сторону правого плеча. Взгляд направлен в точку I пространства зала ниже линии горизонта.

Приведенный анализ показывает, что при исполнении *pas saissonne fermé battu* с продвижением в сторону в направлении II позиции из положения *épaulement croisé* в позу *écartée* назад с заноской по типу *goyal* руки и голова действовали в направлении *en dehors*, так как начальное действие правой ноги, в направлении которой осуществлялось продвижение корпуса в пространстве зала, было из V позиции спереди — назад, несмотря на выполнение заноски по типу *goyal*.

Если бы из предложенного исходного положения прыжок *pas saissonne fermé battu* с продвижением в сторону в направлении II позиции к точке зала 6 из положения *épaulement croisé* выполнялся в позу *écartée* вперед с заноской по типу *goyal* или *entrechat-quatre*, то руки и голова действовали бы в направлении *en dedans*, так как левая нога, определяющая направление продвижения, в начальной стадии прыжка переводилась из V позиции сзади вперед.

Необходимо обратить внимание, что при исполнении *pas saissonne fermé battu* ноги должны действовать более активно как при выполнении заноски, так и при последующем раскрытии в заданную позу и дальнейшем подведении их в V позицию. Основные правила выполнения *pas saissonne fermé* как прыжка с двух ног на две ноги должны соблюдаться.

*Pas saissonne fermé battu* может выполняться с продвижением в различные направления (вперед, назад и в сторону) и заканчиваться в различные положения и позы:

<sup>1</sup> Левая нога активно подводится в V позицию сзади к правой.

croisée или effacée, attitude или arabesque с заносками по типу *entrechat quatre* или *goual*, а также с поворотом корпуса *en tournant* на 1/8, 1/4, 1/2 и 3/4 части круга.

**Entrechat-six и entrechat-huit** — заноски, входящие в группу прыжков, исполняемых с двух ног на две. Хорошая подтянутость корпуса, особенно бедер, свобода в движениях рук и головы, энергичный толчок и взлет, четкость и увеличенная амплитуда смены ног в V позиции, высокая амплитуда отрыва от поверхности пола, легкий баллон, изящная элевация — вот требования, предъявляемые к исполнителю для выполнения *entrechat-six* и *entrechat-huit*.

*Entrechat-six* — это шесть движений предельно вытянутых ног в воздухе, в результате которых при приземлении происходит смена ног в V позиции. В *entrechat-huit* смены ног не происходит, то есть ноги после выполнения заноски возвращаются в исходную V позицию.

Принцип действия обеих ног при выполнении этих видов заносок сохраняется, но действие ног более активно. Корпус удерживается в вертикальном положении. Если *entrechat-six* и *entrechat-huit* исполняются без продвижения в пространстве зала, то руки могут действовать как приемом «подхват», так и приемом «взмах», активно способствуя энергичному отрыву от пола и элевации.

В случае, если *entrechat-six* и *entrechat-huit* исполняются с продвижением вперед, то вступает в действие вышеуказанный принцип движения рук при исполнении прыжков с продвижением: при продвижении тела танцовщика вперед руки действуют приемом «подхват» и переводятся из позиции в позицию в направлении *en dehors* в координации с соответствующим движением головы. При выполнении *entrechat-six* и *entrechat-huit* с продвижением назад руки выполняют прием «взмах» и могут переводиться из позиции в позицию в направлении *en dedans*. Продвижение в пространстве зала при выполнении этих заносок в сторону не используется, так как приводит к нарушению вертикальности корпуса.

**Entrechat-six и entrechat-huit могут выполняться en tournant** — с поворотом корпуса на 1/8, 1/4 и 1/2 части круга. При выполнении этих заносок подряд с изменением ракурса корпуса в пространстве зала голова действует по принципам выполнения вращений в воздухе: вначале «отстает», фиксируя взглядом исходную точку зала, затем «опережает» поворот корпуса.

Как уже отмечалось ранее, последнее раскрытие ног в направлении II позиции в заносках *entrechat-six* и *entrechat-huit* должно быть более широким, превышающим по амплитуде предшествующие. В этом заключается своего рода кульминационный момент заноски, придающий исполнителю особую выразительность и динамику.

В заключении анализа этого сложного раздела техники мужского исполнительства хочется отметить следующие моменты:

1. Точное исполнение техники заносок определяет уровень профессиональной подготовки артиста балета.

2. Тщательно сохранив все достижения французской, итальянской и русской школы, современная отечественная школа классического танца эволюционно развила технику исполнения заносок, обогатив ее новой амплитудой, новыми выразительными и координационно-пластическими средствами (*entreshat-six* в «прогибе», увеличение амплитуды последнего раскрытия ног, укрупненная заноска и др.).

3. Что касается балетной терминологии, то русский вариант — «заноски» — наиболее полно отражает структурную суть этой группы прыжков, при исполнении которых происходит перемена ног в воздухе (франц. *changement*), так как термин «*batteries*» скорее подходит к движениям и прыжкам, в ходе которых осуществляется удар или удары одной ноги о другую, например, *battements battus* или *sabriole*.

4. В данной работе автором предложено рассмотрение заносок в полном объеме (на месте, с продвижением в пространстве зала, с поворотом *en tournant*, а главное, в координации с действием рук *en dehors* и *en dedans*, поворотами и наклонами головы и взглядом, проходящим и устремленным в определенные пространственные точки) с учетом современной техники классического танца.

Значение освоения техники заносок трудно переоценить. Интересно ознакомиться с мнением танцовщика нынешнего поколения — ведущего солиста Московского музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, народного артиста России Виктора Дика.

«Если говорить о заносках в классическом танце, то нельзя не отметить, что это не только одна из самых виртуозных и нужных, но и одна из самых значимых и красивейших групп движений классического балета.

Заноски широко и повсеместно используются в женском классическом танце, а для мужского танца они приобретают поистине огромное и всеобъемлющее значение — ведь в мужском танце они присутствуют практически во всех прыжках, начиная с самых маленьких, продолжают расширяться к средним и, наконец, к большим прыжкам приобретают свои самые эффектные и законченные формы.

Проследившая эволюционную динамику освоения заносок, нужно сказать, что подготовка к ним начинается в экзерсисе у станка (*double frappé*, *battement pour batterie* и т. д.). Далее изучаются простейшие заноски — *entrechat-quatre*, *pas échappé battu*, *royal*, *entrechat-trois*, *entrechat-cinq*, а за ними следуют *petit pas assemblé battu*, *petit pas jeté battu*.

Далее начинают усложняться заноской и средние прыжки (*sissonne ouverte battu*, *sissonne fermé battu* и т. д.). И наконец, заноски в своей самой сложной «антрашасисной» форме. Это большие *pas échappé* и, конечно, *grand pas assemblé*.

...В моей родной Пермской балетной школе у своего педагога В.Н.Толстухина я получил, как мне кажется, достойное «заносковое» воспитание. Педагог, как я теперь вижу, уделял большое внимание этим красивым и виртуозным элементам танца. Уже в школе я танцевал па-де-де «Праздник цветов в Дженцано» Бурнонвиля (его вообще трудно себе представить без заносок), а также мужские вариации из балета «Сильфида» в постановках Бурнонвиля и Тальони. Это было для меня шикарной школой, что, безусловно, помогло мне уже в дальнейшем танцевать Джеймса в бурнонвилевской «Сильфиде» в Театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. И он стал одним из самых любимых и удачно исполненных мною балетов.

Несомненно, когда я завершу обучение в РАГИ — ГИТИСе в мастерской профессора Е.П.Валукина и начну свою педагогическую деятельность, эта часть мужского классического танца получит мое самое пристальное внимание»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из беседы с В.Диком — солистом балета Московского Академического музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, народным артистом России, выпускником РАГИ—ГИТИСа (мастерская профессора Е.П.Валукина). 2006 год.



## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### СВЯЗУЮЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Какими бы виртуозными по технике и выразительности не были прыжки танцовщика, они не будут впечатлять и поражать зрителя без точного исполнения подходов — связующих и вспомогательных движений

*М.Л.Лавровский*

Данная глава представляет собой анализ целого ряда движений танцевальной лексики, относящихся к разным группам, но имеющих общее функциональное значение — эти движения служат в качестве подхода к прыжкам или связки между различными элементами танца. В главе рассматривается методика освоения связующих и вспомогательных движений путем их координационно-структурного анализа во всех разновидностях и формах.

Связующие и вспомогательные движения являются важным и достаточно сложным по освоению разделом школы классического танца. Группа этих движений весьма разнообразна, так как включает в себя элементы, относящиеся как к партерной, так и к аллегровой частям танцевальной лексики артиста балета. Связующие и вспомогательные движения осваиваются на разных этапах профессиональной подготовки, предусмотренной программой обучения.

Особенность группы этих движений состоит в том, что они выполняют, если можно так сказать, служебную функцию: используются в качестве связи или подхода к другим, более «главным» по амплитуде движениям, на которые исполнителю необходимо сделать динамическое «ударение». Например, к *grand pas jeté* как к главному элементу в танцевальной фразе подходом может служить шаг (*pas simple*) или *pas de bougée*, которые должны нести в себе иной выразительный характер, нежели *grand pas jeté*. В этом заключается так называемая танцевально-выразительная фразеология, смысл которой в подчинении одних танцевальных звеньев другим. Более того, степень такого владения связками и подходами свидетельствует о профессионализме артиста балета.

Необходимо заметить, что многие связующие и вспомогательные движения в танце могут иметь характер главных движений, то есть исполняться не приглушенно, а с ярко выраженным ритмическим и динамическим акцентом.

Рассмотрим связующие и вспомогательные движения по степени сложности их освоения, а также классифицируем их по группам и подгруппам.

Классификацию связующих и вспомогательных движений можно представить следующей схемой.

### СВЯЗУЮЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

#### Партерная группа

#### Прыжковая группа

##### Подгруппа танцевальных шагов:

танцевальный шаг (*pas simple*),  
танцевальный бег,  
*pas dégagé*, *pas coupé*, *pas glissé*,  
*pas tombé*, *pas de bourrée*,  
*pas balancé*, *pas failli*,  
*pas de basque* (партерная форма),

*sissonne tombé*,  
*pas chassé*,  
*pas glissade*,  
*pas couru*,  
*pas de basque* (прыжк. форма)

##### Подгруппа движений, исполняющихся без переноса тяжести корпуса с одной ноги на другую:

*passé* — *passé par terre*,  
*flic*,  
*flic-flac*.

**Танцевальный шаг**, пожалуй, — самый простой элемент классического танца, однако педагогу не стоит отказываться от достаточно тщательной проработки этого движения, так как шаг (назовем его **pas simple**) довольно часто используется в танце в качестве подхода к различным партерным движениям и прыжкам. Основу *pas simple* (простого танцевального шага) составляет перенос тяжести корпуса с одной ноги на другую, но, в отличие от бытового шага, такой перенос веса тела должен исполняться в соответствии с эстетическими требованиями школы классического танца<sup>1</sup>, а именно: с вытянутого носка, через подушечку пальцев, поперечный свод стопы; пятка работающей ноги эластично опускается на пол в полувыворотное положение. «В классическом танце шаг применяется как вспомогательное или связующее движение при перемене поз с переходом с одной ноги на другую»<sup>2</sup>.

Разумеется, приступать к освоению *pas simple*, как к подходу (*préparation*), необходимо только после детальной проработки *battement tendu* в направлении VI позиции вперед и назад. Танцевальные шаги при освоении исполняются в различной музыкальной раскладке. Вначале каждый *pas simple* можно выполнять на 1 такт музыкального размера 3/4 в спокойном темпе или на каждую четверть му-

<sup>1</sup> Дотянутость и выворотность ног, стройность корпуса (апломб) и т.д.

<sup>2</sup> Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 93.

зыкального размера 4/4, затем переходить к более быстрому темпу и музыкальному сопровождению на 2/4. По мере усвоения танцевальных шагов в быстром темпе можно перейти к освоению танцевального бега.

**Танцевальный бег** представляет собой быстрые танцевальные шаги, которые отличаются тем, что в определенный момент, в зависимости от амплитуды и темпа исполнения, обе ноги не касаются пола.

Танцевальный шаг так же, как и танцевальный бег в классическом танце выполняется только с продвижением вперед и назад, в отличие от *pas dégagé*. При исполнении с продвижением вперед корпус подается в положение «над ногами» по отношению к вертикальной оси пространства<sup>1</sup>. В начальной стадии освоения голова может принимать различные положения при фиксации взглядом пространственных точек зала и выполнять наклоны и повороты в соответствии с системой действия головы в классическом танце, предложенной Е.П.Валукиным<sup>2</sup>. При продвижении назад корпус устремляется по вертикальной оси вверх с ощущением собранности подлопаточных мышц. Голова в начальной стадии освоения находится в приподнятом положении, взгляд направлен выше линии горизонта.

Руки при исполнении танцевального шага и бега могут занимать различные фиксированные позиции и в дальнейшем, по мере усвоения, выполнять *port de bras* (I, II, III, VI и V формы в направлениях *en dehors* и *en dedans*), что позволяет развивать координационные навыки учащихся. Голова и взгляд сопровождают действие ведущей руки.

Танцевальный шаг и танцевальный бег могут выполняться по прямой линии, по кругу, а также по сложной, заданной педагогом траектории, что позволяет учащимся осваивать свободное и вместе с тем точное ориентирование в пространстве зала.

Танцевальный шаг и танцевальный бег могут выполняться как на вытянутую ногу, так и на ногу, смягченную в колене (на *petit demi-plié*), а также на полупальцах (низких, средних и высоких).

В сценической исполнительской практике «чаще всего шагу предшествует *demi-plié*»<sup>3</sup>. Танцевальные шаги могут выполняться с поворотом корпуса (*en tournant*). Исполнение танцевального шага и танцевального бега требует хорошо поставленного корпуса, выразительной линии спины, хорошо отработанной «посадки головы», осмысленной направленности взгляда.

К танцевальным шагам относится подгруппа движений, использующихся в качестве связи или подхода, в которых присутствует элемент перехода с одной ноги на другую с соответствующим переносом тяжести корпуса. В частности, к танцевальным шагам относятся следующие движения классического танца: *pas dégagé*, *pas coupé*, *pas glissé*, *pas tombé*, *pas de bourrée*, *pas balancé*, *pas failli*, *pas de basque*, связанные с указанными функциональными особенностями. Далее данная группа движений будет рассмотрена с точки зрения их эволюционной связи друг с другом, а также в контексте возрастающей сложности их освоения.

<sup>1</sup> См.: Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С. 67.

<sup>2</sup> Там же. С. 92-95.

<sup>3</sup> Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца. С. 97.

Рассмотрим **pas dégagé** (*dégagé* — высвободить) — движение классического танца, относящееся к танцевальным шагам. Оно выполняется переходом на ногу, отведенную в одно из трех направлений (вперед, назад — в направлении IV позиции или в сторону — в направлении II позиции) носком в пол или на высоту 25, 35, 45, 60 или 90° с передачей на нее тяжести корпуса. «Вообще элемент *pas dégagé* присутствует во всех движениях, связанных с переносом центра тяжести тела на отведенную ногу или с обеих ног на одну»<sup>1</sup>, — писал Н.Тарасов. Хотя переход с двух ног на одну, по нашему мнению, можно назвать исключением.

«*Pas dégagé* может выполняться на всю стопу вытянутой ноги и на полупальцы (приемом *jeté par terre*)»<sup>2</sup>, — находим мы в книге Е.Валукина. *Pas dégagé* также может выполняться с переходом из одной позы в другую как без смены ракурса корпуса, так и со сменой направленности корпуса *épaulement* в случае, когда *pas dégagé* выполняется с поворотом *en tournant*. *Pas dégagé* со сменой поз может начинаться из малой или большой позы — из положения работающей ноги, открытой на 45, 60 или 90°. В большинстве случаев перед исполнением *pas dégagé* используется *demi-plié* на опорной ноге, а выход из него осуществляется одновременно с переносом тяжести корпуса на свободную ногу, которая становится опорной. Если *pas dégagé* выполняется через проходящее *demi-plié*, то вес тела в момент *demi-plié* равномерно распределяется на обе ноги. Руки могут фиксировать какие-либо позиции или положения, а также переводиться, выполняя элементы *port de bras* с участием корпуса, поворотов и наклонов головы и переводом взгляда, сопровождающего действие кисти «ведущей» руки. Причем движения рук согласуются с движением всех частей тела.

С точки зрения эволюционного развития в школе классического танца *pas dégagé* изучается с приема *battement tendu* в направлении II позиции в сторону работающей ноги или в направлении IV позиции вперед или назад, затем выполняется проходящее *demi-plié* на обеих ногах и мягкий, эластичный переход на работающую ногу, которая становится опорной. Переход осуществляется с вытянутого носка, через подушечку пальцев, поперечный свод стопы; пятка работающей ноги эластично опускается на пол в выворотное положение.

*Pas dégagé*, выполняемое с поворотом корпуса (*en tournant*), осуществляется приемом *fouetté*. Поворот выполняется на  $1/8^3$ , на  $1/4$  части круга (со II позиции в IV или из IV во II позицию) и на  $1/2$  часть круга (с IV позиции на IV). Нога, принимающая на себя функции опорной в момент выхода из *demi-plié*, осуществляет поворот за счет сдвига пятки, свободная нога во время поворота при выходе из *demi-plié*, касаясь носком пола, удерживается в исходной точке, усиливая выворотное положение. *Pas dégagé en tournant* может выполняться без *demi-plié* с сохранением вышеуказанных правил. В классическом танце также применяется *pas dégagé en tournant*, когда шаг (переход с ноги на ногу) осуществляется на полупаль-

<sup>1</sup> Тарасов Н.И. Классический танец. С. 192.

<sup>2</sup> Валукин Е.П. Система мужского классического танца. С. 81.

<sup>3</sup> При выполнении поворота на  $1/8$  часть круга освободившаяся нога доводится скользящим движением носка по полу (*parter*) до выворотного положения, соответствующего направлению II или IV позиции, либо по воздуху (*en l'air*).

цы вытянутой в колене ноги с последующим спуском с полупальцев в момент поворота и последующим переходом в *demi-plié*.

*Pas dégagé en tournant* широко используется в *adagio* у станка и на середине зала при изменении поз (*croisée* на *effacée*, *effacée* на *croisée*, *croisée* на *croisée*, *effacée* на *effacée*). Смена поз в данном случае будет зависеть от поворота головы в завершающей стадии исполнения *pas dégagé en tournant*. Н.И.Тарасов писал: «В позах классического танца ведущая роль так же, как и в жизни, принадлежит голове, в особенности направленности взгляда»<sup>1</sup>. Данный тезис подтверждается в исследовании Е.П.Валукина: «Одним из завершающих штрихов, позволяющих гармонично воспринимать позу, является положение головы и направленность взгляда»<sup>2</sup>.

Что касается эволюции освоения *pas dégagé en tournant*, то вначале осваиваются повороты *dégagé – fouetté* на 1/4, затем на 1/2 часть круга в направлениях *en dehors* и *en dedans*.

Рассмотрим пример выполнения *pas dégagé en tournant* из малой позы *croisée* вперед в малую позу *croisée* вперед.

Музыкальный размер 4/4. Исходное положение: малая поза *croisée* вперед (носком в пол) в точку зала 8. Правая рука занимает 2-ю позицию, левая – в 1-й позиции. Голова повернута в сторону правого плеча, взгляд направлен в точку зала 1 по линии горизонта.

На первую четверть выполняется *pas dégagé* (шаг) вперед с передачей центра тяжести корпуса на обе ноги. Шаг осуществляется с вытянутого носка через подушечку пальцев и свод стопы за счет подачи пятки правой ноги (работающей) вперед в выворотное положение. Ноги занимают IV позицию. Одновременно правая рука переводится в 1-ю позицию, соединяясь с левой. Голова в координационном единстве с действием корпуса и ног поворачивается в прямое положение, сопровождая взглядом действие правой руки.

На вторую и третью четверти при завершении выполнения приема *pas dégagé* (переноса тяжести корпуса с двух ног на правую ногу, которая становится опорной) выполняется *fouetté* на 1/2 часть круга за счет сдвига пятки правой ноги до выворотного положения; одновременно левая нога, постепенно освобождаясь от веса тела, принимает вытянутое положение (носком в пол) в направлении IV позиции с подачей пятки в выворотное положение<sup>3</sup>. Корпус приобретает направленность в точку зала 4 четким соблюдением «квадрата» плеч и бедер. Одновременно с действием корпуса и ног левая рука раскрывается во 2-ю позицию, правая остается в 1-й. Голова из прямого положения выполняет поворот в сторону левого плеча, сопровождая взглядом кисть левой руки.

На четвертую четверть взгляд фиксирует точку зала 3 по линии горизонта в малой позе *croisée* вперед относительно точки зала 3.

*Pas dégagé en tournant* приемом *fouetté* может исполняться через проходящее *demi-plié* по IV позиции. В этом случае поворот *fouetté* исполняется одновремен-

<sup>1</sup> Тарасов Н И Классический танец С 180

<sup>2</sup> Валукин Е П Система мужского классического танца С 180

<sup>3</sup> Выворотное положение работающей ноги достигается за счет развернутости верхней части бедра и голени

но с вытягиванием обеих ног и переносом тяжести корпуса на опорную ногу (правую). Причем важно обратить внимание на одновременность выпрямления ног и удержания их в выворотном положении.

Руки при выполнении *pas dégagé en tournant* со сменой поз (малых, средних, больших или поз *arabesque*) могут переводиться из позиции в позицию, принимая различные положения (открытые или закрытые) по правилам, принятым в школе классического танца.

Важно подчеркнуть, что при исполнении *pas dégagé en tournant* из исходного положения с ногой, поднятой на 45, 60 или 90° из какой-либо позы (опорная нога на *demi-plié*, на целой стопе или на полупальцах), движение должно выполняться с продвижением и посылком корпуса в направлении вытянутого носка ноги, на которую осуществляется шаг, по дугообразной траектории, исключая сокращенный шаг («под себя»). Более того, необходимо следить, чтобы *pas dégagé* в этом случае сохраняло свою сущность и не подменялось другим исполнительским приемом — *pas tombé*, которое имеет другую выразительную окраску и соответственно отличается действием всех частей тела, а особенно корпуса.

*Pas dégagé* широко используется в классическом танце как в качестве связующего, например, для смены опорной ноги, изменения ракурса корпуса, так и в качестве вспомогательного движения, например, подхода к выполнению прыжка, начинающегося с одной ноги: *pas jeté*, *pas cabriole* и др.

*Pas dégagé* по мере усвоения в технически-эволюционном развитии может выполняться с различной динамической и танцевально-выразительной окраской: от плавных переходов с ноги на ногу до быстрых, четких смен положений или поз, но во всех вариантах это движение должно выполняться действием всех частей тела в их координационном единстве, так как оно готовит будущего исполнителя к освоению других, более сложных движений классического танца: начиная от *pas tombé*, *pas tombé — fouetté* и заканчивая *grand pas jeté*.

Следующим движением, относящимся к подгруппе танцевальных шагов, является ***pas coupé*** (*couper* — подрезать). *Pas coupé* исполняется, как правило, на месте и служит для подмены одной ноги другой. Технология выполнения *pas coupé* заключается в четкой смене опорной ноги работающей, которая встает на место опорной, «сдвигая» ее с позиции и принимая на себя тяжесть корпуса, тем самым вызывая достаточно резкое освобождение опорной ноги, которая соответственно становится работающей и принимает различные положения: положения *sur le cou-de-pied* или может отводиться в одно из трех направлений (вперед, в сторону, назад) носком в пол или на воздух приемом *jeté*. Нога, принимающая на себя функции опорной, может выполнять переход на целую стопу с вытянутым коленом или на полупальцы.

Примером выполнения *pas coupé* может служить следующее движение: опорная нога (правая) находится в положении *demi-plié*, работающая (левая) — в положении *sur le cou-de-pied* сзади опорной. Из этого положения (исходного) левая нога четким, уверенным движением, вытягивая колено, встает на место опорной (правой) на целую стопу; правая нога одновременно (рефлекторным движением) занимает положение *sur le cou-de-pied* спереди левой, которая становится опор-

ной. *Pas couré* может выполняться и без предварительного *demi-plié* с подменной ноги, стоящей на высоких полупальцах.

В процессе изучения *pas couré*, после освоения вышеописанного примера, отрабатывается переход (вставание) опорной ноги на полупальцы. Этот прием достаточно сложен для освоения, так как в данном случае переход работающей ноги из положения *sur le cou-de-pied* на полупальцы с принятием на себя тяжести корпуса требует слаженного действия вытягивания колена и одновременного, уверенного вставания на полупальцы. Педагогу важно следить, чтобы вытягивание колена не выполнялось с задержкой, после вставания на полупальцы, в противном случае данный прием с методической и технической точки зрения будет освоен неверно.

Следующим этапом освоения *pas couré* является вывод ноги, которая становится работающей, в направлении II или IV позиции носком в пол. Вначале данный прием осваивается из исходного положения, когда опорная нога (правая) находится на всей стопе с вытянутым коленом (без *demi-plié*), а работающая (левая) занимает положение *sur le cou-de-pied* сзади опорной. Из этого положения выполняется *pas couré* переходом на левую ногу, которая ставится на место правой на всю стопу, одновременно правая, которая ставится работающей, приемом *battement tendu* четко отводится в сторону в направлении II позиции носком в пол. После проработки данного движения работающая нога отводится в направлении IV позиции вперед и назад, после чего отрабатывается вывод работающей ноги бросковым движением — *battement tendu jeté* на высоту от 25 до 45° в направлении II и IV позиции.

Дальнейшее эволюционное развитие *pas couré* требует объединения освоенных технических приемов, а именно:

- отведение работающей ноги приемом *battement tendu* носком в пол в различные направления осуществляется из положения *demi-plié*;
- отведение работающей ноги приемом *battement tendu jeté* на заданную высоту в различные направления осуществляется из положения *demi-plié* с вставанием на целую стопу;
- отведение работающей ноги приемом *battement tendu jeté* на заданную высоту в различные направления осуществляется из положения *demi-plié* с вставанием на полупальцы опорной ноги.

*Pas couré* в своем эволюционном развитии может быть исполнено из открытого положения ноги (например, на 45°). В этом случае шаг — переход на раскрытую ногу, встающую на место другой ноги, может быть выполнен на всю стопу и на полупальцы. Освободившаяся от тяжести корпуса нога может принимать положение *sur le cou-de-pied*, а также отводиться приемом *battement jeté* в какое-либо заданное направление. Такой прием исполнения *pas couré* часто служит для выполнения различных *pirouettes* и прыжков из раздела *petit allegro*.

При исполнении *pas couré* очень важно следить за четким и в то же время единым действием ног, в противном случае теряется методическая и техническая оригинальность этого приема.

Что касается музыкально-методической раскладки выполнения *pas couré*, то, как правило, в качестве связующего и вспомогательного движения *pas couré* исполняется за тактом, в промежутках между четвертями или тактами с тем, чтобы последующее основное движение было исполнено на сильную долю такта.

*Pas couré* в разделе *allegro* может выполняться после прыжка, выполненного на месте и с продвижением. Последующее движение, выполняемое приемом *couré*, также может быть исполнено с продвижением и без продвижения в любом направлении. Например, после *petit pas jeté*, исполненного на месте в положении корпуса *en face*, может быть выполнено *couré — jeté* с продвижением в направлении IV позиции вперед на *effacé*.

Руки и голова при выполнении *pas couré* действуют в зависимости от характера и амплитуды движений, для которых *pas couré* служит подходом или связкой.

Следующим движением, входящим в подгруппу танцевальных шагов, является ***pas glissé***. *Glisser* в переводе с французского — скользить. *Pas glissé* в основном варианте исполнения представляет собой удлиненный скользящий шаг без отрыва ног от пола в направлении II или IV позиции (вперед и назад). Работающая нога из V позиции выполняет скольжение вытянутым носком по полу, затем, достигнув максимального отведения от опорной (выполняющей *demi-plié*, при сохранении вертикального положения корпуса) продолжает скольжение по полу, не меняя направления. В этот момент корпус подается в том же направлении для обеспечения дальнейшего движения работающей ноги, и затем, при осуществлении шага на целую стопу (или на полупальцы), тяжесть корпуса передается на работающую ногу, которая становится опорной.

Освободившаяся от веса тела нога незамедлительно вытягивается в колене, подъеме и пальцах и приемом *battement tendu* подводится к опорной в V позицию (или приемом *soutenu* в V позицию на полупальцы). Отличие *pas glissé* от *pas dégagé* заключается в подведении освободившейся ноги в V позицию с распределением веса тела на обе ноги.

*Pas glissé* чаще всего исполняется из положения на полупальцах двух ног в V позиции и заканчивается также на полупальцы.

Приведем пример *pas glissé* вперед в направлении IV позиции. Музыкальный размер 2/4. Ноги в V позиции, правая нога впереди.

За тактом выполняется *relevé* на полупальцы в V позиции. Нога, стоящая в V позиции спереди (правая), освобождается от тяжести корпуса.

На первую восьмую первой четверти работающая нога, вытягивая пальцы, скользящим движением по полу начинает движение вперед в направлении IV позиции, одновременно опорная нога (левая) опускается с полупальцев на всю стопу. Корпус сохраняет вертикальное положение.

На вторую восьмую первой четверти работающая нога (правая) продолжает скольжение вытянутого носка по полу за счет выполнения *demi-plié* на опорной ноге (левой). Корпус при этом подается в положение «над ногами».

На первую восьмую второй четверти работающая нога (правая), продолжая дальнейшее скольжение вытянутого носка по полу за счет подачи корпуса вперед, уверенно встает на полупальцы, сохраняя вытянутость в колене, и принимает на



себя тяжесть корпуса. Одновременно опорная нога (левая) вначале углубляет *demi-plié*, затем, по мере подачи корпуса вперед на правую ногу, выполняет упругий выход из *demi-plié*, вытягиваясь в колене, и, освобождаясь от тяжести корпуса, подводится (подтягивается) к правой ноге в V позицию на полупальцы приемом *soutenu*.

На вторую восьмую второй четверти тяжесть корпуса передается на обе ноги в V позиции на полупальцах. Корпус занимает вертикальное положение.

Действие рук при исполнении *pas glissé* осуществляется по правилам действия рук в *port de bras*, а также по принципам перевода рук по системе классического танца профессора Е.П.Валукина, а именно: при продвижении тела танцовщика вперед руки действуют в направлении *en dehors*, выполняя прием «подхват»; при продвижении назад руки исполнителя действуют в направлении *en dedans*, выполняя прием «взмах». В случае, если *pas glissé* исполняется в направлении II позиции (в сторону), направление действия рук (*en dehors* или *en dedans*) будет зависеть не от направления продвижения тела (вперед или назад), а от действия ног, а именно: руки действуют в направлении *en dehors* и осуществляют прием «подхват» при выполнении *pas glissé* ногой, стоящей спереди без смены ног в V позиции, а также при выполнении *pas glissé* ногой, стоящей в V позиции сзади со сменой ног в V позиции. В других вариантах выполнения *pas glissé* в сторону в направлении II позиции руки действуют в направлении *en dedans* и осуществляют прием «взмах».

Действие корпуса при исполнении *pas glissé* в сторону в направлении II позиции аналогично описанному выше примеру, с той лишь разницей, что корпус подается небольшим наклоном в сторону продвижения для своевременной передачи тяжести тела на ногу, которая становится опорной. Излишний наклон корпуса при выполнении *pas glissé* недопустим, так как в противном случае данное движение приобретет характер *pas tombé*.

*Pas glissé* может быть исполнено со сменой ракурса корпуса в пространстве (с поворотом корпуса на 1/8, 1/4 и на 1/2 части круга). Поворот *en tournant* в данном случае выполняется в завершающей фазе движения в момент подведения освободившейся ноги в V позицию и переноса тяжести корпуса на две ноги.

При исполнении *pas glissé* необходимо добиваться легкости скольжения ног по полу, сохранения выворотности и мягкости *demi-plié*.

*Pas glissé* служит для перемещения исполнителя в пространстве, а также как прием скольжения вытянутого носка по полу, входит составным элементом во многие движения школы классического танца. В частности, в исполнительской практике часто используется выражение «глиссирующее движение» работающей ноги.

В разделе прыжков (*allegro*) *pas glissé* приобретает другой характер, так как становится составным элементом *pas chassé* и применяется для подхода к различным прыжкам, в основном средним или большим.

**Pas chassé** (*chasser* — гнать) — движение, входящее в прыжковую группу. *Pas chassé* состоит из двух и более прыжковых *pas glissé*, повторяющихся один за другим с продвижением в пространстве вперед, в сторону или назад в направлениях

IV или II позиции. *Pas chassé* выполняется, как правило, в быстром темпе и на минимальном прыжке, за счет чего одна нога догоняет (подбивает) другую, соединаясь в V позиции в высшей точке прыжка.

Отличие от *pas glissé*, в исполнении которого необходим плавный и слитный характер исполнения, *pas chassé* выполняется с активным посылом в направлении продвижения. *Demi-plié* в момент скольжения носка работающей ноги по полу не носит характер углубленности, и корпус подается в направлении продвижения лишь настолько, насколько необходимо, чтобы выполнить переход на ногу, осуществляющую впоследствии толчок. Анализ данного движения показывает, что фактически *pas chassé* можно отнести к группе прыжков, осуществляемых с одной ноги на другую.

Приведем пример *pas chassé* вперед в направлении IV позиции. Музыкальный размер 2/4. Ноги в V позиции, правая нога впереди.

За тактом выполняется *relevé* на полупальцы в V позиции. Нога, стоящая в V позиции спереди (правая), освобождается от тяжести корпуса.

На первую восьмую первой четверти работающая нога, вытягивая пальцы, глиссирующим движением по полу начинает движение вперед в направлении IV позиции, одновременно опорная нога (левая) опускается с полупальцев на всю стопу. Корпус сохраняет вертикальное положение. Затем работающая нога (правая) продолжает скольжение вытянутого носка по полу за счет выполнения *demi-plié* на опорной ноге (левой). Корпус при этом подается в положение «над ногами». Затем работающая нога (правая), продолжая дальнейшее скольжение вытянутого носка по полу за счет подачи корпуса вперед, уверенно встает на всю стопу, принимает на себя тяжесть корпуса и выполняет небольшое *demi-plié*. Одновременно опорная нога (левая), по мере подачи корпуса вперед на правую ногу, выполняет выход из *demi-plié*, вытягиваясь в колене в положение носком в пол в направлении VI позиции назад.

На вторую восьмую первой четверти опорная нога (правая) осуществляет выход из *demi-plié* и короткий толчок — прыжок. Одновременно левая нога незамедлительно подтягивается к правой в воздухе в V позицию, и осуществляется движение танцовщика над полом без изменения ракурса корпуса и направления. Корпус во время прыжка принимает вертикальное положение и подтягивается вверх. Руки осуществляют прием «подхват».

На первую восьмую второй четверти выполняется приземление в V позицию, во время которого тяжесть корпуса переносится на опорную ногу (левую). Одновременно правая (работающая), не ослабляя вытянутости колена, подъема и пальцев, начинает выполнять скольжение носком по полу для повторного выполнения вышеописанного прыжка.

Из приведенного анализа видно, что *pas chassé* представляет собой движение, состоящее из двух прыжков с одной ноги на другую, что роднит его с *pas glissade*.

*Pas chassé* широко используется в качестве вспомогательного движения ко многим прыжкам в исполнительской практике классического танца.

Руки и голова при исполнении *pas chassé* действуют по принципу выполнения *pas glissé*, а также при многократном повторении могут переводиться из позиции

в позицию, выполняя различные формы *port de bras*, например, 1-ю или 2-ю формы, но направление действия рук должно соответствовать координационной логике, разработанной профессором Е. П. Валукиным.

**Pas glissade** — элемент классического танца, входящий в группу глиссирующих движений, может выполняться как в разделе *par terre*, так и в разделе *allegro*. В разделе *par terre pas glissade* в первой своей части выполняется аналогично *pas glissé*. Свободная (работающая) правая нога отводится в направлении II или IV позиции (вперед или назад) носком в пол с дальнейшим скольжением вытянутого носка по полу при углублении *demi-plié* на опорной ноге (левой). Затем, в отличие от *pas glissé*, опорная нога выполняет мягкий толчок с активной подачей корпуса в направлении продвижения, тем самым увеличивая скользящее продвижение в пространстве. После этого правая нога, принимая на себя тяжесть корпуса, занимает выворотное положение за счет подачи пятки вперед и переходит в мягкое *demi-plié* (через полупальцы на всю стопу), одновременно левая нога, освободившаяся от веса тела, незамедлительно вытягивается в колене, подъеме и пальцах и приемом *battement tendu* подводится к опорной в V позицию с небольшим опозданием и также принимает положение *demi-plié*. При этом основная тяжесть корпуса находится на опорной ноге (правой).

Из структурного анализа становится очевидным, что отличие партерного варианта *pas glissade* от *pas glissé* заключается в переходе обеих ног в положение *demi-plié* в заключительной фазе движения, а также в мягком толчковом действии опорной ноги (левой) и более активной подаче корпуса в направлении продвижения в первой фазе движения.

*Pas glissade par terre* может заканчиваться на полупальцы, но тяжесть корпуса в конечной фазе движения должна быть распределена на той ноге, на которую осуществляется шаг. Данное требование определяется функциональностью *pas glissade* как связующего или вспомогательного движения, после которого может быть исполнен какой-либо прыжок или движение, начинающееся ногой, свободной от веса тела, например, *grand battement jeté* или *petit pas jeté*.

*Pas glissade* в разделе *allegro* выполняется как небольшой скользящий прыжок с одной ноги на другую с продвижением в направлении II или IV позиции вперед или назад в положение *demi-plié*. *Pas glissade* может завершаться со сменой или без смены ног в V или в IV позицию. При исполнении *pas glissade* в IV толчковая нога должна проходящим движением пройти через I позицию.

Функциональные возможности *pas glissade* довольно широки и охватывают разделы как *par terre*, так и *allegro*. Выразительный характер *pas glissade* зависит от характера тех движений, перед которыми он выполняется. Таким образом, *pas glissade* может выполняться в медленном и быстром темпах, мягко или четко (коротко) для толчкового посылы в *allegro*.

*Pas glissade* в партерной и прыжковой формах может быть исполнено со сменной ракурса корпуса в пространстве (с поворотом корпуса на 1/8, 1/4 и на 1/2 части круга). Поворот *en tournant* в данном случае выполняется в завершающей фазе движения в момент подведения освободившейся ноги в V позицию.

Действие рук при исполнении *pas glissade* осуществляется по правилам перевода рук в *port de bras*. При выполнении *pas glissade* вперед в направлении IV позиции руки действуют в направлении *en dehors*, выполняя прием «подхват»; при выполнении *pas glissade* назад в направлении IV позиции руки исполнителя действуют в направлении *en dedans*, выполняя прием «взмах». В случае, если *pas glissade* исполняется в направлении II позиции (в сторону), направление действия рук (*en dehors* или *en dedans*) будет зависеть от действия ног, а именно: руки действуют в направлении *en dehors* и осуществляют прием «подхват» при выполнении *pas glissade* ногой, стоящей спереди без смены ног в V позиции, а также при выполнении *pas glissade* ногой, стоящей в V позиции сзади со сменой ног в V позиции. В других вариантах выполнения *pas glissade* в сторону в направлении II позиции руки действуют в направлении *en dedans* и осуществляют прием «взмах».

**Passé** (*passer* — проводить, проходить) — связующее движение, входящее в подгруппу движений, исполняющихся без переноса тяжести корпуса с одной ноги на другую. *Passé* исполняется работающей ногой и служит для ее перевода из одного положения в другое, когда, например, необходимо сменить одну позу на другую. Перевод работающей ноги осуществляется через I позицию (*passé par terre*), через положение *sur le cou-de-pied* (спереди или сзади) или через положение *passé* «у колена» опорной ноги. Особенность всех вариантов выполнения *passé* заключается в том, что в законченной форме работающая нога не должна задерживаться (фиксировать проходящее положение), но незамедлительно переводиться в заданное положение или позу. Действие других частей тела исполнителя (опорной ноги, корпуса, головы и рук) может быть самым разнообразным, но соответствующим координационно-пластическим законам, изложенным в системе профессора Е.П.Валукина.

Опорная нога при выполнении *passé* может оставаться в фиксированном положении, а также выполнять различные действия: на *demi-plié*, *relevé* на пальцы и даже прыжок.

Рассмотрим ***passé par terre***. Эта форма *passé* исполняется по правилам *battement tendu* или *battement tendu jeté* — в случае, если работающая нога отводится на заданную высоту во второй фазе движения, приобретая форму *balançoir*. Исходным положением для начала выполнения *passé par terre* может служить положение работающей ноги, отведенной в одно из трех направлений (вперед, в сторону или назад) носком в пол или на воздух. Но главным объединяющим фактором является то, что работающая нога должна непременно пройти через положение I позиции.

Обратим внимание, что в законченной форме I позиция ног не фиксируется, а выполняется как проходящее положение. Руки при выполнении *passé par terre* могут переводиться из позиции в позицию в сочетании с действием корпуса и головы. При выполнении *passé par terre* спереди назад (из положения IV позиции в IV) и из стороны положения работающей ноги в сторону (в направлении II позиции) с переводом ее через I позицию назад (в направлении IV позиции) руки и голова действуют *en dedans*. В другом случае руки и голова, сопровождающая взглядом движение кисти ведущей руки, действуют в направлении *en dehors*.

Другая форма *passee* — **passé en l'air**, в которой работающая нога переводится через положение *sur le cou-de-pied* или *passee* «у колена» опорной ноги. В этом случае работающая нога при своем движении сгибается в колене, сохраняя выворотное положение, и проводится, не сокращая подъем, с сильно вытянутыми пальцами у опорной ноги (сбоку от нее), чтобы затем, вытягиваясь, принять заданное направление (в направлении IV позиции вперед или назад, или в направлении II позиции в сторону). Работающая нога при выполнении *passé en l'air* проходит у опорной на заданной высоте: *sur le cou-de-pied*, у середины икры или у колена.

Действие корпуса, рук и головы аналогично правилам исполнения *passé par terre*.

**Flic** — еще одно из связующих движений, входящих в подгруппу движений, исполняющихся без переноса тяжести корпуса с одной ноги на другую. Это движение характеризуется четким и достаточно резким переводом работающей ноги в положение условного *sur le cou-de-pied* спереди или сзади. *Flic* осуществляется с акцентированным действием работающей ноги к опорной: «шлепком» (подушечками пальцев) о пол у опорной ноги (спереди или сзади) путем сокращения голеностопного сустава и пальцев ноги с дальнейшим вытягиванием подъема и пальцев работающей ноги при переводе в положение *sur le cou-de-pied*.

*Flic* широко применяется для *preparations* к *pirouettes temps relevé*, а также является составной частью такого движения, как *flic-flac*.

Направление действия рук и головы (*en dehors* или *en dedans*) при исполнении зависит от направления движения, которому предшествовал *flic*. Например, если после исполнения *flic* необходимо выполнить *pirouettes en dehors*, то руки переводятся в подготовительную позицию для выполнения вращения приемом «подхват».

*Flic* может быть исполнен в координации с действием опорной ноги, выполняющей *relevé* на полупальцы, а также с поворотом корпуса *en tournant* на  $1/8$ ,  $1/4$  и  $1/8$  части круга.

**Flic-flac** (шлеп-шлеп) — связующее движение, состоящее из двух последовательных *flic* у опорной ноги спереди и сзади (или вначале сзади, затем спереди). Исходным для исполнения *flic-flac* служит, как правило, положение работающей ноги, отведенной в направлении II или IV позиции вперед или назад при положении опорной ноги на целой стопе или на полупальцах, а также со сменой этих положений приемом *relevé*.

Важно отметить, что во второй фазе движения — *flac* — скользящее движение подушечки пальцев по полу (мазок) осуществляется более коротко и энергично, чем в первой фазе — *flic*. В этом заключается своего рода акцент этого движения, состоящего на первый взгляд из двух одинаковых действий работающей ноги.

Действие рук и поворот головы при выполнении *flic-flac* соответствуют координационным закономерностям системы классического танца. Если *flic-flac* исполняется движением работающей ноги спереди назад, то направление движения рук и головы будет определено как *en dehors* (приемом «подхват»). Если *flic-flac* исполняется движением работающей ноги сзади вперед, то направление движения рук и головы будет определяться как *en dedans* (приемом «взмах»). Такая же закономерность присутствует при выполнении *flic-flac en tournant*.

Flic-flac en tournant в направлении en dehors на 1/2 часть круга в законченной форме исполняется с подведением работающей ноги в положение sur le sou-de-pied сзади, а затем спереди с одновременным подъемом на полупальцы. В данном варианте до исполнения flic опорная нога должна находиться на полупальцах. При исполнении flic опорная нога опускается с полупальцев. При исполнении flac опорная нога выполняет активное relevé.

В направлении en dedans flic-flac выполняется с подведением работающей ноги в положение sur le sou-de-pied спереди, а затем сзади.

Flic-flac en tournant в повороте на целый круг исполняется следующим образом: во время flic выполняется 1/4 поворота, во время flac — 3/4 поворота. При повороте на 1/2 часть круга на каждое из движений выполняется по четверти поворота. Действие рук способствует осуществлению поворота, голова и взгляд действуют по принципу вращения.

Flic-flac гармонично сочетается с различными движениями экзерсиса у станка, на середине зала и в adagio, а также служит подходом ко многим видам вращений.

**Pas tombé** (tomber — падать) — это движение, характеризующееся ощущением падения на свободную ногу с соответствующим переносом на нее тяжести корпуса. Как видно, pas tombé относится к подгруппе танцевальных шагов. Pas tombé может нести функции как связующего, так и вспомогательного движения и широко применяться во всех разделах классического экзерсиса.

Принципиальное отличие pas tombé от pas dégagé заключается в первую очередь в том, что исполнение pas tombé всегда должно сопровождаться акцентированным «падением» на свободную ногу, без задержки выполняющую demi-plié при соответствующей передаче на нее тяжести корпуса. Если же переход в demi-plié осуществляется плавно, то данное движение будет носить характер pas dégagé с последующим выполнением demi-plié.

Исходным положением для выполнения pas tombé может служить какое-либо положение (с опорой на одну или две ноги) или поза (при опоре на одну ногу), из которых выполняется шаг-падение, или в случае, когда тяжесть корпуса на двух ногах, падение происходит с переносом веса тела на одну ногу в demi-plié.

Таким образом, можно заключить, что pas tombé выполняется на месте или с продвижением в направлении II или IV позиции, определяющимся направлением отведенной работающей ноги. Завершающее demi-plié может быть мягким, эластичным, либо упругим, пружинистым, в зависимости от характера главного движения, которое может быть исполнено до или после выполнения pas tombé.

В современной лексике классического танца pas tombé сочетается с различными battements. Принцип переноса тяжести корпуса с падением на свободную ногу при исполнении pas tombé используется в разделе allegro для подхода к таким прыжкам, как, например, grand pas jeté.

После исполнения pas tombé с продвижением освобождающаяся нога может принимать положение sur le sou-de-pied, а также удерживаться на заданной высоте, как правило, соответствующей исходной высоте работающей ноги, которая не должна опускаться, тем самым сокращая шаг — переход с ноги на ногу. Освобождающаяся нога также может оставаться вытянутой носком в пол.

Важно отметить, что тяжесть корпуса необходимо своевременно передавать на ногу, выполняющую заключительное *demi-plié*.

Руки и голова при выполнении *pas tombé* могут фиксироваться в каких-либо положениях и позициях, а также переводиться согласно координационным принципам исполнения *port de bras*.

После исполнения *pas tombé* часто используется *pas retombé* — движение, представляющее собой возвращение в исходную позу или положение, из которого было выполнено *tombé*. В данном случае *pas retombé* выполняется так, чтобы исходная поза выстраивалась активно и точно, с уверенной передачей тяжести корпуса на работающую ногу.

В варианте *pas tombé* без продвижения происходит подмена одной ноги другой через V позицию. В этом случае падение на одну из ног в *demi-plié* происходит из V позиции, а также с положения полупальцев.

Свободная нога, на которую осуществляется падение, может занимать различные положения *sur le cou-de-pied* у опорной или находиться в положении «у колена».

При исполнении *pas tombé* переход с ноги на ногу должен исполняться четко, с координированным движением рук, корпуса и головы.

В разделе *allegro pas tombé* эволюционирует, приобретая характер прыжка — *sissonne tombé, cabriole tombé*.

**Pas de bourrée** — этот элемент лексики классического танца представляет собой небольшую серию танцевальных шагов (переходов с одной ноги на другую), которые могут выполняться как самостоятельное движение, как связующее и как вспомогательное, служащее для подхода к различным прыжкам. Термин *pas de bourrée* берет свое начало из названия старинного французского танца «буре». Существует несколько видов *pas de bourrée*, отличающихся характером, темпом и динамикой исполнения. *Pas de bourrée* может исполняться на месте, с продвижением в пространстве (вперед, в сторону и назад) и в повороте — *en tournant*. *Pas de bourrée* обычно начинается с *pas coupé* или с *demi-plié* при подведении работающей ноги в положение *sur le cou-de-pied*.

*Pas de bourrée* выполняется со сменой ног, без смены ног, с фиксацией *sur le cou-de-pied* и без фиксации — *pas de bourrée suivi*.

При увеличении темпа исполнения в разделе *allegro* в качестве подхода положение *sur le cou-de-pied* смягчается и переступание с ноги на ногу происходит мягкими шагами на невысоких полупальцах с небольшим отделением носков от пола.

*Pas de bourrée* может заканчиваться в различные положения и позы на целой стопе, на полупальцах и в *demi-plié*. Руки действуют по принципам исполнения *port de bras* в координации с корпусом, с поворотами и наклонами головы.

*Pas de bourrée en tournant* выполняется в направлениях *en dehors* и *en dedans*, причем направление поворота определяется первым шагом-поворотом на опорной ноге. Несмотря на то, что ноги меняют свои функции (работающая и опорная), наименование направления поворота при исполнении не меняется. Переход на свободную ногу необходимо осуществлять одновременно с поворотом корпуса,

подмена одной ноги другой происходит на месте, ноги ставятся близко друг к другу спереди или сзади, таким образом, поворот происходит вокруг вертикальной оси. Голова и взгляд действуют по принципам вращения.

*Pas de bourrée suiví*, исполняемое без перемены ног, отличается тем, что ноги не меняют своего положения относительно друг друга.

При исполнении *pas de bourrée* в каких-либо позах руки, голова и корпус действуют в соответствии с этими позами.

Следующий вид — *pas de bourrée dessus-dessous* с переменной ног (*dessus* — над; *dessous* — под). В *pas de bourrée* понятие *dessus-dessous* означает направление, куда подводится нога для подмены: если нога подводится к опорной спереди — это *dessus*, если сзади — *dessous*.

*Pas de bourrée* в разделе *allegro* обретает другой характер, перерастает в прыжок — *petit pas emboité*, который может исполняться, как и *pas de bourrée*, с переменной ног и без перемены ног, с перемещением в пространстве и изменением ракурса и *en tournant* — в разделе полуповоротов.

Для энергичного разбега перед большими прыжками применяется разновидность *pas de bourrée* — *pas sougu* (*souguir* — бежать).

При исполнении *pas de bourrée* с переменной ног количество шагов в движении обычно нечетное — 3, 5 или 7. *Pas sougu* исполняется как легкий и свободный разбег, которому предшествует *demi-plié*. Руки при движении вперед из положения во 2-й позиции (*allongée*) выполняют прием «подхват», способствуя исполнению прыжка.

**Balancé** (*balancer* — покачиваться) — связующее движение, состоящее из переступания с ноги на ногу с отклонением корпуса от вертикальной оси в сторону продвижения. *Balancé* исполняется в три темпа и включает в себя вспомогательное движение *pas tombé* в направлении II и IV позиций, в направлении вперед и назад, и связующее движение *pas de bourrée*, исполняемое без перемены ног (два переступания). Корпус перед выполнением *pas balancé* в момент подъема на полупальцы (*relevé*) устремляется по вертикальной оси вверх при усилении подтянутости бедер. Затем при выполнении *pas tombé* корпус уверенно передается на опорную ногу и отклоняется от вертикальной оси в сторону продвижения с подачей в положение «над ногами». При выполнении переступания (*pas de bourrée*) корпус действует следующим образом: на первом переступании сохраняется отклоненное положение корпуса, но на втором корпус начинает выравниваться и занимает вертикальное положение.

*Pas balancé* исполняется в положении *en face* и в положении *épaulement*. Руки при этом могут занимать различные положения и позиции<sup>1</sup> или переводиться по принципу перевода рук *port de bras* в координационном единстве с поворотами и наклонами головы и взглядом, сопровождающим действие кисти ведущей руки.

*Pas balancé* в качестве самостоятельного движения, как правило, исполняется два и более раз. В этом случае подчеркивается его характерная особенность, заключающаяся в изящном «покачивании» корпуса из стороны в сторону.

<sup>1</sup> Малые или большие формы рук, *allongée* и *arrondie*.



**Pas failli** (faillir — слабеть) — связующее движение. В разделе *par terre* оно служит для смены позы (или положения). Это движение состоит из проведения работающей ноги из IV позиции спереди или сзади через I позицию приемом *pas se par terre* и завершения в направлении IV позиции вперед или назад на *demi-plié* с передачей центра тяжести корпуса на опорную ногу. Освободившаяся вытянутая нога может касаться носком пола или быть поднятой на заданную высоту в направлении IV позиции.

*Pas failli* может быть также выполнено с положения работающей ноги, отведенной в направлении II позиции носком в пол или на воздух. В этом случае правила исполнения *pas failli* не меняются.

*Pas failli* в разделе *allegro* исполняется после какого-либо прыжка, выполненного в той или иной позе или положении. *Pas failli* может сочетаться в разделе *allegro* со связующими движениями — *pas de bourrée*, *pas chassé*, *pas cougu*, шаг и др., а также выполняться как подход к таким прыжкам, как *grand pas jeté*, *pas cabriolle*, *sissonne fouetté* и т. д.

Руки при выполнении *pas failli* вперед действуют в направлении *en dehors*, переводясь из 2-й позиции *allongée* через проходящую заниженную I-ю позицию в I-ю каноническую приемом «подхват», затем принимают положение, соответствующее заданной малой, средней или большой позе (например, IV *arabesque*).

При выполнении *pas failli* назад руки действуют в направлении *en dedans*, переводясь из 2-й позиции *arrondie* через проходящую I-ю позицию в I-ю заниженную, затем принимают положение, соответствующее заданной позе.

Голова действует соответственно движению рук, сопровождая взглядом движение кисти ведущей руки.

**Pas de basque** (шаг басков) относится к связующей группе движений. Это сложносоставное движение сочетает в себе такие элементы, как *battement tendu* с *demi-plié* на опорной ноге, *demi rond (par terre)*, *pas dégagé* с переходом на работающую ногу, вытянутую в колене приемом *jeté*, *pas failli* или *passé par terre* (скользящим движением) через I позицию. Завершаться *pas de basque* в исходную V позицию может подведением работающей ноги по полу приемом *battement tendu* или исполнением *pas assemblé*.

*Pas de basque* исполняется как вперед, так и назад с пространственным продвижением корпуса в сторону — вперед (*en dehors*) или в сторону — назад (*en dedans*). Более того, особенность этого *pas* заключается в том, что тело меняет свою направленность в пространственных точках зала: из положения *épaulement croisé* в то же положение, но в другом ракурсе с переменной ноги через положение корпуса *en face*, например, из точки зала 8 в точку зала 2.

*Pas de basque* исполняется в четыре темпа и имеет малую и большую форму<sup>1</sup>.

Например, при исполнении *pas de basque* вперед в направлении *en dehors* из положения *épaulement croisé* в точку зала 8 (правая нога впереди) в первом темпе — *battement tendu* — в направлении IV позиции вперед с одновременным *demi-plié* на опорной ноге ракурс не меняется, руки из подготовительного положения

<sup>1</sup> Большая форма — *grand pas de basque* — не относится к группе связующих движений и рассматривается как самостоятельный элемент лексики классического танца

переводятся в 1-ю позицию. Корпус подается от вертикальной оси вперед, в положение «над ногами». Голова через легкий наклон переводится в прямое положение, сопровождая взглядом движение кисти правой руки.

Во втором темпе — *demi rond par terre en dehors* — одновременно с действием работающей ноги выполняется подворот пятки опорной ноги в выворотное положение с поворотом корпуса в положение *en face*. Руки раскрываются во 2-ю позицию. Голова, продолжая движение (*en dehors*), поворачивается в сторону правого плеча, сопровождая взглядом движение кисти правой руки.

В третьем темпе исполняется *pas dégagé* переходом на всю стопу работающей ноги (правой), которая выполняет мягкое *demi-plié*. Одновременно освободившаяся от веса тела левая нога вытягивается в колене (в положении *battement tendu* в направлении II позиции). Корпус при выполнении *pas dégagé* в координационном единстве с действием ног слегка отклоняется от вертикальной оси в сторону опорной ноги, удерживая положение «над ногами». Руки во 2-й позиции переводятся в положение *allongée* (ладонями вниз). Голова выполняет легкий наклон в положении поворота в сторону правого плеча. Взгляд переводится ниже линии горизонта в соответствии с системой профессора Е.П.Валукина относительно действия головы и взгляда в пространственных точках зала.

В четвертом темпе — *pas failli* (или *passé par terre*) — в момент проведения работающей ноги (левой) через I проходящую позицию (через *demi-plié*) происходит подворот пятки опорной ноги вперед с координационным поворотом корпуса (*épaulement*) в точку зала 2. Затем, продолжая движение, работающая нога (левая), вытягиваясь, отводится в направлении IV позиции вперед при одновременном углублении *demi-plié* на опорной ноге (правой). *Pas failli* завершается выполнением *pas dégagé* на левую ногу, переходящую в *demi-plié* с вытягиванием правой ноги (положение *battement tendu* в направлении IV позиции назад). Корпус в момент выстраивания I позиции ног занимает вертикальное положение, затем, в соответствии с правилами исполнения *pas dégagé*, переводится в положение «над ногами». Руки в единстве с действием ног приемом «подхват», проходя через заниженную 1-ю позицию, подводятся в 1-ю каноническую (форма *arrondie*). Голова, сопровождая взглядом движение кисти правой руки, через легкий наклон переводится в прямое положение. Выстраивается малая поза *épaulement croisée* назад относительно точки зала 1 при направленности корпуса в точку зала 2.

Завершаться данная форма *pas de basque* может подведением работающей ноги (правой) в V позицию с одновременным вытягиванием на опорной ноге (левой). Корпус занимает вертикальное положение. Руки раскрываются во 2-ю позицию (*arrondie*). Голова, сопровождая взглядом действие кисти левой руки, выполняет поворот в сторону левого плеча. В завершении поворота взгляд занимает положение «по линии горизонта» при направленности в точку зала 1.

Аналогичным образом выполняется *pas de basque* назад (*en dedans*) при направлении движения рук *en dedans*: из подготовительного положения во 2-ю позицию *allongée* (ладонями вниз), затем в 1-ю (*arrondie*).

Как мы уже указывали выше, данная форма *pas de basque par terre* может завершаться *pas assemblé* с продвижением в пространстве зала вперед в V позицию.

Таким образом, направление движения рук будет зависеть от того, в какое направление выполняется pas de basque, то есть вперед — en dehors, назад — en dedans.

Pas de basque может завершаться в малые, средние и большие позы с соответствующим положением рук.

Pas de basque в разделе allegro приобретает другой характер, но своим структурным построением соответствует партерной форме и выполняется с отрывом ног от пола в отдельных темпах.

Рассмотрим этот вид pas de basque. При вышеописанном исходном положении — éraulement croisé в точку зала 8 (правая нога впереди) pas de basque вперед (в направлении en dehors) в первом и во втором темпах выполняется аналогично партерной форме. В третьем темпе выполняется мягкий glissade по II позиции, который переходит в pas failli, с приземлением на правую ногу.

Затем в четвертом темпе слитно выполняется мягкое pas tombé на левую ногу вперед, и завершается pas de basque исполнением pas assemblée с продвижением в пространстве зала вперед в V позицию.

Действие корпуса, рук и головы при выполнении pas de basque, служащего связующим элементом для какого-либо прыжка, соответствует общей координационной структуре исполнения этого элемента классического танца, а также общим правилам выполнения прыжков (allegro). Следует подчеркнуть, что при выполнении аллегрового вида pas de basque вперед (в направлении en dehors) руки, действуя в направлении en dehors, будут выполнять прием «подхват», а при выполнении pas de basque назад (в направлении en dedans) руки будут действовать в обратном направлении — en dedans и выполнять прием «взмах». Pas de basque в разделе allegro должен выполняться на минимальном прыжке при сохранении выворотности ног и подтянутости корпуса и бедер.

Pas de basque во всех его видах должен выполняться слитно, связывая все темпы в единое движение.

Pas de basque широко применяется в качестве связующего движения в разделах parter и allegro, а также может служить подходом к вращениям в малых и больших позах.

В заключении этой главы можно сказать, что связующие и вспомогательные движения в данной работе рассматриваются с точки зрения координационной взаимосвязи всех частей тела при точном соблюдении ракурсов — положений фигуры в пространстве зала, и гармоничного соединения с основными движениями классического танца.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сила русской хореографической школы в том, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического танца, но и активно отзываться на требования современного ей балета.

Как известно, любая эволюция определяется двумя основными факторами: динамикой внешней среды и адекватными изменениями каждого отдельного объекта эволюционирования. Если в первой части данной книги нами были рассмотрены внешние причины, способствующие развитию хореографической орфокинезии мужского классического танца, то во второй — эволюционное следствие, эстетический «отклик» мужского классического танца, движения и элементы которого отбирались на протяжении многих лет лучшими балетными школами мира. В этом эволюционном отборе — залог красоты, зрелищности и правильности любых танцевальных движений. Вот почему сегодня каждый урок в балетном классе должен стать не только процессом освоения хореографической орфокинезии, но и актом одухотворения сценического искусства.

Нами была рассмотрена только часть того исторического пути образования балетного театра, когда бытовая пластически-музыкальная форма межличностного общения последовательно превращалась в полноценный вид сценического искусства. Синтетическая природа театра, объединяющая в единое целое артистизм, музыку и сценографию, — вот та среда, динамика которой, обусловленная всеми сферами общественной жизни, создавала условия для эволюции искусства балета, его лексики. Ведь каждое время, рождая новые образы, обновляет танцевальный язык для воплощения этих образов. Так, например, героика и пафос XX века вывели на балетную сцену образы героев, борцов. Их танцевальный язык требовал мужественности, широты, больших полетных прыжков. Движения, которые прежде составляли основу танцевальной лексики, отодвинулись на задний план или перешли в разряд связующих и вспомогательных. Но процесс обновления танцевального языка не был прямолинейным. На пути поисков новых средств выражения современные хореографы возрождают и развивают движения, составляющие основу танцевальной лексики минувших эпох.

Тема исторического развития хореографии весьма обширна, ей посвящено множество работ. Осознавая это, автор обратился лишь к двум, еще недостаточно изученным аспектам — к вопросу о лейттембровости звучания музыки балетных спектаклей и к эстетике балетного костюма как фактора, воздействующего на

развитие и обогащение танцевальной лексики. В результате проделанного анализа нетрудно сделать вывод о том, что в балетном театре даже малейший нюанс, будь то элемент оркестровки или покрой и цвет сценического костюма, — все влияет на поведение танцовщика, на форму и содержание создаваемого им художественного образа и, следовательно, определяет содержание учебного процесса.

По мнению автора, структурный анализ, проделанный им в данной работе, может послужить иллюстрацией к тому, что в балетоведении необходим не только сугубо описательно-исторический подход. Плодотворной может оказаться и такая точка зрения на проблематику хореографического искусства, при которой рассматривается единый эволюционный стержень, пронизывающий все сферы: от сценических подмостков до методики обучения в балетной школе и совершенствования артистического мастерства профессионалов. Можно подвести следующий итог сказанному. Педагогический процесс в хореографии — это постоянно усложняющееся развитие освоения хореографического искусства: от педагогики хореографической школы к артистическому классу и далее — к созданию своего метода преподавания мужского классического танца. И так от одной эпохи к другой.

Последовательность в освоении тайн хореографического искусства от простого к сложному, индивидуальный подход к ученику, сознательность и осмысленность в исполнении каждого движения и многое другое известны педагогам со времен К.Блазиса. Но каждое время вносит свои неповторимые черты в искусство классического танца, и танец сегодняшнего дня уже значительно отличается от академической строгости М.Петипа, он требует от исполнителя большей свободы в овладении пространством, большей динамики, эмоциональной насыщенности, выразительности жеста, психологической наполненности.

Согласно проведенному в данной книге анализу, где были рассмотрены педагогические позиции Н.Г.Легата, Н.И.Тарасова, А.М.Мессерера, других выдающихся педагогов, нетрудно выделить основные их общие принципы в процессе овладения движениями мужского классического танца:

- единство обучения и развития;
- продуманная структурность занятий;
- учет личностных особенностей исполнителей;
- анализ синтеза движений в комбинациях и вариациях;
- постепенное повышение нагрузок и их варьирование.

Кроме того, можно сделать вывод о том, что развитие творческих способностей исполнителя должно начинаться с постановки задач, активизирующих его мыслительную деятельность. Еще педагог А.Дистервег, последователь Г.Песталлоцци, писал о том, что больше пользы приносит рассмотрение одного и того же предмета с десяти разных сторон, чем изучение десяти различных предметов с одной стороны. Именно поэтому, например, метод Н.И.Тарасова основывался на лейтмотивности каждого урока, когда освоение того или иного движения предлагалось в разных ракурсах, сочетаниях и ритмических рисунках.

С точки зрения развития хореографической орфокинезии классический танец — это прежде всего процесс формирования системы художественного мы-

шления, определяющего выразительность хореографической лексики на различных стадиях культуры. В связи с этим становится очевидной необходимость эволюционного подхода к системе движений мужского классического танца, что и легло в основу данной книги.

Автор благодарит своих педагогов-наставников и коллег за те советы, которые он постоянно получал в процессе работы, за их поддержку и понимание, которые и давали уверенность в правоте изложенных здесь позиций.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексей Ермолаев: Сборник статей. М., 1974.
- Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. М., 1954.
- Алпатов М. В.* О композиции. М.;Л., 1938.
- Алпатов М.В.* Художественные проблемы Итальянского Возрождения. М., 1978.
- Альберт Г. Г.* Александр Пушкин: Школа классического танца. М., 1996.
- Анохин А. М.* К проблеме разработки педагогической среды как условия развития творческой личности студента // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893-1894.
- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М., 1930.
- Асафьев Б.* О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974.
- Базарова Н.П., Мей В.П.* Азбука классического танца. 2-е изд. Л., 1984.
- Балет: Энциклопедия. М., 1981.
- Барутчева Э.* Георгий Алексидзе: Хореограф божьей милостью. СПб., 2005.
- Бассехес А.* Театр и живопись Головина. М., 1970.
- Бахрушин Ю. А.* Александр Алексеевич Горский. М.; Л., 1946.
- Бахрушин Ю. А.* История русского балета. 3-е изд. М., 1977.
- Бежар Морис.* Мгновение в жизни другого: Мемуары. М., 1989.
- Бекина С. И.* Музыка и движение. М., 1983.
- Бенца А. Н.* Мои воспоминания. 2-е изд. М., 1990. Кн. 1-5.
- Березкин В. И.* Художники Большого театра. М., 1976.
- Блазис К.* Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864.
- Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М., 1987.
- Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Богданов-Березовский В.* Оперное и балетное творчество Чайковского. Л.; М., 1940.
- Богданов-Березовский В.* Статьи о балете. Л., 1962.
- Бодаев А.А.* Восприятие человека человеком. СПб., 1965.
- Бочарникова Э. В., Габович М. М.* Балетная школа Большого театра. М., 1957.

- Бочарникова Э., Иноземцева Г.* Тем, кто любит балет. М., 1979.
- Бурнонвиль А.* Классическая хореография. Л.; М., 1937.
- Буртикашвили А.* Чародей танца. Тбилиси, 1960.
- Ваганова А. Я.* Статьи, воспоминания, материалы. Л.; М., 1958.
- Ваганова А. Я.* Основы классического танца. М., 1980.
- Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884. Л.; М., 1937.
- Валукин Е. П.* Австралийский балет // *Dans Australie*. 1987. № 5.
- Валукин Е. П.* Балет Чили // Большая советская энциклопедия. М., 1978. Т. 29.
- Валукин Е. П.* Влияние русской школы классического танца на становление профессионального канадского балета: Социально-педагогический и индивидуальный аспект проблемы // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Валукин Е. П.* Задачи высшей школы в воспитании педагогов-хореографов и балетмейстеров: Психолого-педагогические аспекты обучения мужскому танцу // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1996. Вып. 3.
- Валукин Е. П.* Замечательный опыт балетоведения: Книга Б. Львова-Анохина о В. Васильеве // Прикладная психология и педагогика. М., 1998. Вып. 2.
- Валукин Е. П.* К изучению роли советской хореографической школы в становлении балетных трупп мира // Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе. М., 1980.
- Валукин Е. П.* Канадский балет // Балет: Энциклопедия. М., 1981.
- Валукин Е. П.* Комплексная система обучения мужскому классическому танцу // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992.
- Валукин Е. П.* Константа гуманизма // Советский балет. 1984. № 4.
- Валукин Е. П.* Международные связи // Советский балет. 1983. № 6.
- Валукин Е. П.* Методика классического танца: Программа. М., 1990.
- Валукин Е. П.* Мужской классический танец. М., 1987.
- Валукин Е. П.* Н.И.Тарасов — мастер мужского танца // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992.
- Валукин Е. П.* Наша работа не была напрасной: Национальная балетная школа в Сантьяго // Латинская Америка. 1979. № 2.
- Валукин Е. П.* Нерасторжимые узы // Большой театр. 1997. № 4.
- Валукин Е. П.* О Н.И.Тарасове // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Валукин Е. П.* Образцы классического наследия // Советский балет. 1984. № 4.
- Валукин Е. П.* Особенности построения музыкальных и хореографических форм: Материалы Второй Всероссийской конференции по балетоведению. М., 1994.
- Валукин Е. П.* Праздник хореографии // Советский балет. 1984. № 3.
- Валукин Е. П.* Психолого-педагогические аспекты обучения мужскому классическому танцу // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов театральных вузов. М., 1993.



*Валукин Е. П.* Роль советской школы классического танца в становлении профессионального канадского балета // Вопросы театрального искусства. М., 1978.

*Валукин Е. П.* Система мужского классического танца. М., 1999.

*Валукин Е. П.* Системный подход к обучению мужскому классическому танцу: Автореф. дис. канд. искусств. М., 1992.

*Валукин Е. П.* Танцовщик-актер и его воспитатель // Lanecni Listy. 1984. № 9.

*Валукин Е. П.* Теория и методика классического танца: Программа. М., 1998.

*Валукин Е. П.* Три года в Чили: Национальный балет Сантьяго // Театральная жизнь. 1978. № 19.

*Вальберх И.* Из архива балетмейстера. М.; Л., 1948.

*Ванслов В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1968.

*Ванслов В. В.* Образы искусства. М., 2006.

*Ванслов В. В.* Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л., 1980.

*Василий Дмитриевич Тихомиров:* Артист, балетмейстер, педагог. М., 1971.

*Васильев В.* Говорят ученики А.Н.Ермолаева // Алексей Ермолаев. М., 1974.

*Васильев В.* Заглядывая в будущее // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М., 1992.

*Васильева-Рождественская М. В.* Историко-бытовой танец. М., 1964.

*Вечеслова Т. М.* Я — балерина. Л.; М., 1964.

*Волынский А. Л.* Книга ликований. М., 1992.

Вопросы театрального искусства: Сборник статей. М., 1977.

*Габович М. М.* Биомеханика и танец // Советский балет. 1983. № 2.

*Габович М. М.* Душой исполненный полет. М., 1966.

*Гаевский В.* Дивертисмент. М., 1981.

*Гендель М.* Музыкальная гамма и схема эволюции. М., 1999.

*Гиппшус С. В.* Гимнастика чувств. Л., 1967.

*Глебов И.* Путеводитель по концертам. М., 1919.

*Глушковский А.* Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940.

*Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959.

*Голейзовский К. Я.* Жизнь и творчество: Статьи, документы, воспоминания. М., 1984.

*Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М., 1964.

*Голубовский Б. Г.* Пластика в мастерстве актера. М., 1986.

*Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н.* Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания. М., 1985.

*Градова К., Гутина Е.* Театральный костюм. М., 1976.

*Григорьев С.* Балет Дягилева. 1909-1929. М., 1993.

*Гройсман А. Л.* Психогигиена артиста балета. М., 1987.

*Громов Ю. И.* Проблемы хореографической педагогики // Магистр. 1997. № 2.

*Деген А., Ступников И.* Мастера танца. Л., 1974.

*Демидов А.* Лебединое озеро. М., 1985.

*Демин В. П.* Формирование личности режиссера. Саратов, 1983.

- Дни и годы П.И.Чайковского. М.; Л., 1940.
- Добровольская Г. Федор Лопухов. Л., 1976.
- Дубнин И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве. М., 1989.
- Захаравская Р. Костюм для сцены. М., 1965.
- Захаров Р. В. Сочинение танца, М. 1983
- Захаров Р. В. Артист балета — художник, творящий образ // Балет. 1996. №6.
- Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М., 1976.
- Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М., 1954.
- Зосимовский В. А. Библиографический справочник по хореографии. М., 1959.
- Ивашев В., Ильина К. Ростислав Захаров: Жизнь в танце. М., 1982.
- Ивнг В. О русской школе классического танца // Театральный альманах. М., 1947. Кн. 6.
- Ильичева М. Ирина Колпакова. Л., 1979.
- Как всегда об авангарде / Сост., пер., коммент. С. Исаев. М., 1992.
- Катонова С. Музыка в балете. Л., 1961.
- Катонова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. 2-е изд. Л., 1990.
- Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М, 1996.
- Кимура, Сигено, Сюдзы и др. Путешествие по шедеврам. Токио, 1993. Т. 13.
- Классики хореографии / Ред. Е. И. Чесноков. Л.; М., 1937.
- Классический танец: Слитные движения / Сост. В. С. Костровицкая. М., 1961.
- Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961.
- Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 1978.
- Ковалев Г. А. Активное социальное обучение как метод коррекции психологических характеристик субъекта общения: Дис. ... канд. психол. наук М., 1980.
- Конен В. Театр и симфония. М., 1975.
- Константин Сергеев: Сб. статей. М., 1978.
- Константинова С. Екатерина Максимова. М., 1982.
- Конюс Н. Г. Хореографический текст балета "Жизель" М., 1975.
- Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977.
- Косачева Р. Г. О музыке зарубежного балета. М., 1984.
- Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. Л., 1972.
- Костровицкая В. С. Методика связующих движений. М., 1962.
- Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. Л., 1968.
- Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений. Л., 1973.
- Красовская В.М. Вахтанг Чабукиани. М. 1956.
- Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Преромантизм. Л., 1983.
- Красовская В. М. Анна Павлова. Л.; М. 1964.
- Красовская В. М. О классическом танце // Н. Базаров, В. Мей. Азбука классического танца. М , 1983.

- Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М., 1963.
- Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971. Ч. 1. Хореографы.
- Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Л., 1972. Ч. 2. Танцовщики.
- Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М., 1958.
- Красовская В. М.* Статьи о балете. Л., 1967.
- Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. Л., 1981.
- Культура эпохи Возрождения. Л., 1986.
- Кшесинская М.* Воспоминания. М., 1992.
- Лазарев В. Н.* Старые итальянские мастера. М., 1972.
- Левинсон А.Я.* Карло Блазис, балетмейстер и теоретик танца // Мастера балета. СПб., 1914.
- Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Пг., 1918.
- Леонид Михайлович Лавровский: Документы. Статьи. Воспоминания. М., 1983.
- Лешков Д.* Мариус Петипа (1822–1910): К столетию его рождения. Пг., 1922.
- Лиена М.* Говорят ученики А.Н.Ермолаева // Алексей Ермолаев. М., 1974.
- Лисициан С.* Запись движений: Кинетография. М.; Л., 1940.
- Лисициан Ю. П., Жиляева Е. П.* Искусство и здоровье. М., 1974.
- Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939.
- Лифарь С.* Мемуары Икара. М., 1995.
- Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. М., 1972.
- Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М., 1966.
- Львов-Анохин Б. А.* Алла Шелест. М., 1964.
- Львов-Анохин Б. А.* Мастера Большого Балета. М., 1976.
- Львов-Анохин Б. А.* Никита Долгушин // Театр. 1964. № 10.
- Львов-Анохин Б. А.* Неумный творческий темперамент // Алексей Ермолаев. М., 1974.
- Мазель Л.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм // Музыкальное образование. 1930. № 2.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971.
- Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983.
- Мартынова О. М.* Екатерина Гельцер. М., 1965.
- Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. В. Борисоглебский. Л., 1939.
- Мейерхольд. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М., 1990.
- Мерцалова М.* История костюма. М., 1972.
- Мессерер А.М.* Уроки классического танца М., 1967.

- Мессерер А. М.* Танец. Мысль. Время. М., 1990.
- Михайлов М. М.* Жизнь в балете. Л.; М., 1966.
- Михайлов М. М.* Молодые годы Ленинградского балета. Л., 1978.
- Моиссеев И. А.* Я вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь. М., 1996.
- Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А.* Методика классического тренажа. М.; Л., 1940.
- Музыка в хореографии современного балета: Сб. статей. Л., 1974-1982. Вып. 1-4.
- Музыка в хореографии современного балета: Сб. статей. Л., 1974-1987. Вып. 5.
- Мюллер В.* Декорационное оформление спектакля. М., 1956.
- Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Налчаджян А. А.* Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. М., 1972.
- Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1952. Т. 1.
- Немировский А.* Пластическая выразительность актера. М., 1976.
- Немчинский М. И.* Драматургия циркового номера. М., 1986.
- Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. М., 1999. Ч. 1.
- Нижинская Б. Ф.* Школа движения: теория хореографии. Киев, 1920.
- Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. М.; Л., 1965.
- Онеггер А.* О музыкальном искусстве. Л., 1979.
- Пашенная В. Н.* Ступени творчества. М., 1964.
- Петров В.* Мир искусства. М., 1971.
- Петров О.* Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М., 1982.
- Плецев А.* Наш балет. 2-е изд. СПб., 1899.
- Пожарская М.* Русское театральное-декоративное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
- Пожарская Н. М.* Русские сезоны в Париже: Эскизы декораций и костюмов. 1908-1929. М., 1988.
- Пожидаев Г.* «Спартак» — балет Хачатуряна. М., 1978.
- Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., 1959.
- Проблемы бетховенского стиля: Сб. М., 1932.
- Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. М., 1978.
- Протопов В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX в. М., 1979.
- Профессиональное обучение хореографии и психофизиологические особенности подростка: Материалы Третьей республиканской научно-практической конференции. Пермь, 1977.
- Профессор Е. П. Валукин, 40 лет творческой деятельности: Материалы научной конференции по педагогике хореографии. М., 1997.
- Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов: Межвузовский сб. научных трудов. М., 1984.
- Ремез О. Я.* Введение в режиссуру. М., 1987.

*Роберт Коннелл.* Маскулинность и глобализация // Введение в гендерные исследования II: Хрестоматия/ Под ред. В.Жеребкина. Харьков, 2001; СПб., 2001.

*Рождественская Н. В.* Психологические методы определения актерской одаренности в процессе профотбора. Л., 1984.

*Рождественская Н. В.* Психология художественного творчества. СПб., 1995.

*Рождественский Г.* Преамбулы. М., 1989.

*Розанова Ю.* Симфонические принципы балетов Чайковского. М., 1976.

*Розенов Э.К. И.С.Бах и его род.* М., 1911.

*Рославлева Н.* Марис Лиена. М., 1978.

*Русский балет: Энциклопедия.* М., 1997.

*Рындин В. Ф.* Художник и театр. М., 1966.

*Савостьянов В.* Единство познания и творчества в искусстве. М., 1977.

*Светлов В.* Современный балет. СПб., 1911.

*Светлов В.* Терпсихора. СПб., 1908.

*Сергей Дягилев и русское искусство: Сборник:* В 2 т. М., 1982.

*Сергей Дягилев и художественная культура XIX—XX вв.: Материалы научной конференции.* Пермь, 1989.

*Сизова Л. В.* Музыкальное воспитание балетмейстеров и педагогов хореографии // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.

*Скальковский К.* В театральном мире. СПб., 1899.

*Скребкова-Филатова М.* Фактура в музыке. М., 1985.

*Слонимский Ю.И.* Дидло: Вехи творческой биографии. Л.; М., 1958.

*Слонимский Ю. И.* Балетные строки Пушкина. М., 1974.

*Слонимский Ю. И.* В честь танца. М., 1968.

*Слонимский Ю. И.* Трехликая Жизель // Театр. 1923. № 11.

*Слонимский Ю. И.* Чудесное было рядом с нами. Л., 1984.

*Слонимский Ю. И.* Семь балетных историй. Л., 1967.

*Соколов-Каминский А.А.* Габриэлла Комлева: Танец — счастье и боль... СПб.; М., 2000.

*Соллертинский И.* Статьи о балете. Л., 1973.

*Соллертинский И.* Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.

*Солодовников А.* Ольга Лепешинская. М., 1983.

*Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981.

*Способин И.* Музыкальная форма. М., 1984.

*Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1945-1961.

*Степанова К. А.* Костюм для сцены. М., 1981.

*Степанова К. А.* Костюм и эпоха. М., 1978.

*Сто памятных дат: Художественный календарь.* Ежегодное иллюстрированное издание. М., 1984.

*Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.

- Стручкова Р.С.* О Н.И.Тарасове // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Стуколкина Н.* Четыре экзерсиза. М., 1972.
- Суриц Е. Я.* Все о балете: Словарь-справочник. М.; Л., 1966.
- Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979.
- Сухомлинский В. А.* Духовный мир школьника. М., 1961.
- Сценическое движение: Программа. М., 1983.
- Тарасов Н.И.* Основные принципы преподавания классического танца // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996 .
- Тарасов Н. И.* Классический танец. М., 1971.
- Тарасов Н. И.* Классический танец. М., 1981.
- Теляковский В.* Воспоминания. Л.; М., 1965.
- Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей. М., 1971.
- Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
- Тихонов Н.* Девушка в синем. М., 1992.
- Устинова Т. А.* Избранные русские народные танцы. М., 1996.
- Файер Ю. Ф.* О себе, о музыке, о балете. М., 1974.
- Федоренко Н. Т.* Японские записи. М., 1966.
- Фельдштейн Д. И.* Психологические основы общественно полезной деятельности подростков. М., 1982.
- Филатов С. В.* От образного слова — к выразительному движению. М., 1993.
- Филатов С. В.* Танцевальная техника и выразительность // Кафедра хореографии ГИТИСа: вчера, сегодня, завтра... М., 1996.
- Фокин М.* Против течения. Л.; М., 1962.
- Фомин А.* Балетмейстер, музыка, танец. Новосибирск, 1973.
- Фореггер Н. М.* Опыт по поводу искусства танца: Ритм и культура танца. Л., 1926.
- Франгопуло М. Х.* Выразительные средства балетного искусства. Л., 1964.
- Франгопуло М. Х., Энтелис Л. А.* 100 балетных либретто. М.; Л., 1966.
- Фридеричиа А.* Август Бурнонвиль. М., 1983.
- Харлап М.* Тактовая система музыкальной ритмика // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
- Холопов В.* Музыкальный ритм. М., 1980.
- Холфина С.* Вспоминая мастеров московского балета. М., 1990.
- Худеков С. Н.* История танцев всех времен и народов. СПб., 1913-1917. Ч. 1-4.
- Художник и сцена: Сборник статей / Ред. Н. Нехорошев. М., 1964.
- Художник и сцена: Сборник статей / Сост. Е. Ракитина. М., 1975.
- Цискаридзе Н.* Сергей Филин: Человек, увлеченный своей профессией // Балет. 2002. № 120.
- Чернова Н.* От Гельцер до Улановой. М., 1979.
- Чурко Ю. М.* Белорусский балетный театр. Минск, 1983.
- Шароев И. Г.* Музыка, которую мы видим. М., 1989.
- Швейцер Альберт.* Бах И.С. М., 1964.

- Шогам А. Н.* Исследование физиологических механизмов конструктивных действий человека. Докт. дис. Харьков, 1967.
- Штелин Я.* Музыка и балет в России. Л., 1935.
- Шторк К.* Система Далькроза / Пер. с нем. Л.; М., 1924.
- Шуман Р.* Избранные статьи о музыке М., 1956.
- Эльяш Н.* Пушкин и балетный театр. М., 1970.
- Эльяш Н.* Образы танца. М., 1970.
- Эфрос А.В.* Репетиция — любовь моя М., 1975 .
- Ярмолович Л. И.* Классический танец: Первый год обучения: Методическое пособие. М., 1959.
- Ярмолович Л. И.* Принципы музыкального оформления уроков классического танца. Л., 1968.
- Alovert N.* Baryshnikov in Russia. N.Y., 1984.
- Amberg G.* Ballet in America. N.Y., 1983.
- Amberg G.* Ballet: the emergence of an American art. N.Y., 1949.
- Anderson J.* The one and only. The Ballet Russe de Monte Carlo. N.Y., 1981.
- Balanchine G., Mason F.* Balanchine's New complete Stories of the Great Ballets. N.Y., 1968.
- Beaumont C. W.* Ballets past and present. L., 1955.
- Beaumont C. W.* Enrico Cecchetti: A memoir. L., 1929.
- Beaumont C. W.* Supplement to Cormplete book of balletd. L., 1945.
- Beaumont C. W., Idzikowski S.* A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (methode Cacchetti). L., 1922.
- Bland A.* Fonteyn und Nureyev. Munchen, 1981.
- Bland A., Percival J., Men Dancing.* Weidenfeld and Nicolson. London,
- Blasis C.* Manuel complet de la dance. P., 1830.
- Blasis C.* The code of Terpsichore, The art of dancing. L., 1830.
- Blasis C.* Traite elementaire theorique et pratique de l'art de la dance. Milan, 1820.
- Brugn E., Moore L.* Bourmonville and Ballet Technique. L.,
- Buckle R., Tatas J. G.* Balanchine, Ballet Master. N.Y., 1987.
- Clarke M., Crisp C.* Ballerina: the art of women in classical ballet. L., 1987.
- Craske M., Beaumont C. W.* The theory and practice of allegro in classical ballet: Cecchetti metod. L., 1930.
- Crowle P.* Moira Shearer. L., 1949.
- Guest I.* Fanny Elssler. L., 1970.
- Guest I.* The Romantic Ballet in England. L., 1954.
- Guest I.* The romantic ballet in Paris. L., 1966.
- Guillot G., Prudhommeau C.* Grammaire de la dance classique hachette. P., 1977.
- Haskell A. L.* Ballet Russe. The Age of Diaghilev. L., 1968.
- Haskell A. L.* Some studies in ballet. L., 1928.
- Humbert M., Chawat J.* Antiqone de la dance. P., 1970.

*Knopf A.* Baryshnikov at Work. Mikhail Baryshnikov discusses his roles. N.Y., 1978.

*Koritz A.* Gendering Bodies, 1995

*Lawson J.* The Principles of Classical Dance. London,

*Lawson J.* The Teaching of Classical Ballet. Common faults in young dancers and their training. L., 1973.

Le rythme, la musique et l'éducation. P., 1920.

*Levinson A. S.* Lifar, destin d'un danseur. P., 1934.

*Lidova I.* Yvette Chauvire, - «Les saisons de la danse». P., 1968.

*Moore L.* The Duport Mystery // Danse Perspectives. 1960. № 7.

*Oliphant B.* Miss O: My life in dance. Toronto, 1996.

*Payne Ch.* American ballet theatre. N.Y., 1978.

*Percival J.* Nureyev: aspects of the dancer. N.Y., 1975.

Primer Encuentro Nacional sobre, Investigación de la Danza., "Instituto Nacional de Bellas Artes. Mexico, 1992.

*Saint-Leon A.* La sténochoregraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse. P., 1852.

*Smakov G.* Baryshnikov. N.Y., 1981.

*Smakov G.* The great Russian dancers. N.Y., 1985.

The Dance Encyclopedia. N.Y., 1936.

The Legat Exhibition, The Royal Opera, London. 1987.

*Valukin E. P.* Encuentro con el ballet., «Cuba en el ballet», № 3., Cubano Gavana, 1984.

*Varley G.* To be a dancer. Canada's National Ballet School. Toronto, 1971.



## СОДЕРЖАНИЕ

ОБ АВТОРЕ .....	3
ПЕРВАЯ ЧАСТЬ	
ПРЕДИСЛОВИЕ .....	5
Глава первая. ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЯВЛЕНИЯ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ .....	9
Глава вторая. МУЖСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО СЕГОДНЯ .....	22
Глава третья. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЖСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА .....	26
Глава четвертая. ПРИНЦИПЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ .....	34
Проявления творческой дисциплины как непрямого условия процесса обучения .....	35
Предварительная установка на преподавателя .....	38
Атмосфера урока .....	39
Невербальное проявление эрудиции педагога .....	39
Элементы классического балета как алфавит коммуникации между учителем и учеником .....	40
Танцевальная техника в процессе обучения: педагог — ученик (синтактика) .....	41
Эмпатия в процессе освоения танцевальной техники .....	41
Педагогический прием как способ актуализации творчества ученика ..	43

Глава пятая. ЛИЧНОСТЬ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА .....	51
Идентичность индивидуальных проявлений творческих личностей в театральной педагогике .....	51
<b>НИКОЛАЙ ГУСТАВОВИЧ ЛЕГАТ</b>	
Творческий путь .....	53
Педагогическая деятельность .....	54
<b>НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ТАРАСОВ</b>	
Творческий путь .....	57
Педагогическая деятельность .....	59
<b>АСАФ МИХАЙЛОВИЧ МЕССЕРЕР</b>	
Творческий путь .....	62
Педагогическая деятельность .....	65
Глава шестая. БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА И ПРОЯВЛЕНИЕ МУЖСКОГО НАЧАЛА В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ .....	73
Лейттемы мужских балетных партий .....	73
Роль музыки на уроке мужского классического танца .....	74
Музыка в различных аспектах урока .....	76
Adagio .....	76
Exercice .....	77
Allegro .....	78
Усвоение различных музыкальных форм на уроках классического танца .....	79
Глава седьмая. ЭСТЕТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА И ЭВОЛЮЦИЯ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В БАЛЕТЕ .....	84
Эволюция мужского балетного костюма .....	84
Цвет костюма в контексте балетного спектакля .....	91

## ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	95
О термине «хореографическая орфокинезия» .....	95
О нормах выразительности в хореографической орфокинезии .....	96
Динамические нормы хореографической орфокинезии в разделе allegro .....	97
Глава первая. ВСТУПЛЕНИЕ К РАЗДЕЛУ ALLEGRO .....	99
Освоение раздела en tournant на примере группы прыжков, выполняющихся с двух ног на две ноги .....	99
Demi-plié .....	99
Temps sauté .....	100
Temps sauté en tournant .....	102
Changement de pied .....	102
Changement de pied en tournant .....	104
Pas échappé en tournant .....	106
Глава вторая. ЭВОЛЮЦИЯ PAS ASSEMBLÉ .....	112
Petit pas assemblé .....	114
Petit pas assemblé с продвижением .....	119
Grand pas assemblé .....	119
Grand pas assemblé en tournant .....	121
Petit pas assemblé battu .....	121
Double pas assemblé battu .....	122
Grand pas assemblé battu .....	122
Pas brisé .....	122
Глава третья. ЭВОЛЮЦИЯ ГРУППЫ SISSONNES .....	125
Sissonne simple .....	126
Sissonne simple en tournant en l'air .....	128

Sissonne ouverte .....	129
Petit sissonne ouverte .....	130
Sissonne ouverte en tournant .....	131
Grand sissonne ouverte par jeté .....	131
Grand sissonne ouverte par jeté с заноской .....	133
Grand sissonne ouverte par développé .....	135
Grand sissonne ouverte par jeté - soubresaut .....	135
Sissonne tombé .....	135
Petit pas tombé en tournant .....	137
Grand sissonne tombé .....	137
Sissonne fermé .....	138
Sissonne fermé battu .....	138
Sissonne fermé en tournant .....	139
Sissonne fondue .....	139
Sissonne renversé .....	139
Sissonne soubresaut .....	141
Глава четвертая. ЭВОЛЮЦИЯ PAS JETÉ .....	143
Petit pas jeté .....	147
Grand pas jeté .....	147
Pas jeté passé .....	151
Jeté renversé .....	153
Petit pas jeté en tournant .....	154
Saut de basque .....	155
Grand pas jeté en tournant .....	155
Grand pas jeté en tournant attitude croisée .....	156
Jeté par terre en tournant .....	157

Jeté entrelacé .....	158
Глава пятая. ЭВОЛЮЦИЯ PAS CABRIOLE .....	160
Cabriole на 45° вперед в малой позе croisée вперед .....	167
Cabriole на 45° вперед в малой позе croisée назад .....	168
Pas cabriole без продвижения в средней позе effacée вперед с шага (pas sample) .....	169
Pas cabriole без продвижения в средней позе effacée назад с шага (pas sample) .....	169
Pas cabriole с продвижением в пространстве зала .....	172
Pas cabriole в позе effacée вперед с использованием подхода pas glissade .....	173
Cabriole-fermé .....	174
Cabriole-tombé .....	174
Pas cabrioles после pas échappé — sissonne ouverte приемом jeté в различные позы .....	174
Pas cabrioles en tournant .....	175
Grand pas cabrioles в позу effacée вперед с шага .....	175
Grand pas cabriole в позу effacée вперед с glissade .....	178
Grand pas cabriole в I arabesque с pas glissade .....	179
Double grand pas cabrioles .....	179
Grand pas cabriole-fouetté в I arabesque с подхода pas glissade .....	180
Глава шестая. ЭВОЛЮЦИЯ ЗАНОСОК .....	183
Pas échappé battu .....	189
Entrechat-quatre .....	190
Royale .....	190
Entrechat-trois .....	193
Entrechat-cinq .....	193
Pas assemblé battu .....	193

Pas assemblé battu en tournant .....	195
Double pas assemblé battu .....	195
Double pas assemblé battu en tournant .....	196
Grand pas assemblé battu .....	196
Pas jeté battu .....	196
Pas jeté battu с продвижением .....	198
Pas brisé .....	198
Brisé dessus-dessous .....	200
Brisé en tournant .....	200
Pas ballonné battu .....	200
Pas ballonné battu с продвижением .....	202
Pas sissonne ouverte battu .....	202
Pas sissonne fermé battu .....	204
Entrechat-six и entrechat-huit .....	207
Entrechat-six и entrechat-huit en tournant .....	207
<b>Глава седьмая. СВЯЗУЮЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА .....</b>	<b>209</b>
Танцевальный шаг (pas simple) .....	210
Танцевальный бег .....	211
Pas dégagé .....	212
Pas coupé .....	214
Pas glissé .....	216
Pas chassé .....	217
Pas glissade .....	219
Passé .....	220
Passé par terre .....	220
Passé en l'air .....	221

Flic .....	221
Flic-flac .....	221
Pas tombé .....	222
Pas de bourrée .....	223
Balancé .....	224
Pas failli .....	225
Pas de basque .....	225
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	228
БИБЛИОГРАФИЯ .....	231

М. Е. Валукин

## ЭВОЛЮЦИЯ ДВИЖЕНИЙ В МУЖСКОМ КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Учебное пособие

Редактор *М. Сингал*  
Оригинал-макет *Е. Маринова*  
Художественное оформление  
*С. Архангельский, И. Мигачев*  
Корректор *И. Доронина*

---

Подписано в печать 03.10.2006. Гарнитура «LiteraturnayaC».  
Формат 70x100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Физ. п.л. 15,5.  
Тираж 1000 экз. Заказ 121

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в полиграфической фирме «КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ»  
127473, Москва, Краснопролетарская, 16

---

Российская академия театрального искусства –  
Издательство ГИТИС  
125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6  
Тел.: +7(495) 290-35-89. Факс: +7(495) 202-27-53