

ЛЕКЦИИ

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ДВИЖЕНИЙ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

План:

1. Название упражнения, его перевод.
2. Цель и задачи, характер движения.
3. Характер музыкального оформления и музыкальная раскладка.
4. Методика исполнения, последовательность изучения.
5. Сочетание с другими движениями.

Краткий конспект лекции:

Например, методика изучения battement tendu.

Battement - биение

Tendu – натянутый

Данное движение заключается в выворотном и скользящем отведении ноги из I или V позиции в одном из трех возможных направлений: вперед, в сторону или назад – и в выворотном скользящем возвращении отведенной ноги в исходную позицию.

Цель упражнения: развитие подвижности голеностопного сустава, вытянутости всей ноги от колена до кончиков пальцев.

Battement tendu является первичным элементом, с помощью которого достигается правильное вытягивание всей ноги от колена до кончика пальцев.

Исполняется на музыкальный размер 4/4, 2/4 четко.

Движение это следует производить строго по прямой линии, идущей от пятки опорной ноги к носку отведенной ноги, и обратно. Никакие отклонения от этих направлений недопустимы.

При отведении ноги очень важно добиваться особенно отчетливой, интенсивной и взаимосвязанной работы подъема и пальцев с хорошо вытянутым коленом. Скольжение ноги при этом начинается всей ступней с постепенным отделением пятки от пола и выполняется легко, без упора на носок в конечной точке.

Возвращается нога в исходную позицию с вытянутым коленом и постепенно с носка на всю ступню, легко скользя по полу.

Никаких «перекосов» ступни, «скрюченного» подъема и пальцев не должно быть. Для лучшего сохранения выворотности раскрывать ногу вперед следует пяткой, и закрывать носком. Назад это делается в обратном порядке, то есть раскрывается нога носком, а закрывается пяткой.

Если это движение выполняется с V позиции вперед или назад, необходимо, чтобы ступня при возвращении в исходное положение примыкала к ступне опорной ноги легко и сразу всей боковой частью. Когда это движение делается с V позиции в сторону, боковая часть ступни должна равномерно скользить по боковой части опорной ступни. Опорная нога во всех случаях вытянута в колене и сохраняет выворотность, прикасаясь к полу равномерно всей ступней, без завала на большой палец.

Руки при выполнении этого *battement* во всех направлениях, как правило, сохраняют 2-ю позицию, выполненную вперед началом движения. Корпус удерживается подтянуто, плечи свободно опущены и раскрыты. Центр тяжести тела все время находится на опорной ноге. Голова во время отведения правой ноги вперед или назад повернута к тому же плечу и слегка отклонена от раскрытой ноги. Когда данный *battement* исполняется в сторону, голова удерживается *en face*. Взгляд при каждом повороте и наклоне головы уверенно устремлен в том же направлении. Никакие «заглядывания» в сторону поворота или наклона головы недопустимы. Все движения головы и взгляд должны быть строгими, простыми, свойственными возрасту ученика.

Движения головы, связанные с изменением направления отведенной ноги, должны выполняться плавно. Вводить повороты и тем более наклоны головы не следует, прежде чем не будут достаточно хорошо усвоены основные детали движения ног.

Изучается *battement tendu* лицом к станку с I позиции в сторону. Это направление позволяет лучше понять и усвоить выворотное движение ноги.

Музыкальный размер – 2/4. Исходная позиция ног – I. Реки лежат на станке, локти легко опущены. Корпус и голова удерживаются прямо. Нога плавно, без толчков отводится в сторону по II позиции на целый музыкальный такт. Столько же выдерживается нога, отведенная на носок. На один такт раскрытая нога столь же плавно возвращается в I позицию и фиксируется в ней один такт. Все упражнение повторяется четыре раза с правой ноги и столько же с левой.

По этой же схеме изучается и *battement tendu* вперед, затем назад.

Выворотное и ровное положение бедер, подтянутость опорной ноги и корпуса, точное положение плеч по отношению к опорной ступне должны строго соблюдаться, особенно при исполнении данного движения назад.

Когда *battement tendu* будет усвоен в положении лицом к станку, его можно изучать в той же последовательности и так же размеренно, держась одной рукой за станок.

ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

План:

1. Выворотность – ее эстетические функции.
2. Гибкость, ее развитие.
3. Танцевальный шаг.
4. Апломб в классическом танце.
5. Прыжок как выразительное средство классического танца.
6. Музыкальность, как необходимое условие школы классического танца.

Выворотность ног – это способность развернуть ноги (бедро, голени и стопы) в положении en dehors (наружу).

Она способствует более свободному и пластичному движению ног. В ее основе – естественное стремление человека к вытянутости. Наибольшей вытянутости, человек способен достичь в прыжке, в полете. Высшая точка вытянутости на полу – танец на пальцах (пуанты).

Выворотность может быть врожденной, что зависит главным образом от строения тазобедренного сустава. Выворотность можно приобрести путем выполнения длительных упражнений.

Известно, что опорой тела является скелет и его суставо-связочный аппарат, при помощи которого человек двигается в пространстве. Если этот аппарат окажется недостаточно гибким, тело танцовщика в его движении будет стесненным, маловыразительным.

Гибкость будущего танцовщика во многом зависит от природных данных, которые, конечно, следует развивать, укреплять и совершенствовать не только на основе технических, но и пластических норм классического танца.

В классическом танце необходима гибкость, идущая от естественного чувства движения. Гибкость в классическом танце – это средство музыкально-актерской выразительности. Необходимо развивать не только физическую, но и музыкально-пластическую гибкость тела будущего танцовщика.

Отрабатывая гибкость плеча, локтя, запястья и пальцев, нужно строго придерживаться пластической нормы их сгибания и выпрямления, чтобы не получилось вычурно угловатых или слишком прямых, как палка, линий.

Отрабатывая гибкость шеи и спины, следует иметь в виду, что по природе своей наиболее подвижны шейные и поясничные позвонки, наименее – грудные. Но в учебной работе надо стремиться к тому, чтобы учащиеся перегибались назад и в стороны по

возможности во всех позвонках. Это придает движению корпуса более совершенные и законченные линии.

Отрабатывая гибкость колена и голеностопа, надо добиваться легкого, свободного и в то же время достаточно сильного вытягивания и сгибания ног, соблюдая должную выворотность.

Отрабатывая шаг, необходимо всегда учитывать, что величина его не должна идти за счет уменьшения выворотности бедра. Большой, не выворотный шаг не совершенствует технику движения ног и не обогащает ее пластику. Шаг и выворотность в классическом танце – единое целое. Поэтому стремление ученика поднять невыворотную ногу как можно выше всегда нарушает пластическую стройность и устойчивость движения, особенно позы. Развивать шаг надо не «с задиранья» ног, а опираться на те природные возможности, которыми располагает ученик, то есть поднимать выворотную ногу на доступную высоту, постепенно с годами увеличивающуюся от 45° до 90° и выше, в зависимости опять-таки от способностей ученика. Если произойдет обратное, то утвердится расхлябанность и «корявость» в движении ног. Выворотность как бы держит ногу, ведет ее к нужной пространственной точке, дисциплинирует движение и пластически завершает. Поэтому развитие шага надо начинать с укрепления выворотности, а не с высоты поднятой ноги.

Способность танцовщика двигаться на сцене уверенно и точно, не теряя равновесия, принято называть *aplomb*. В буквальном переводе это понятие означает отвесное положение, отвес, в танце – устойчивость, которая позволяет танцовщику действовать не только технически совершенно, но и художественно целесообразно, музыкально.

Если танцовщик не владеет достаточной устойчивостью, то настоящий творческий процесс окажется для него недоступным, он не сможет выполнять актерские задачи.

Овладевая устойчивостью, необходимо строго соблюдать все правила техники движения ног, корпуса, рук, головы, которые приняты школой классического танца.

Устойчивость начинают изучать с позиции ног, здесь учащимся впервые прививают умение твердо и правильно стоять на выворотных ногах.

Выворотность ног – это обязательное условие исполнительской техники классического танца. Она, как известно, способствует более свободному (в тазобедренной части тела) и пластически завершённому движению ног, увеличивает площадь опоры, следовательно, повышает устойчивость.

Успешно освоить устойчивость помогает твердое соблюдение следующих исполнительских правил. Ступни ног всегда плотно и равномерно примыкают к поверхности пола. Пальцы ног, как цепкие щупальца, с силой удерживают равновесие, не допуская малейшего его нарушения; пятки плотно, с хорошим эластичным упором

примыкают к полу. Следует избегать навала на большой палец, так как он сокращает площадь опоры и снижает устойчивость.

В сохранении устойчивости участвует также голеностопный сустав ноги – щиколотка, которая способна корректировать нарушение равновесия упругими, незаметными для зрителя движениями в сторону смещения правильной точки опоры.

Не менее существенна в развитии устойчивости работа колена и бедра, которые следует удерживать выворотной с эластичным взаимодействием стопы. Необходимо, чтобы колено во время *plie* находилось на одной вертикальной линии со ступней. Это дает надежный, прямой упор по отношению к ступне. Если колени будут устремлены вперед, то нарушится выворотность бедер, ступни завалятся на большой палец и упор получится слабый, неустойчивый.

Устойчивое положение тела не допускает подчеркивания тазобедренной части дела, которая должна быть всегда подтянута, чтобы не нарушать стройности всей фигуры танцовщика.

По тем же причинам столь необходима выворотность при сохранении устойчивости тела на одной ноге. Однако полностью сохранить выворотность опорной ноги, в то время как другая отведена на 90° , практически возможно только у станка. Поэтому на середине зала большие позы по II, особенно по IV позиции назад выполняются на ноге, не вполне выворотной.

Правила выворотности столь же обязательны для ноги, отведенной носком в пол, как и для опорной. Если работающая нога неверно отводится или нетвердо удерживает пространственное положение (опускается, пусть машинально, слабеет в бедренной части, в подъеме или пальцах), теряет выворотность – значит, действия ее неустойчивы, неуверенны, не твердо фиксированы.

Умение ученика удерживать корпус подтянуто также содействует развитию устойчивости. Как известно, всеми движениями корпуса управляет позвоночник. Этот физически сильный и упругий стержень, идущий от поясницы к голове, позволяет надежно удерживать равновесие тела при выполнении любых положений и движений, принятых в классическом танце. При этом центр тяжести тела должен всегда находиться на опорной ноге, что является законом устойчивого равновесия. Необходимость сохранения равновесия особенно возникает во время выполнения многократного и быстрого вращения, сложных прыжков и т.д., когда совершенно недопустимо расслабленное состояние корпуса.

Существующие в учебной практике определения – «подтянуть корпус», «взять спину», «свободно раскрыть и опустить плечи», «встать на ногу» - означают то ощущение собранности, которое необходимо для развития устойчивости.

Правильное положение и движение рук, так же как ног и корпуса, помогают активно удерживать равновесие тела. Если танцовщик не умеет соразмерно и точно, в едином темпе с движениями всего тела управлять своими руками, это означает, что он не способен действовать с апломбом.

Движения рук в классическом танце весьма разнообразны по пластическому рисунку, ритму и характеру. Но все они опираются на единую пространственную систему движения, нарушение которой лишает классический танец и технического и эмоционального апломба.

Осваивая позиции рук, учащиеся уже начинают приобретать исполнительский апломб, то есть умение фиксировать определенные пространственные их положения. *Port de bras* приучает учащихся столь же пластично перемещать руки из одной позиции в другую. Позы воспитывают умение точно фиксировать самые различные танцевальные положения рук. Таким образом, в сознании ученика постепенно укрепляется стройная и устойчивая система движения рук.

Кроме того, устойчивость требует, чтобы движения рук были активными и уверенными. Вся рука ученика должна ощущать пластическую определенность и завершенность танцевального жеста. Поэтому недопустимо, чтобы локти и кисти будущего танцовщика безжизненно «провисали», образовывали вялые, угловато-пассивные движения. Также недопустимо, чтобы учащиеся чрезмерно напрягали руки или, рефлекторно дергая ими повторяли движения ног.

Не менее важны для выработки апломба правильные движения головы. Ее повороты и наклоны строго согласуются с ритмом, силой и характером движения всей фигуры танцовщика. Малейшая ритмическая или пластическая недостаточность движения головы может резко ослабить устойчивость равновесия, особенно при выполнении многократного вращения, например *pirouette*, *tours chaines*, *tours en l'air* и т.д. Движения головы в классическом танце необычайно разнообразны, они как бы завершают собой пластический рисунок *port de bras*, позы. Все это требует расчетливого и в то же время свободного ее движения, включая и направленность взгляда.

По тем же причинам в исполнении каждого упражнения, от самого элементарного до сложнейшего, необходимо четко фиксировать финал.

Для развития опорной силы ног в экзерсисе у станка и на середине зала необходимо вводить достаточное количество *demi-plie* и *releve* на полупальцах, особенно в такие силовые движения, как *battements developpes*, *grand rond jambe en l'air*, *grands battemets jetes*, с той же целью полезно выполнять *battements developpes tombes*, развивая умение ученика правильно и устойчиво переносить центр тяжести на опорную ногу. В *battements developpes*

полезно вводить различные *port de bras* с наклонами и поворотами корпуса. В экзерсис также необходимо вводить различные повороты, *pirouette* и *fouette* на 90°, прыжки типа *sissonne simple*, *temps leve simple*, *pas ballonne*, *rond de jambe en l'air sauté*, *jete passé*.

Составляя учебные *adagio*, следует помнить, что устойчивость отрабатывается не только при простом и сложном, медленном или быстром переносе центра тяжести с одной ноги на другую, а главным образом при помощи связи нескольких различных движений на одной и той же опорной ноге. Только достаточная длительность, напряженность и сложность работы опорной ноги, предусмотренная в построении *adagio*, способствует развитию виртуозной устойчивости.

Прыжки требуют прежде всего хорошо развитой силы ног, стойкости корпуса, точности движений рук и головы.

Устойчивость прыжка во многом зависит от выворотного, сильного и эластичного *demi-plié*, которое позволяет ученику легко и свободно выталкивать тяжесть собственного тела и также принимать ее при завершении взлета. Короткое, слабое, неразработанное сухожилие, слабые икроножные и бедренные мышцы – существенный недостаток в развитии хорошей устойчивости прыжка, преодолевается он достаточной работой ног на *demi-plié* и *releve* в экзерсисе и *adagio*.

Чтобы добиться устойчивого прыжка, очень важно уметь правильно удерживать корпус. Во время толчка, взлета и завершения прыжка недопустимы «распущенная» спина и поясница. Необходимо уметь точно и с достаточной силой посылать тело во время прыжка как по вертикали, так и по траектории. Если центр тяжести тела будет выталкиваться недостаточно расчетливо, значит, завершение прыжка будет случайным, неустойчивым.

Устойчивость прыжку придают также руки. Если во время прыжка руки сохраняют неподвижное положение, они должны быть свободны, но активно поддерживать силу толчка, выполняемого ногами. Если во время прыжка руки двигаются на взлете, они должны это делать энергично, усиливая толчковый посыл всего тела. Такой прием в учебной практике образно называется «подхват». Особое внимание уделяется этому приему в разделе прыжков, выполняемых *en tournant*, и сложных вращений, где четкость и правильность выполнения требуют особенно точной силы «подхвата». В этом случае говорят: «взять нужный форс», то есть сообщить руками вращательный посыл такой точности и силы, который позволит устойчиво выполнять указанные движения.

Движения головой также способствуют устойчивости прыжка. Голова, как и руки, во время взлета может сохранять положение покоя или двигаться, но в обоих случаях ее движения входят в общий силовой темп выполнения прыжка в целом.

Таким образом, работа ног, корпуса, рук и головы в целом составляет фактор значительной силы, которая способна обеспечить хорошую устойчивость прыжка.

Умение эластично и легко соединять целый ряд прыжков, устойчиво выдерживать пластический и музыкально-ритмический строй движения принято называть элевацией.

Для развития устойчивости прыжка особое внимание следует уделять движениям, выполняемым на одной и той же ноге, которые хорошо отрабатывают толчковую силу ног; устойчивые действия корпуса, рук и головы, а также все движения, которые указаны в программе предмета, в разделе «en tournant», следует выполнять обязательно в достаточном количестве и ежеурочно. Все это отлично развивает не только устойчивость, но и элевацию и баллон прыжка.

Балет – это искусство музыкального театра.

Балетный театр создает новые танцевальные произведения, стремясь глубоко раскрыть содержание музыки.

Если содержание музыки станет для учащихся сознательным, активным, творческим началом, внутренним чувством действия, которыми они могут управлять, значит, школа хорошо подготавливает своих воспитанников к сцене.

Настоящему танцовщику необходимо не только уметь слушать музыку и проникаться ее содержанием, но и любить ее, понимать, чувствовать, увлекаться ею. На занятиях особое внимание должно уделяться не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Музыкальность – это способность к музыке, тонкое понимание ее. Образ музыкальный и хореографический – это синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца.

Музыкальность будущего танцовщика складывается как бы из трех взаимосвязанных между собой исполнительских компонентов.

Первый компонент – это способность верно согласовывать свои действия с музыкальным ритмом.

Малейшее нарушение музыкального ритма всегда лишает танец действенной и художественной точности выражения. Учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические ритмы размером на 2/4 и 4/4, затем более сложные: на 3/4, 6/8 и т.д., постепенно переходя от медленных темпов к быстрым и к усилению динамики исполняемых упражнений, что будет способствовать воспитанию более чуткой, художественно верной связи музыки и танца.

Второй компонент музыкальности – это умение учащихся сознательно и творчески увлеченно воспринимать тему-мелодию, художественно воплощая ее в танце.

Содержание каждого музыкального произведения распознается по теме-мелодии,

которая способна своим выразительным звучанием передать самые различные образы и состояния, обладающие интонационными, ритмическими, динамическими и тембровыми особенностями. Музыкальная тема должна восприниматься учащимися не отвлеченно и параллельно, а художественно, как единое целое. Эмоциональное восприятие музыкальной темы всегда вызывает у учащихся стремление действовать не только технически (физически) совершенно, но и осмысленно, увлеченно, то есть творчески, а не формально, шаблонно. Осмысленное и увлеченное восприятие музыкальной темы вовсе не мешает развитию высокой техники танца, напротив, активизирует его, если это, конечно, делается умело, в должной мере и с должным вкусом, последовательно по отношению к учебным целям предмета, профессиональным и возрастным возможностям учащихся.

Очень важно, чтобы в основе всего курса обучения классическому танцу, каждого урока, каждого отдельного учебного задания, даже самого элементарного, лежало осмысленное, живое восприятие музыки.

Третий компонент музыкальности – это умение учащихся внимательно вслушиваться в интонации музыкальной темы, стремясь технически верно и творчески увлеченно воплотить их звучание в пластике танца.

Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации «заставит» учащихся воспринимать учебные задания не отвлеченно, как ритмически точную схему движения (механику), а как живую, творчески действенную пластику танца.

Содержание музыки, предназначенной для экзерсиса, должно быть значительно проще, чем в разделах урока *adagio* и *allegro*.

Выворотность, гибкость, танцевальный шаг, апломб, прыжок, музыкальность это основные требования в воспитании профессиональных качеств артиста-хореографа, необходимых для создания хореографического образа. Эти качества развиваются в результате систематических тренировок на протяжении многих лет.

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ КОМБИНАЦИЙ

План:

1. Определение цели и задач упражнения.
2. Поступательность в изложении материала, соответствие его программным требованиям.
3. Логика соединения отдельных элементов в одной комбинации. Группы движений.
4. Подбор музыкального оформления.

Существенное значение в построении урока занимает методика построения комбинированных заданий. Задания эти могут быть малые и большие, элементарные и сложные, но все они должны помочь развитию определенных исполнительских приемов техники танцевального мастерства.

Построение комбинированных заданий вообще не укладывается в рамки стабильного метода. На уроках классического танца установилась последовательность разделов и прохождения отдельных движений, но комбинированные задания в основном зависят от умения педагогов приводить учебный материал в определенное соотношение друг с другом.

Творческая индивидуальность, мастерство и опыт преподавателя при этом играют исключительно важную роль, что неизбежно является причиной различия в методах и манере составления комбинированных заданий отдельными педагогами, хотя и объединенными одной и той же направленностью учебного процесса.

При составлении комбинированных заданий учитываются такие факторы, как сроки обучения, задачи учебной программы, возраст и возможности учеников. Далее в каждой части урока сначала намечаются движения, из которых будут состоять основа предполагаемой комбинации. Затем устанавливается последовательность исполнения этих движений с постепенным усложнением, без лишних, случайных звеньев связи. Положение тела в конце каждого движения должно служить как бы исходным для выполнения последующего. Таким образом, каждое движение кроме самостоятельного значения будет нести дополнительную функцию связи.

Если не соблюдать это правило, комбинированное задание станет «рыхлым», расплывчатым, тогда как оно всегда должно отличаться слитностью, компактностью и лаконичностью своего построения.

Все сказанное не означает, что сочетать малые движения с большими в качестве связи или подхода к ним не рекомендуется. Напротив, это придает комбинированному

заданию контрастность и разнообразие, но пользоваться таким приемом надо в меру, скупой, чтобы движения, взятые в основу построения комбинации, были четко выделены в ней, а не затушеваны.

Не следует увлекаться чересчур сложными и путаными сочетаниями движений, быть может, интересными и эффективными с точки зрения балетмейстерской изобретательности, но неприемлемыми для учебной цели.

Зачастую неопытный педагог составляет слишком сложные и путанные комбинации. В результате оказывается, что движения, хорошо известные учащимся, выполняются не вполне правильно и музыкально. Не следует, однако, слишком упрощать комбинации, так как каждая из них должна содержать в себе достаточную степень учебной трудности.

Наиболее правильно составленными комбинированные задания можно считать такие, при выполнении которых учащиеся (на основе имеющихся у них навыков) преодолевают трудности, не превышающие их возможностей и профессиональной подготовки.

Кроме того, движения, из которых слагается комбинированное задание, должны обязательно в нем повторяться. Ученику это позволит пристальнее сосредоточить свое внимание на изучаемых движениях, приобрести более прочные навыки и глубокие знания, а учителю – продуктивнее и систематически устранять исполнительские недостатки.

Нельзя вводить в комбинированные задания большое количество разнообразных движений. Пусть лучше комбинация будет короче, но по работе над взятыми приемами предельно лаконична и целенаправленна в своем развитии.

Повторяемость движений экзерциса является доминирующим фактором составления комбинированных заданий. В *adagio* и *allegro* этот фактор присутствует в меньшей степени, но все же повторение должно пройти в таком количестве, которое диктуется степенью успеваемости учащихся. В младших классах повторяемость движений должна быть больше, чем в средних и старших, но в соответствии с учебными задачами каждой отдельной части урока и успеваемостью учащихся.

Повторяемость движения (и его усложнения в комбинированных заданиях) несколько не противоречит художественному воспитанию учащихся. Напротив, она еще больше углубляет развитие музыкально-пластического чувства танца. Например, сложные движения, требующие более длительного освоения, рекомендуется повторять в различных комбинациях, исполняя их при помощи различных приемов и подходов. В данном случае имеются в виду главным образом прыжки и вращения.

В первом классе комбинировать пройденные движения не рекомендуется.

Начиная со второго класса можно комбинировать не более двух движений простейшей формы. В последующих классах постепенно увеличивать количество различных движений в комбинациях и их ритмическое разнообразие.

Все движения, находящиеся в стадии разучивания, не должны применяться в комбинациях. В последствии, эти движения нужно включать вначале в простые, затем в более сложные комбинированные задания.

Если педагог замечает, что некоторые движения, входящие в состав комбинированных заданий, не всегда правильно выполняются учащимися, надо эти движения еще на нескольких уроках повторить отдельно, затем вновь выполнить в том же сочетании и, может быть, провести в других комбинациях.

Движения, прошедшие через различные сочетания, включаются в комбинированные задания в том количестве, которое может обеспечить не только собранность, но и повысить качество их выполнения. Вновь освоенные движения должны выполняться в увеличенном количестве и обязательно повторяться в других комбинациях. На них следует делать как бы основной упор, соединяя с хорошо усвоенными движениями в разнообразных сочетаниях.

Совершенно необходимо, чтобы все комбинированные задания урока имели общую линию развития. Нельзя разбрасываться в освоении изучаемых движений и приемов танца. Конечно, весь пройденный учебный материал в одном уроке невозможно уложить, особенно в средних и старших классах, но нельзя составлять комбинированные задания экзерсиса в отрыве от *adagio* и *allegro*. Все должно быть взаимосвязано и работать на методическую целостность урока, его хореографическую и логическую стройность развития, а не дробиться на отдельные разрозненные части.

Кроме того, вести работу над комбинированными заданиями рекомендуется определенными периодами повторения примерно в течение трех уроков. Первый урок посвящается освоению новых комбинированных заданий. Второй урок – повторению пройденных комбинаций с некоторым усложнением. Третий урок – окончательному закреплению пройденного с некоторым сокращением периодов отдыха.

Такой метод позволит учащимся более последовательно и осмысленно «вживаться» в изучаемые приемы и характер сочетания движений, не расходуя на каждом уроке своего внимания на запоминание новых (однодневных) комбинированных заданий, может быть, и полезных по своему построению, но не подвергшихся дальнейшему периодическому повторению и усложнению, что очень важно для приобретения прочных танцевальных навыков.

Таким образом, исполнительское мастерство учащихся будет развиваться более

основательно, последовательно и планомерно.

После этого надо составить совершенно новый урок и на конкретной, повторяющейся теме развивать и укреплять танцевальное мастерство учащихся, учитывая при этом недостатки предшествующего периода.

Кроме того, необходимо подводить итог и давать как бы «разрядку» этим периодам, то есть в конце каждого месяца проводить примерно три урока из совершенно новых комбинированных заданий, выявляя, таким образом слабые стороны подготовленности учащихся. Это поможет педагогу в дальнейшем составлять комбинации с учетом исправления обнаруженных недостатков, а учащимся укреплять свои знания и навыки.

Надо иметь в виду, что учащиеся, переходя в следующий класс к другому педагогу, не сразу привыкают к новому строю комбинированных заданий и поэтому не всегда достаточно хорошо их выполняют. Но такой период скоро проходит, и учащиеся начинают привыкать к «почерку» нового педагога, то есть к особенностям его манеры и метода составления учебных комбинаций. Чтобы этот период проходил с наименьшей потерей времени, новому педагогу рекомендуется поначалу составлять комбинированные задания попроще, чтобы учащиеся более обстоятельно и быстрее поняли его методику.

Начинающий преподаватель обычно затрудняется самостоятельно составлять комбинированные задания, полностью отвечающие методическим требованиям проведения урока. Такая неуверенность, естественно, возникает у него от недостатка педагогических знаний и опыта. Поэтому вначале надо пользоваться теми комбинированными примерами, которые он выполнял сам в свои школьные годы, разумеется не в точности, но примерно в том же плане. Рекомендуется также посещать и записывать уроки опытных и квалифицированных педагогов, пользуясь первое время этим источником в своей практической работе как учебным материалом, но не методическим руководством для проведения урока. Никакой самый совершенный виденный урок не может заменить живого творчества педагога, которое заключается не только в способности правильно построить урок, но и главным образом в искусстве умело и целесообразно проводить его и быть при этом предельно требовательным как к учащимся, так и к самому себе.

Кроме того, записанные комбинации не всегда могут подойти к той группе учащихся, которая поручена молодому педагогу, и не соответствовать задачам данного периода обучения. Всякая заранее составленная комбинация без учета возможностей учащихся и осмысления учебной задачи таит в себе опасность механического и формального ее применения и не способствует развитию собственных знаний, творческой мысли и чувства ответственности педагога за результат своей работы. Исполнительская

культура и музыкальность ученика воспитываются не только при помощи полезных комбинаций, необходима еще творческая самостоятельность в работе каждого преподавателя. Пользоваться чужими примерами – значит отказаться от собственного направления и индивидуального подхода к каждой новой группе учеников. Лучше пусть учебные комбинации первое время будут скромны и недостаточно совершенны, но свои, со своим творческим осмыслением предмета.

Каждый педагог должен укреплять танцевальное мастерство учащихся именно путем учебного построения комбинированных заданий в сочетании с художественными особенностями своего учительского, а не балетмейстерского воображения.

Зная построение сценического произведения, рекомендуется учебно-комбинационные задания соответствующих частей урока как бы «увязывать» с его танцевальными приемами. Вначале наиболее сложные элементы сценической композиции, состоящие примерно из двух, максимум трех движений, следует включать в комбинированные задания с таким расчетом, чтобы они были бы «близки», схожи по своему ритму, форме и характеру. В тоже время это не должно нарушать учебных задач соответствующей части урока, но подготавливать, нацеливать учащихся на более точное, свободное и технически совершенное овладение исполнительскими приемами сценической композиции.

Не менее полезно в комбинированных заданиях акцентировать внимание учащихся на варьировании используемых в сценическом произведении танцевальных приемов, чтобы еще больше углубить и расширить связь учебной программы со сценической практикой.

Первоначальные упражнения для усвоения принятой в классическом танце постановки корпуса, ног, рук и головы. Развитие элементарных навыков координации движений. (Учащиеся исполняют упражнения сначала стоя лицом к палке, держась за нее двумя руками, позднее – одной рукой, с правой и с левой ноги по очереди. Открывание рук из подготовительного положения на I и II позицию – preparation у палки и на середине зала – делается на четыре вступительных аккорда; опускание рук в подготовительное положение – на два заключительных аккорда. В конце учебного года preparation делается на два вступительных аккорда).

Пример урока.

Экзерсис у палки.

1. Demi-plié. Музыкальный размер 4/4.

По два demi-plié в I, II, III и V позициях. Каждое demi-plié исполняется на 2 такта. Перемена позиций ног исполняется на четыре аккорда.

2. Battements tendus с I позиции. 32 такта по 4/4.

По четыре battements tendus вперед, в сторону, назад и в сторону, на 2 такта каждое.

3. Battements tendus с I позиции с demi-plie. 16 тактов по 4/4. На первый такт - battements tendus вперед, на второй такт - demi-plie. Повторить еще раз, затем тоже самое исполнить два раза в сторону, два раза назад и опять два раза в сторону.

4. Passe par terre по I позиции. 16 тактов по 4/4.

На 1 такт - battements tendus вперед, не задерживаясь в I позиции, на 1 такт - battements tendus назад; снова passe по I позиции и battements tendus вперед и т.д.

Упражнение повторяется 8 раз.

5. Demi-rond de gambe par terre (по четверти круга). Музыкальный размер 4/4. En dehors:

а) на 2/4 работающая нога с I позиции вытягивается вперед, на 2/4 проводится в сторону, на 2/4 ставится в I позицию и на 2/4 сохраняется положение I позиции. Движение повторяется четыре раза.

б) на 2/4 нога с I позиции вытягивается в сторону, на 2/4 проводится назад, на 2/4 ставится в I позицию и на 2/4 сохраняется положение I позиции. Движение повторяется четыре раза.

En dedans: тоже самое исполняется назад с проведением ноги в сторону и в сторону с проведением ноги вперед.

6. Упражнение для рук. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$ (медленный вальс). Встать боком к палке в I или V позицию, держась за палку одной рукой, другая рука в подготовительном положении.

а) на 2 такта рука из подготовительного положения поднимается в I позицию; на 2 такта положение сохраняется; на 2 такта опускается в подготовительное положение; на 2 такта остается в подготовительном положении.

б) на 2 такта рука из подготовительного положения поднимается в I позицию; на 2 такта поднимается в III позицию; на два такта опускается в I позицию; на 2 такта – в подготовительное положение.

в) на 2 такта рука из подготовительного положения поднимается в I позицию; на 2 такта отводится на II позицию; на 2 такта положение сохраняется; на 2 такта опускается в подготовительное положение.

г) на 2 такта рука поднимается в I позицию; на 2 такта поднимается в III позицию; на 2 такта раскрывается на II позицию; на 2 такта опускается в подготовительное положение.

Каждое из перечисленных упражнений повторяется по четыре раза.

7. Battements tendus с V позиции. 32 такта по 4/4. По четыре battements tendus

вперед (на 2 такта каждое), в сторону, назад и в сторону.

8. Подготовительное упражнение к *vattements tendus* с I позиции. Музыкальный размер 4/4. На первую и вторую четверти работающая нога выдвигается вперед носком в пол, на третью четверть выбрасывается на 45°, на четвертую четверть опускается носком в пол; на две четверти следующего такта нога закрывается в I позицию и на две четверти сохраняется исходное положение I позиции. Упражнение повторяется четыре раза, затем выполняется в сторону и назад.

9. Подготовительное упражнение к *vattements frappes*. Музыкальный размер 2/4. На два вступительных аккорда нога из I или V позиции вытягивается в сторону носком в пол (*preparation*). На первый такт нога сгибается в колене и ставится в положение *sur le sou-de-pied* вперед; на второй такт положение сохраняется; на третий такт нога вытягивается в сторону носком в пол; на четвертый такт положение сохраняется. Упражнение повторяется четыре раза, затем выполняется *sur le sou-de-pied* назад.

10. *Releve* на полупальцах в I позиции. 32 такта по 4/4.

а) на первый такт медленно подняться на полупальцы; на второй такт стоять на полупальцах; на третий такт медленно опуститься на обе ступни; на четвертый такт стоять в I позиции.

б) на первую и вторую четверти подняться на полупальцы; на третью и четвертую четверти стоять на полупальцах; на две четверти следующего такта опуститься на обе ступни; на третью и четвертую четверти стоять в I позиции.

Каждое упражнение повторять четыре раза.

Движения на середине зала.

1. Упражнения для рук. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$. (медленный $\frac{3}{4}$ вальс).

Движения, указанные в экзерсисе у палки (п.6), выполняются одновременно двумя руками; ноги в полувыворотной I позиции.

2. Музыкальный размер 2/4. Марш Руки на бедрах, движение начинается с правой ноги, темп движения меняется: от медленных шагов к быстрым, затем быстрый бег и т.д.

Движению по кругу и по диагоналям из точки 6 в точку 2, из точки 2 в точку 6, из точки 4 в точку 8 и из точки 8 в точку 4.

Простые комбинации, построенные на двух движениях, можно разучивать с детьми во втором полугодии первого года обучения. Например:

1-4 такты. Восемь батман тандю вперед (ан фас). На одну четверть каждый.

5-8 такты. Первое пор де бра.

Движения последовательно соединены. Руки из второй позиции (корпус ан фас)

переходят в первое пор де бра. Комбинация не сложная, легко запоминается, ученики внимательно следят за качеством технического исполнения и пластичного перехода в пор де бра.

Комбинации построенные на трех движениях, можно изучить с учениками на протяжении второго года обучения. Например:

Музыкальный размер 2/4. Исходное положение: ноги в пятой позиции, правая впереди. Движение исполняется на 8 тактов.

1-2 такты. Четыре батман тандю вперед в маленькой позе эффасе (на одну четверть каждый).

3-4 такты. Оставаясь в пятой позиции, поднять руки в большую позу эффасе вперед.

5-6 такты. Опустить руки в подготовительное положение.

7-8 такты. Вынести левую ногу назад, носком в пол, руки открыть в первый арабеск. Когда хорошо освоятся все координационные связи между движениями, ногу следует поднять вперед на эффасе на 45°, а потом на 90°, также на первый арабеск.

Музыкальный размер и количество тактов в комбинации можно изменять.

На третьем году обучения можно изучать с учениками комбинации, построенные на четырех движениях. Например:

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$. Исходное положение: ноги в пятой позиции, правая впереди. Движение исполняется на 24 такта.

1-4 такты. Гран плие из пятой позиции в положение круазе вперед.

5-8 такты. Девелоппе вперед правой ногой на круазе на 90°. Опустить ногу в пятую позицию на деми плие, руки в подготовительном положении.

9-12 такты. Поворот на полупальцах из пятой ан дедан со сменой ног. Закончить поворот в пятой позиции, опустившись с полупальцев в положение круазе. Левая нога впереди, руки – на повороте в третьей позиции. После окончания поворота руки через вторую позицию опустить в подготовительное положение.

13-16 такты. Правую ногу поднять назад (батман лан) и стать в позу третьего арабеска.

17-20 такты. Сохранять позу третьего арабеска.

21-22 такты. Правую ногу опустить на пол в пятую позицию.

23-24 такты. Руки опустить в подготовительное положение.

Танцевальные комбинации каждого года усложняются соответственно учебной программы.

Используя весь комплекс движений классического танца, педагог может свободно варьировать их, создавая бесконечный ряд комбинационных построений.

Комбинации движений по своему построению не должны быть нелогичными, то есть нарочито неудобными для исполнения. Этот прием в корне противоречит основному принципу классического тренажа, предусматривающему естественное и последовательное развитие мышц и подготавливающему тем самым танцовщиков к исполнению любой технички сложной формы движения и в конечном счете любого хореографического замысла балетмейстера.

Комбинационные построения первого занятия (первого дня недели) даются в наиболее простой форме, в последующих занятиях недели усложняются как форма комбинаций, так и характер исполнения движений – становятся более разнообразными темпы, включаются новые технички детали, отдельные движения получают иной ритм.

Крайне важно учитывать в процессе каждого занятия дальнейшее развитие координации движений танцовщика. Поэтому обязательно исполнение большинства комбинаций движений в обратном направлении. Это помогает всестороннему овладению техникой танца. Некоторые вращательные движения можно умышленно оставить при «обратной» комбинации в том же направлении, чтобы лишний раз проверить и закрепить трудную форму вращения.

Необходимо добавить, что достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

План

1. Понятие «классический танец».
2. Возникновение классического танца.
3. Создание русской школы классического танца. Отличительные черты русской школы.
4. Развитие и обогащение теории и методики преподавания классического танца.

1. Понятием «Классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Классический танец повсеместно признан одним из главных выразительных средств современного балета.

Гармония, симметрия, пропорциональность, ритм трактуются как устойчивые и всеобщие признаки красоты. Проявление этих качеств ценится в природе, в человеке и конечно же в искусстве. Классический канон красоты ориентирован на утверждение

гармонии, которой так много в классическом танце и в его взаимосвязи с музыкой. Слово «классический» означает образцовый, т.е. танец, достигший успеха и совершенства. Недаром Белинский сравнивает классический танец с ожившей скульптурой, как бы сошедшей с пьедестала. Известно, что классическая скульптура отличается совершенством форм и содержанием, находящимся в органическом единстве. Классические пропорции торса, головы, рук и ног дают понятие об идеальном сложении человека, выразительной грации движения, о полной гармонии внутреннего мира человека и форм его внешнего выражения. Красота движений дает понятие о красоте душевной, вот почему классический танец называют возвышенным, благородным.

«Классический танец – исторически сложившаяся устойчивая система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа; формировалась на протяжении многих веков и во многих народов» (Энциклопедия «Балет»).

Танцевальное искусство зародилось в глубокой древности. Оно возникло уже в первобытную эпоху как выражение радости по поводу успешного завершения их трудовой или военной деятельности. Нередко танец был основан на воспроизведении видов деятельности. Он имел первоначально религиозно-логическое значение, был неотделим от обрядов.

Впитав, постепенно с древних времен все богатства и культуру движений классический танец стал системой, фундаментом на котором держится все здание хореографического искусства: характерные танцы и народные, историко-бытовые, спортивные, современные и другие.

Эта система движений призвана сделать тело дисциплинированным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент послушным воли педагога и самого исполнителя, Классический экзерсис, вобрав в себя все достижения классического танца, является необходимой основой совершенствования любого сценического танца. Как для серьезной игры на фортепиано необходимо исполнение гамм, так необходим экзерсис для всех видов танца. Как знание анатомии человеческого тела необходимо для скульптуры художнику, так необходимо знание основ классического танца исполнителям и балетмейстерам.

В классовом обществе произошло разделение танца на народный и профессиональный. В народных танцах находили выражение чувства народа, особенности его национального характера, отразились различные стороны его жизни. Постепенно утрачивая, направленную связь с трудом и обрядом, танец приобрел значение искусства, воплощавшего красоту человека, многообразные состояния его духа.

Уже в античности существовал профессиональный танец в качестве зрелища, аналогичному театральному. «Какое громадное место в жизни Греции занимал танец - хорошо известно; многие писатели античности посвящают ему страницы и целые трактаты, бесчисленны изображения танцующих в скульптуре и на вазовой живописи», – пишет известный театровед Л. Блок в своей книге «Классический балет». В своих исследованиях она пишет, что многим движениям греческих танцовщиков присуща выворотность, сходство некоторых поз (аттитюд, например , движений *grand battement jete*, *rond de lair*, *jete*, пируэтов, прыжков: *pas de shat*, *eeharpe*, заноски и даже танец на пальцах.

Только не следует ожидать современного понятия танца на пальцах, так как в античных танцовщик не было специальной обуви «Кариатиды на известном барельефе опираются на самые кончики пальцев обнаженной ступни». «Особенного внимания заслуживает сатир, танцующий на пуантах; вторыми словами, пуанты античности не были прерогативой женского танца». «Постановку корпуса античных танцовщиков мы должны признать идеальной и с точки зрения нашей современной техники. Корпус собран, прочно поставлен на бедре, живот энергично убран, спина прямая и стройна, что с убедительностью ясно на некоторых рисунках».

Так выглядел танец в Древней Греции.

Однако балет как искусство еще не самоопределился, танец в образе являлся важной составной частью синтетического зрелища. Подобно многим современным искусствам, он появился на заре эпохи Возрождения. В ту пору появилось и понятие балет, вот латинского *ballo* – танцую.

Как составная часть музыкально-драматического придворного спектакля балет существовал в Италии уже в XV – XVI веках, хотя и не носил этого названия. О высоком развитии искусства танца в Италии свидетельствуют труды двух наиболее известных итальянских мастеров танца XVI века Фабрицио Карозо и Чезаре Негры, основоположников академической школы. Оба оставили по солидному фолианту, где содержатся данные о классификации танцев и правилах их исполнения. Из книги Карозо «Танцовщик» (Венеция, 1581г.) ясно, что он пользовался позициями ног, близкими I, III, 1У, движениями *plie*, *battement tendu passé*, *glissade*, *demi rond de*, *jambe parterre*, *releve*, *pasde bourree*, *coupe*, а также пируэтами и различными видами прыжков, включая заноски (антраша). Прием *en dehors* был неполным: ноги разворачивались вот колена, а не вот бедра. Техника включала и акробатические приемы: например, *saut de noeud* («Прыжок с узлом»). Исполнитель так перекрещивал ноги, что создавалось впечатление вывязываемого ступнями узла.

Книга Негры «Новые изобретения балета» (1604 г.) обозначила дальнейший этап

развития танца. Автор классифицировал сложный раздел пируэтов и кабриолей (прыжков), предлагал менее сложный раздел партерного танца, предназначенный для мужского и женского исполнительства. Негры применял уже все 5 позиций ног, хотя и не давал им определения. Вон вводил смелые комбинации прыжков и туров, предлагал повторы в воздухе, повышая высоту с каждым последующим туром. Подобная виртуозность требовала полной выворотности ног, и Негры настаивал на такой выворотности при вытянутых коленях. Вон писал также о грациозности и легкости танца на полупальцах и заставлял округлять руки в пируэтах.

В это время во Франции и Англии балет заявил права на самостоятельность. Оставаясь принадлежностью дворцового быта, вон включая в себя декламацию и пение, но на первое место вышла хореография. Во Франции сразу получили название «балет», а в Англии именовался «маской».

В XVII веке, когда в Париже была основана Королевская Академия танца (1661 г.), балет вышел из дворцовых залов на профессиональную сцену и там, наконец, отделился вот оперы, сделался самостоятельным театральным жанром (видом). Возглавил Академию танца Пьер Бошан, посвятивший себя профессии танцовщика, хореографа, преподавателя.

Об исполнительстве Бошана сохранились отрывочные, но красноречивые сведения. «Дар мима Бошан сочетал с изощренной танцевальной техникой» (Красовская «Западноевропейский балетный театр»). Он ввел новые виртуозные движения (например, *revoltade tn tournant*) . «Был учрежден» - *en dehors* – принцип равновесия, требующий, чтобы бедра, колени, ступни были раскрыты и развернуты наружу. Бошан нашел новый способ записи танца, заложив основу современной эре классического танца тем, что ему удалось расчлнить танцевальные движения и снова сложить их в определенной системе. «Пять позиций ног» выявлены и сформированы Бошаном. Здесь классический танец получил свою терминологию.

Так начал кристаллизоваться вид танца, который сейчас называют классическим. Этот новый вид был сложен, ибо, с одной стороны, театральные танцы очищались от воздействий придворного бального танца, с другой же, – этот профессиональный танец понемногу начинали насыщать элементы виртуозной техники клоунов и акробатов народного театра. Отбор и синтез таких элементов осуществлялись путем отбора определенных положений и движений. Из множества движений были отобраны те, которые обладали определенной законченностью, представляли эстетическую ценность благодаря своей выразительности. Этот процесс можно сравнить с тем, который происходил при образовании музыкальной системы, когда из множества существующих в природе звуков были отобраны звуки особого свойства – музыкальные.

Целью был танец, способный, как и музыка, воплощать самые различные состояния, мысли, чувства человека и его взаимоотношения с окружающим миром.

Переломной в судьбах классического танца была эпоха романтизма. Романтизм призвал танцовщицу, изображающую неземное существо, оторваться вот земли, и она поднялась на пуанты. В 1626 году они зафиксированы на первых изображениях Марии Тальони, она и встала на пальцы первая. Этот прием, осознанный ею и ее учителем, отцом, как технический прием, лег в основу новой школы, по справедливости, считающейся школой Тальони. Этот качественно новый "прием" впоследствии стал принадлежностью женского классического танца.

Однако впервые название «Классический танец» мы встречаем в книге итальянского педагога и балетмейстера Карло Блазиса. «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», вышедшей на русском языке в 1864 году в Москве. Блазис пишет: «...служат украшением все роды танцев, от танцев классических к танцам национальным, народным».

Далее эпитет «классический» принял более обобщенный смысл. И применялся в значении «классическая школа», «Классический танец», «танцовщица чисто классическая», – замечал о Екатерине Вяземский, в 1875 г. критик «Санкт-Петербургских ведомостей».

В конце 50-х годов XIX века тальонизм привел к упадку Французскую школу танца. Центр классического танца перемещается в Россию, в Петербург Мариинский театр. Блестителем ее канонов был в театре М. И. Петипа, в школе – Х.П.Иогансон.

И если азбука классического танца во времена Петипа была уже сформировавшейся, то приемы и способы «словосочетаний» продолжали развиваться, отвечая требованиям жизни. К концу XIX века танцевальная речь М. Петипа тоже изменилась, дополнилась стремительностью виртуозных итальянских приемов. Еще серьезнее сдвиги были в «Лебедином озере» Л.И.Иванова, продиктованные поиском образности. Так раздвинулись границы port de bras подчиненные «лебяжьей» пластике танца.

Важной побудительной причиной сдвигов послужила музыка П. И. Чайковского, открывшая эру симфонизма в балете. Балетмейстеры стали обращаться к серьезной музыке, не предназначавшейся для балетного спектакля. Образцом гениального слияния музыки и танца явился «Умирающий лебедь», поставленный М. Фокиным на музыку Сен-Санса и бесспорно связанный узами родства с лебедями Льва Иванова.

Реформаторским творчеством Фокина началась хореография XX столетия. Фокин создал более восьмидесяти одноактных балетов лишь «Эвника» была двухактной и свыше пятидесяти концертных номеров. По охвату различных эпох, национальностей, тем

театр Фокина свиты безграничен. Здесь и романтические грезы «Шопениана», «Видение розы» и стилизация Французского «золотого века» «Павильон Армиды», и воспроизведение античности «Египетские ночи», «Эвника», «Нарцисс», «Дафния и Хлоя», и восточные мотивы «Шехерезада», «Исламей», и русская сказка «Жар-птица», «Золотой петушок», и лубок русской масленицы «Петрушка», и библейская легенда «Легенда об Иосифе», и сюжеты комедии Дель-арте «Карнавал», «Приключения Арлекина», и испанские эскизы «Арагонская хота», «Болеро», и китайская сказка «Испытание любви», здесь «Паганини», «Дон Жуан», «Стенька Разин», «Золушка», «Психея», «Семирамида», «Франческа да Римини», «Прекрасная Елена», «Русский солдат».

Хореограф-реформатор стремился каждому спектаклю придать, неповторимы облик, искал способы создать балеты, решенные единым по стилистике хореографическим языком, обращался к танцевальному фольклору и смежным искусствам. Классический танец для Фокина не был универсальной системой, это была одна из красок, равноправная с характерным танцем, а также свободной пластикой и вторыми выразительными танцевальными средствами.

Практика советской хореографии знает разные виды балетов и различие их является результатом стремления к новому.

Стремление к новому во многом определяет лексику советской школы классического танца. Советский стиль классического танца сложился в ходе новаторских поисков, объединивших хореографов и исполнителей. Одной из величайших фигур в области новаторских поисков был выдающийся балетмейстер Касьян Голейзовский. Искусство Голейзовского было порождено протестом. Хореограф восстал против старой морали, против застойных форм и содержания старого, балета. Но в своем протесте Голейзовский – прямо продолжал искания тех, кто еще к революции ратовал за обновление хореографического театра.

Независимо от выбора темы остросовременные были выразительные средства. Обновление формы Голейзовского предшествовало обновлению содержания. Новые танцевальные формы создавались на базе классического танца, покоились на абсолютном знании всех мелочей вековой балетной техники. Даже сочиня рискованные и невиданные движения, вон отталкивался вот начал балетной техники, которая дала ему классическая школа. Голейзовский сумел по-новому увидеть старые движения, повернуть в неожиданном ракурсе, соединить в небывалой последовательности. Создавались смелые разновидности традиционных поз. Классические арабески и аттитюды танцовщица выполняла не стоя, а в воздухе, на руках у партнера. Нередко исполнители проделывали то же движения, сидя или лежа.

Расширяя круг движений, используемых в танце, Голейзовский шел и дальше. Он сочетал классику с иными приемами телесной выразительности.

Голейзовский всю жизнь был творцом, изобретателем танцевальных «слов». Это Фантазия была неиссякаема. Вон осуществил огромное количество постановок, начиная со школы-студии «Детский балет» поставил там балеты: «Макс и Мориц» на музыку Шитте, «Белоснежка» и др. Руководя студией «Камерный балет» поставил одноактные балеты: «Арлекинад», «Саломея» Р. Штрауса, «Фавн» Дебюсси, «Трагедия масок» Вера, а также концертные программы. Утверждая собственный стиль, вон обращался к произведениям С.В.Рахманинова, А.Н. Скрябина, Ф. Шопена в поисках балетных соответствий с эмоционально-пластической выразительностью музыки. В Большом театре на сцене экспериментального театра, поставил «Иосиф Прекрасный» Василенко и «Теолинда» на музыку Шуберта, «Смерч» Бэра – один из первых опытов воплощения революционной тематики. Голейзовский, осовременивая классику, обращался к характерности, гротеску танцы к опере Бородина «Князь Игорь», «Испанские танцы» и «Эксцентрические танцы» на музыку Дунаевского. В 60-е годы им были созданы концертные программы на музыку Скрябина и Листа, в 1962 г. – балет «Скрябиниана», в 1964 г. – «Лейла и Меджнун» Баласаняна. Работа принесла ему большой и заслуженный успех. Эмоционально-пластическая выразительность музыки подсказала верное решение хореографических образов, которые еще раз подчеркнули удивительную самобытность творчества балетмейстера.

Танец здесь соединяет у себя напевность и силу, широту и воздушность, обладает стремительностью и плавностью полетов. А самая существенная особенность – танец всем телом. Все тело должно быть выразительным, должно жить в танце.

Исполнители мужского танца, добываясь мужественности, преображали не только начало и финал прыжка, но и сам интонационный утрое танцевальных фраз, чтобы сообщить танцу героическое звучание.

В этом же плане изменялся и женский классический танец. Из него изгонялись слащавость, манерничаний, суетливый и мелкий жест, кокетливая красивость позировок.

Кристаллизуясь, лексика советского классического танца насыщалась мотивами многонационального танцевального Фольклора. Элементы народных танцев влились в академические нормы, оживили и во многом преобразили их. Включат в классику народно-национальные элементы начал уже М. Петипа, поставил сюиты национальных танцев в третьем действии «Лебединого озера», во втором и третьем действиях в «Раймонде» и др.

Широкое развитие получила эта тенденция в спектаклях 30-50-х годов. Одним из первых был спектакль «Красный мак» музыка Глиэра балетмейстеры П. Лащилин и

В.Тихомиров, Большой театр, 1927 г. Основным выразительным средством стал классический танец, но он был обогащен национальными – русскими и китайскими – элементами. Постановщик «Светлого ручья» Ф.Лопухов также наряду с классическим танцем использовал характерный танец для создания образов колхозной молодежи.

Балетмейстер Р. Захаров – создатель «Бахчисарайского Фонтана» смело развивая лучшие традиции русского балета, открыл балетному театру путь в мир социально направленной мысли и обогатил балетный спектакль новым методом драматургического развития, новыми выразительными средствами. Действенный танец в образе становится главным средством и системой раскрытия идеи и содержания балета. Главную мечту жизни М. Фокина «из балета-забавы создать балет-драму, из танца – язык понятный, говорящий» Р.Захаров решил своей постановкой «Бахчисарайского Фонтана» М. Фокин «Против течения».

В балете «Партизанские дни» музыка В.Асафьева балетмейстер В.Вайнонен выводит народный танец на сцену, создавая обобщенный обид народа, включенный в сюжетное действие.

В спектакле «Горенка» музыка М. Кажлаева, осуществленном в 1966 г. О.Виноградовым, в «Каменном цветке» С. Прокофьева, поставленном в 1959 г. Ю.Григорьевичем, «использование народно-национальных элементов придало спектаклям не только национальный колорит, но и реалистическую достоверность.

Следует отметить в этом смысле и балет «Ангара» А.Эшпая, поставленный Ю.Григорьевичем в 1966 г. Классический танец здесь также дополняется и обогащается органически включенными в него элементами народного танца. При этом, огромное значение приобретает развитие языка классического танца по его собственным внутренним законам, насыщение его новыми движениями, вытекающими из его основных принципов и из его внутренней логики.

Хотелось бы также отметить «Сердце гор» композитор Баласанян, балетмейстер В.М.Чабукиани, «Тарас Бульба» – музыка Соловьева-Седого, балетмейстер Ф.Лопухов, «Шурале» – композитор Яруллин, балетмейстер Якобсон. В этих спектаклях, решенных средствами классического танца, но пропитанных национальным колоритом, классический танец обогащался благодаря характерному танцу, впитывая некоторые из его выразительных средств.

Обогащению классики могут служить элементы бытовых танцев. Например, в

балете Ю.Григоровича «Ангара» (твист, вальс, современная деревенская пляска).

Большое значение для обогащения языка классического танца имеет свободная пластика. Речь идет о хореографического претворение реальной жизненной пластики, о новых элементах, рождающихся из реальных жизненных движений и включающихся в образный танец.

Примечательна в этом смысле деятельность балетмейстера П. В. Якобсона – продолжателя и последователя М. М. Фокина, который также всегда шел против течения. В молодости он отрицал классические танцы, в зрелости стал инициатором, возвращения в балетный театр танцевальной пластики, раздвинув ее выразительные возможности и применяя в разных жанрах. Утверждал драматический балет, используя при этом специфически хореографические способы решения сюжета. Всегда искал новые выразительные средства и формы, переносил в балет образы и приемы смежных искусств. Ведущая форма балетмейстерского творчества Якобсона – хореографическая миниатюра. Лучшие из уже созданных и новые миниатюры были объединены в спектакле «Хореографические миниатюры». Обратившись к широкому кругу тем, в том числе и военно-героическое трио «Сильнее смерти» на музыку И.Шварца, в котором как бы оживала скульптурная группа, балетмейстер решил их разнообразными выразительными приемами. В триптихе по мотивам скульптур Родена на музыку К. Дебюсси «Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол» Якобсон передавал чувства своих героев естественной пластикой, которой вон всегда отдавал предпочтение. Танцевальные образы выступают здесь, как «Ожившие скульптуры», являясь как бы развитием этой начальной и конечной цели.

Образы «Подхалима» на музыку В. Цитовича и азартно сплетничающих «Кумушек» музыка И.Аронова очерчивались острохарактерными штрихами. В «Тройке» на музыку И.Стравинского, олицетворяющей разгульное веселье, образы персонажей: кучера и трех молодых – лепились широкими, задорными движениями русской пляски. Юные влюбленные из дореволюционного еврейского местечка характеризовались балетмейстером национально окрашенной пластикой. Во многих номерах Якобсон использовал классический танец, но не в его академическом варианте. Им также были поставлены балеты: «Гиль Уйленшпигель» Р. Штрауса, «Утраченные иллюзии» Асафьева, «Ромео и Джульетта» Чайковского, «Сольвейг» на музыку Грига, «Спартак» Хачатуряна, «Клоп» Отказова и Тиртича, а также многие другие. Будучи художественным руководителем Ленинградского ансамбля «Хореографические миниатюры», поставил большое количество концертных программ, проявил при этом нешаблонность мышления и умение сочетать самым неожиданным образом классический танец с различными пластическими системами, значительно увеличив эго «словарный запас» и придал эму свойства яркой

характеристичности.

Большое значение играет в развитии современного хореографического искусства одна из сложных и противоречивых фигур – Морис Бежар – поэт, философ, выдающийся историк балета. Его творчество питается всем лучшим в искусстве Европы, Америки и Востока, его прошлым и настоящим. Особое внимание хореографа привлекают Индия и Иран. Свои балеты он часто ставил на подлинную музыку этих стран. Это танцы модерн, основанные на классике. Бежар никогда не переносил в свои балеты элементы фольклора впрямую. Он не подражает восточным формам и не прилаживает их к европейским образцам, обладая огромной творческой оригинальностью и широтой концепции. Не обогащает он танец и заимствованиями естественных движений людей, как это делают многие другие балетмейстеры. Современного разговорного языка нет в самобытной танцевальной лексике Бежара, хотя он, может быть, самый современный хореограф. Свои балеты Бежар ставит как философ. В «Весне священной» хореограф в форме солнечного и одновременно жестокого мира прославил пробуждение женского и мужского начал в человеке, их противостояние оргиастический союз. Нередко он создает балеты, полные зашифрованных намеков, символов.

Некоторые из балетов поставлены на русских артистов: «Айседора» для М.Плисецкой, «Петрушка» для В.Васильева «Нижинский – клоун божий» посвящен В.Нижинскому. Для того чтобы перечислить балеты этого плодовитого балетмейстера потребовалось бы много времени. Но для нас более важно знать, что М. Бежар разнообразно использует пластические возможности тела танцовщика, значительное внимание, уделяет развитию мужского танца, вводя в некоторые постановки исключительно мужской кордебалет. Принципиально новое решение ритмических и пространственно-временных задач, привнесение элементов драматической игры обуславливает действенность и динамизм это синтетического творчества.

Все это внешние источники, но классический танец может развиваться и по внутренним законам. Новые и сложные композиции могут быть, как бы расчленены, разложены на простейшие элементы, но в своих сочетаниях они образуют новые выразительные средства, диктуемые современным содержанием.

Один из самых мощных факторов обновления выразительных средств классического балета – обращение к современной симфонической музыке. Ее новые сложные метроритмические сочетания подсказывают и соответствующие новые сочетания танцевальных движений.

С момента своего возникновения школа классического танца выполняет две

Функции: развивает классический танец как основное выразительное средство балета; воспитывает артистов балета. Русская балетная школа создала свой стиль, свою методику преподавания классического танца, творчески переработав лучшие достижения отечественных и зарубежных педагогов и балетмейстеров. Вот французских хореографов она впитала систем; Шарля Дидло и Филиппа Тальони, приемы работы Жюль Перро и Артура Сен-Леона, их исполнительские и педагогические традиции. Самобытность датского балета передал русским артистам Х.Иогансон, технику вращений, виртуозность и динамичность прививали русской школе танца знаменитые итальянские педагоги К. Блазис и Э.Чекетти. Русские артисты, осваивая секреты этих школ, их приемы и методику, сохраняли черты национальной самобытности.

К началу XX века русская школа классического танца стала хранительницей сокровищ хореографической мысли, а ее методика обучения классическому танцу – общепризнанная в мире. Такой ее узнала Западная Европа, восхищенная русским балетом во время гастролей дягилевской антрепризы в 1909 г. в Париже. Последующие гастроли русских артистов в Англии, Америке, в Австралии и вторых странах мира стали не только их триумфальными выступлениями, они возродили в общественности интерес к балету, открыв новую эру и развитие мировой хореографии.

Одна за другой стали возникать любительские и профессиональные труппы в странах, впервые увидевших балетные представления. Деятели зарубежной хореографии использовали русскую методику обучения классическому танцу. Да, например, в истоков балетных театров США /Нью-Йорк Сити Баллэ и Амэрикан Баллэ Тиэтр/ стояли русские педагоги и балетмейстеры Дж.Баланчин, М. Мордкин, М. Фокин и др. В Англии основными центрами хореографического образования стали частные школы Т. Карсавиной и Н. Легат. Их педагогический метод, последовательный и плодотворный является основным в системе воспитания артистов балета в этой стране.

В основу советской балетной педагогики легла, система профессора А.Я.Вагановой, создательницы нового направления в науке о танце, обобщающей многолетний опыт не одного поколения русских танцовщиц и педагогов.

Сущность методики А.Вагановой, которой следуют и сегодня педагоги, заключается в осмысленности и художественной выразительности танцевального движения. Особое внимание А.Ваганова уделяла движениям рук, корпуса, головы и созревала в самых простых комбинациях большого художественного совершенства. Она добивалась свободного владения всем телом, округленности в движениях рук. А.Я.Ваганова считала, что ее методика была тесно связана с системой К. Блазиса и О. Чекетти. Но эта система была ею усовершенствована и переработана и ушла далеко впереди от представителей французской и

итальянской школ, сохраняя лучшие находки своих предшественников, углубляя и расширяя горизонты исследования. Наглядным примером достоинства этой системы явилась практическая деятельность профессора А. Я.Вагановой, которая в течение тридцати лет преподавала в Ленинградском хореографическом училище, ныне носящим ее имя. Воспитала не одно поколение прекрасных балетных артистов, которые впоследствии стали продолжателями ее теории. Среди них: М. Т. Семенова, О. Г.Иордан, Г.С.Уланова, Т. М. Вячеслова, Н. М. Дудинская, Г.И. Балабина, А.Я.Шелест, А.Е.Осипенко, И. А. Колпакова и многие другие.

Практическая деятельность А.Вагановой была обобщена в ее книге. «Основы классического танца», выпущенной в 1934 г. Книга и сейчас является необходимым руководством для преподавателя и ученика, хореографа и танцовщика. По словам Вагановой, она написала пособие для «нуждающихся в освежении своих познаний».

Используя систему А.Вагановой, педагоги балетных школ с первых занятий приучают учеников работать сознательно, а, не механически повторяя заданные комбинации, тем самым, вырабатывая профессиональную память.

Педагоги заботятся не только о техническом совершенстве и безупречном выполнении учениками заданных упражнений, добиваясь уверенной техники исполнения, но и стремятся сохранить точные пропорции фигур. Для этого во время уроков чередуется сильное напряжение мышц с более легким, внося тем самым в их работу соответствующее разнообразие и отдых. Количество повторов движения, степень нагрузки на соответствующие мышцы обязательно согласовывается с принципом индивидуального подхода к каждому ученику. Не скрывая от учеников их природных недостатков, стараются их выправить с первых дней обучения.

Работа педагогов подчинена задаче развития техники путем усложнения движений от класса к классу, от начала к концу урока.

Каждый специалист-хореограф вносит свое собственное индивидуальное начало в формирование будущих исполнителей классического танца. Этим они способствуют дальнейшему развитию системы преподавания хореографических дисциплин, росту высокого профессионализма.

Свидетельством развития системы преподавания в школе мужского исполнительства является труд Н.И.Тарасова. Важнейшие исследования, посвященные методике преподавания, представлены в книге «Классический танец» (1971 г.). Творческий педагогический метод во многом совпадает с открытиями А.Я.Вагановой. С первых шагов в своих учениках Н.Тарасов развивал большую самостоятельность, осознанность своего творчества. Одаренный педагог воспитал многие поколения артистов балета, среди которых

такие блестящие исполнители как Ю.Кондратьев, Ю.Жданов, Л. Сех, М. Лиела, М. Лавровский и другие. Сторонник научно обоснованной педагогики и единой системы преподавания, Николай Иванович всегда ратовал за педагога-творца, умеющего по-своему преломлять эту методику. «Единство системы отнюдь не должно сковывать педагогическую индивидуальность. Правильная методика не может помешать проявлению творчества педагога, не она устраняет необходимость того, чтобы каждый преподаватель танцевального искусства был и сам художником» («Методика классического тренажа», М-Л.: И., 1940 г.).

Эти слова претворены в жизнь многими выдающимися педагогами классического танца.

Всем известно, что общий план построения класса, в частности последовательность чередования отдельных упражнений, у всех педагогов, воспитанных в традициях русской хореографической школы, полностью совпадает. Нередко и комбинации движений в тех или иных упражнениях у разных преподавателей бывают одинаковы. И все же, несмотря на отдельные схожие черты, класс каждого большого мастера имеет свои особенности, свою определенную методику построения. Об этом свидетельствуют такие часто употребляемые в обиходе выражения как «Вагановский класс», «Пономаревский класс», «Тарасовский класс» и т.д. Поэтому параллельно с записью уроков необходим еще и методический анализ класса преподавателей для выявления его особенностей, а также основных задач и целей, которые ставит в процессе тренировочных занятий педагог.

Попытаемся дать краткий методический анализ артистического класса одного из самых крупных балетных педагогов наших дней Асафа Мессерера, который более трех десятилетий вел тренировочные занятия артистов балета Большого театра - все лучшее, что было в наших далеких и близких предшественников. «Хотелось сочетать танцевальность, которую я постигал, будучи учеником Горского, с академической строгостью движений, усвоенной под руководством Тихомирова, с развитием силы, выносливости и широты технических приемов, воспринятых мной у Семенова» (Мессерер А. «Уроки классического танца», с.16).

Эти педагогические принципы были творчески освоены и получили дальнейшее развитие на основе богатейшего собственного опыта самого Мессерера и подтверждены его свыше 60-летней творческой практикой. Доказательством обогащения теории и методики преподавания классического танца является и театральная школа М. Т.Семеновича в Большом театре. Она содержит у себя отработку техники исполнения танцевальных движений, чувства позы, линии, музыкальности. В школе Семеновича учатся, как бы продолжая то, что было начато еще в школе.

Следуя заветам своего педагога А.Я.Вагановой, каждый прием, каждое правило

М. Семенова осмысливает творчески. Новые спектакли, новые сценические условия подсказывают ей новые варианты исполнения танцевальных движений. И, хотя существуют иные приемы, ее объяснения и доказательства, а главное – результат, убеждают учеников в правоте педагога. Например, в конце экзерсиса у станка М. Т. Семенова всегда задает движения на пальцах в мягких туфлях, что хорошо укрепляет суставы и связки пальцев ног. Это позволяет контролировать постановку стопы в положении на пальцах. «Сильно вытянутый подъем должен ощущаться, как подтянутый вверх, а не «вываленный» вперед. Пуанты помогают танцовщице, а в мягких – положение удерживается только за счет связок и мышц, и, следовательно, становится очевиднее крепость самих пальцев».

Класс Семеновой, в общем, не отличается вот общепринятого построения. Особое в нем – целенаправленность и художественность. Он подобен мастерской скульптора, где даже из неподатливого материала создаются великолепные произведения искусства. А главное, у Семеновой все это достигается благодаря знанию законов классического танца, пониманию этих законов в развитии.

Хореографии сегодняшнего дня свойственны серьезность идейного содержания, глубина образов, разнообразие танцевального языка и его усложнение. В последнее десятилетие неизмеримо выросла техника как женского, так и мужского танца. Сила школы классического танца в то, что она всегда умела не только свято хранить верность традициям классического танца.

Каковы же компоненты педагогической системы Мессерера? Что стоит за понятием «Мессереровский класс»?

1. Основой педагогического метода является принцип развития хореографических тем. Каждый урок имеет свою главную тему, свою целевую задачу, свое прыжковое лейтдвижение. Главная задача каждого занятия планируется, учитывая различные факторы, влияющие по построение урока /проведение занятий после большого перерыва или перед ним, после большой нагрузки или перед ней и т.д. /. Мессерер был убежден, что педагог всегда должен ясно представят себя, чего он будет добиваться именно на данном занятии. Классы, и которых «всего понемногу», он уподоблял лекции, где говорится обо всем и ни о чем. Лейтдвижение является как бы стержнем урока, дающим занятиям стройность и осмысленность.

2. Большое значение в классе Мессерера имеет последовательность и завершенность построения урока в целом, соразмерность его основных частей. «Станок» – традиционен по построению, прост, логичен, спокоен. Занятия на середине отличаются большой композиционной изобретательностью, с включением разнообразных и многочисленных вращений. А в упражнениях аллегро большим силовым прыжкам

предшествует серия маленьких и средних прыжковых комбинации.

3. Педагог предлагает четкое, ясное построение упражнений, стройность и законченность задаваемых комбинации, движения в которых естественно вытекают одно из второго в логической хореографической последовательности. А Мессерер против комбинаций, задуманных нарочито неудобными для исполнения.

4. Педагог строго придерживался правила «не перегружать ноги». Его занятия отличает удивительное чувство меры, ощущение допустимости нагрузки.

5. Весь урок шел, как говорится, «на одном дыхании». Комбинации задавались быстро и четко. Паузы между ними минимальны, что очень важно для развития силы, выносливости и постановки дыхания. Однако следует подчеркнуть, для темпа урока в целом характерна определенная умеренность, в том смысле, что не было не слишком быстрых, не чересчур замедленных по темпу исполнения комбинаций движений.

6. На занятиях он стремился к постоянному совершенствованию координации движений у артистов балета, к гармоническому развитию мышц всего тела, в связи, с чем уделял серьезнейшее внимание согласованной работе корпуса, рук, ног, головы.

Сложность познания классического танца беспредельна, т.е. детали, те нюансы, которые так необходимы в сценическом исполнении, приобретаются большим опытом. Век живи – век учишься. Заветные три «Т» – труд, терпение, талант превращают танцовщика в мастера. Искусство танца не терпит равнодушных.

Артист как спринтер на коротких дистанциях, та же интенсивность отдачи, та же стремительность темпа – 20 лет сценической жизни – предел очень короткий. Обновлению классического танца нет конца. Лишь бы балетмейстер был способен создать танцевально-пластические мелодии, отвечающие замыслу спектакля. Лишь бы он черпал свой материал в хореографических сокровищницах всего мира, в том числе и Востока, а не ограничивался бы использованием вчерашнего достояния классического танца. Жанров, форм, разновидностей приемов классического танца столько, сколько балетмейстеров, обладающих собственным творческим почерком, сколько спектаклей, несущих новое содержание.

