

83.326
Т 19



Н. ТАРАСОВ

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

ШКОЛА
МУЖСКОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Н. И. ТАРАСОВ

КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

ШКОЛА
МУЖСКОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Издание третье



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР
2005

БИБЛИОТЕКА
Луганського державного
інституту культури і мистецтв



5554

Тарасов Н. И.

Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е изд. — СПб.: Издательство «Лань», 2005. — 496 с: ил. + вклейка (16 с). — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 5-8114-0591-X

Книга «Классический танец. Школа мужского исполнительства» — переиздание труда Н. И. Тарасова, одного из корифеев педагогики в области балета. Это руководство для тех, кто занят обучением танцевальному искусству, охватывает все стороны педагогического процесса: основы классического танца, его цели и задачи, планирование работы педагога и учет успеваемости, эстетическое воспитание учеников, подбор музыкального материала для уроков. Работавший в годы советской власти, автор часто обращается к опыту советского балета, и издатели оставили текст без изменений из уважения к искусству, получившему всемирное признание.

Большая часть учебного пособия посвящена методике обучения танцу — позам, танцевальным движениям, прыжкам, поворотам в той последовательности и в тех сочетаниях, которые проверены опытом и обеспечивают усвоение всех, даже самых сложных движений классического танца.

ББК 85.324

Обложка
С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

*Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

- © Издательство «Лань», 2005
- © Н. И. Тарасов, 2005
- © Е. Валуткин,
вступительная статья, 2005
- © Издательство «Лань»,
художественное оформление, 2005

Сила русской школы классического танца, ее жизнестойкость, которая помогла ей сохранить себя во многих катаклизмах, обрушившихся на Россию в XIX и XX веках, ее удивительная способность впитывать и обогащать новейшие открытия в хореографии во многом основаны на преемственности традиций, на творческой связи поколений. Учитель, воспитай ученика, поделись с ним накопленным опытом, передай ему свои знания, свои методические открытия — таков принцип работы новых педагогов. И одним из таких великих наставников, которые внедряли этот принцип в художественную практику, делали его действенным импульсом воспитания молодых артистов, педагогов, балетмейстеров, был мой учитель Николай Иванович Тарасов. Творческий и педагогический путь Николая Ивановича Тарасова — важнейшее звено в преемственности развития русской школы классического танца. В характере Н. И. Тарасова счастливо сочетались старинная, немного даже старомодная интеллигентность, включавшая отличное образование, величавую импозантность и удивительно современный взгляд на мир.

Он прошел великолепную школу, даже не школу, а, скорее, академию московской сцены, участвуя в спектаклях хореографов Александра Горского, Касьяна Голейзовского, Василия Тихомирова, дирижеров Андрея Арндса, Юрия Файера, постигал тайны исполнительского искусства, сотрудничая с блистательными балеринами Екатериной Гельцер, Викториной Кригер, Мариной Семеновой, Маргаритой Кандауровой, Анастасией Абрамовой, другими выдающимися артистками.

Николай Иванович Тарасов в 1913 году был принят в Московское хореографическое училище, где учился у замечательных артистов и педагогов Николая Петровича Домашова и Николая Густавовича Легата. Домашов — типичный представитель московской школы танца с ее открытой эмоциональностью, глубоким проникновением во внутренний мир героя, вниманием к драматической лепке образа. Легат — это петербургская чистота линий, совершенство танцевальной техники, благородство и красота пластического образа, создаваемого артистом. Так с самых юных лет в творчестве Тарасова «сплелись» традиции двух выдающихся направлений в русском балетном искусстве, что, как думается, в дальнейшем стало основой его педагогической системы.

С 1920 по 1935 годы Николай Иванович — солист балета Московского Большого театра, партнер, как сказано выше, самых знаменитых балерин в балетах «Тщетная предосторожность», «Лебединое озеро», «Жизель», «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Раймонда», «Баядерка»... В 1923 году он начинает преподавать в Московском хореографическом училище. С того далекого времени и стала формироваться знаменитая «школа Тарасова», вобравшая в себя весь тот огромный практический материал, который Николай Иванович, мыслящий артист и педагог, анализируя и обогащая, выстраивал в стройную методическую систему. 1946 год — год рождения высшего профессионального хореографического образования в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС), куда Тарасова пригласили вести курс «Композиция классического танца». Там мне и выпало счастье учиться у Николая Ивановича Тарасова, испытывая на себя воздействие его выдающейся личности педагога и артиста.

Но впервые я увидел Николая Ивановича Тарасова в 1953 году — он шел по коридору Московского хореографического училища, спокойно, неспешно.

Его невозможно было представить бегущим, суетливым. И если Тарасов появлялся в коридоре, то мы, дети, останавливали свой бег и чинно следовали за ним — обогнать его мы не решались.

Помню, как Николай Иванович входил в зал со своей неизменной тростью в руках, медленно садился в кресло и спокойно начинал урок. Мощный и силовой тарасовский урок проходил в спокойном темпе, который позволял сконцентрировать внимание на недостатках. Николай Иванович добивался того состояния, когда, как он говорил, «тело начинает дышать». Занятия в нашем тарасовском классе одновременно раскрепощали тело и давали невероятную мышечную мощь. Николай Иванович воспитывал танцовщиков-мужчин — выразительных, сильных. Он был особенно строг к выполнению прыжков и вращений. Его экзамены, как и уроки, были очень четкими, без всяких излишеств.

В свое время Ростислав Владимирович Захаров, как говорится, на заре становления высшего профессионального хореографического образования, в предисловии к первому изданию книги Н. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства» написал: «Мы ждем от школы прекрасного подготовленных виртуозов танца, крепких технически и вместе с тем настоящих артистов, которые в самом сложном танце могут выразить мысль и пламенное чувство, способных к перевоплощению каждый раз в новый художественный образ... Поэтому так важно в процессе обучения молодых артистов балета развивать в них не только технику внешнюю (умение выполнять физически, формально точно любые сложные движения, позы, жесты), но и технику внутреннюю, то есть умение все эти движения, жесты и позы наполнять живым чувством...»

Русский и советский классический балет в лице своих лучших представителей — создателей и исполнителей новых произведений — славился и славится тем, что его техника не является лишь самоцелью, а средством раскрытия художественного образа».

Николай Иванович Тарасов был единомышленником Р. В. Захарова. Он отлично понимал: балет будущего потребует от исполнителей высокой профессиональной оснащённости, палитра выразительных средств хореографии нового времени предложит им более сложный пластический язык, им предстоит осваивать самые разные стили и танцевальные манеры. И потому Тарасов искал такие новшества в своей методике, такие элементы в повседневных занятиях артиста, которые бы делали тело танцовщика, его мышечный аппарат, его мышление более гибкими, более податливыми, способными к восприятию самых неожиданных, самых необычных, самых новаторских предложений постановщика. Однако наряду с этим его очень заботило и то, о чем писал Р. В. Захаров. Он старался воспитывать у своих учеников способность к высокой духовности и осмысленности исполнения, к его содержательности, умение думать над местом своего героя в спектакле, над его значением в драматургии произведения... Этими качествами обладали его знаменитые ученики Александр Лапаури, Марис Лиела, Михаил Лавровский, Ярослав Сех, Лев Голованов, Юрий Кондратов, которые прославились как замечательные танцовщики-актеры, а Леонид Жданов, Владимир Василёв, Петр Пестов, Александр Прокофьев, Герман Прибылов, Эрик Володин — как выдающиеся педагоги и хореографы.

Человек высокой культуры и энциклопедических знаний (не только в сфере хореографического искусства), Николай Иванович требовал того же и от своих воспитанников. Он был убежден, что в будущем хореография потребует от тех, кто станет служить ей профессионально, большой и разносторон-

ней эрудиции в самых разных областях — и литературы, и музыкальной культуры, и драматического театра, и даже... анатомии и психологии. Он постоянно «нацеливал» нас всех на расширение и обогащение своего интеллектуального кругозора. «Исполнительская и общая культура танцовщика, — завещал он нам, — определяет его манеру движения, которая, разумеется, без точной выучки не может быть воспитана, так же как совершенная техника движения без соответствующей культуры. Манера движения — это пластическое средство выражения индивидуальности танцовщика, это свое, а не чужое исполнительское творчество, это искусство подлинное, а не подражание даже самому любимому и знаменитому артисту балета».

Николай Иванович Тарасов ушел из жизни в 1975 году, но его педагогическое наследие, его мудрые суждения и указания сохраняют свою актуальность и сегодня. Его ученики, ученики его учеников продолжают его дело и у нас в России, и во многих других странах мира. Книга «Классический танец. Школа мужского исполнительства» переведена на десятки языков и стала настольной для всех тех, кто занимается хореографическим искусством профессионально.

Я сам, начав свою преподавательскую деятельность в 60-е годы прошлого века, будучи автором учебника «Система мужского классического танца», в котором попытался обобщить собственный педагогический опыт, постоянно обращаюсь к труду своего дорогого учителя в поисках ответов на возникающие у меня в ходе практической работы вопросы, надеясь получить советы по той или иной профессиональной проблеме, стараясь вычитать в его суждениях методические «подсказки» по ведению занятий, и словно слышу его спокойный голос, вижу его внимательные умные глаза, ощущаю обаяние его уникального интеллекта...

Высшее хореографическое образование — детище XX века. Уровень развития искусства танца в прошлом столетии вызвал к жизни потребность в кадрах не просто высокой профессиональной квалификации, но обладающих серьезными знаниями в самых разных областях науки. Целесообразность вузовской подготовки доказана жизнью. Не случайно же количество институтов и академий и у нас в стране, и за рубежом постоянно растет. И необходимость книг и учебников, подобных труду Н. И. Тарасова, очень велика.

В заключение хочу вспомнить напутствие Николая Ивановича представителям тех поколений, что идут следом: «...Надо любить своих учеников, но быть к ним всегда и во всем предельно требовательным». Это правило было второй натурой нашего учителя. И он, хотя и тактично, но весьма настойчиво и последовательно, прививал принцип такого отношения к своим будущим воспитанникам и нам, своим студентам.

Смею надеяться, что удостоенная Государственной премии СССР книга Н. И. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства», которая выходит третьим изданием (первые два уже давно стали библиографической редкостью), поможет деятелям отечественного балетного искусства XXI века продолжать и развивать традиции уникального явления XIX и XX века — русской школы классического танца.

ЕВГЕНИЙ ВАЛУКИН,
заведующий кафедрой хореографии Российской академии
театрального искусства (ГИТИС) народный артист России
народный артист Республики Башкортостан,
доктор педагогических наук, академик, профессор



ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена учебным основам русской и советской школы классического танца. Адресована она будущим педагогам хореографических факультетов театральных институтов и хореографических училищ. Вместе с тем данная работа может быть полезна и будущим балетмейстерам и артистам балета, которые должны отлично знать школу классического танца, чтобы полнее использовать ее выразительные средства в своей творческой деятельности.

Материал в книге делится на две части. Первая рассматривает цели и задачи школы классического танца, планирование работы педагога и учет успеваемости учащихся. Вторая часть включает комплекс упражнений (учебный материал), принятый школой классического танца, различные приемы и способы изучения этих упражнений. Рисунки иллюстрируют правила исполнения отдельных упражнений.

В целом книга трактует школу классического танца как метод, как систему воспитания и обучения будущего танцовщика профессионального балетного театра.

Хочется, однако, подчеркнуть, что никакая, даже самая полезная книга не может заменить собой практику, так как только при помощи последней куется мастерство и накапливается опыт преподавателя. В то же время книга поможет расширить, уточнить и углубить теоретические и методические знания преподавателя, внести в его практическую работу целенаправленность, планомерность и принципиальность.

В данной работе я стремился возможно полнее и подробнее ответить на вопросы: зачем, что и как изучает школа классического танца, в чем заключается суть исполнительского и педагогического мастерства? В какой мере мне это удалось — определит читатель и время. Я же буду весьма удовлетворен, если мой труд принесет начинающему педагогу хотя бы небольшую пользу.

Мне будет особенно приятно, если книга окажется также полезной хореографам народных театров, институтов культуры и самодеятельных коллективов.

В заключение хочется поблагодарить всех, кто словом или делом помог мне подготовить к печати и издать эту книгу.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ





ГЛАВА ПЕРВАЯ

ШКОЛА

1

Искусство балета берет свое начало в народном танцевальном творчестве. Живительный, неиссякаемый родник народной хореографии позволил балетному театру обрести и создать все то богатство и разнообразие выразительных средств, которыми он располагает в настоящее время.

Стремясь к воплощению на сцене самых разнообразных жизненных тем и сюжетов, балетный театр в своем становлении и развитии выработал особые специфические выразительные средства, по которым можно отличить народно-характерный танец от историко-бытового, классический танец от гротескового, а также от пантомимического действия.

О том, когда и как создавались эти танцевальные жанры, очевидно, со временем будут написаны соответствующие работы. Здесь же необходимо лишь отметить, что классический танец обладает чрезвычайно стройной и четко разработанной системой сценических движений. Диапазон его исполнительской техники очень велик. Эта особенность дает возможность балетмейстеру создавать самые разнообразные хореографические композиции, подобно тому как в музыке на основе принятого звукоряда композитор строит самые разнообразные звуковысотные связи. Иначе говоря, выразительные средства классического танца позволяют балетмейстеру создавать произведения самого различного содержания и формы: от небольших концертных этюдов до многоактных спектаклей, от кордебалетных ансамблей до ведущих танцевальных партий, таких как Одетта и Одиллия, Жизель, Раймонда, Джульетта, Мария, Эсмеральда, Параша, Китри, Лауренсия, Сванильда, Аврора, Фадетта, Данила, Ромео, Евгений, Филипп, Вацлав, Спартак и другие.

Словом, классический танец располагает богатейшими средствами воплощения драматургии балетного спектакля и характеристик дей-

ствующих в нем персонажей. Все это, однако, не означает, что классический танец является главным компонентом театральной хореографии. Отнюдь нет. Все разновидности сценического танца, каждый в своем роде, являются равноценным средством художественного выражения как в самостоятельном значении своего жанра, так и в целом балетном спектакле.

Путь развития классического танца сложен и труден. Было время, когда модернисты и другие мнимые новаторы от хореографии утверждали, что язык классического танца настолько устарел, что он не может выразить новое содержание жизни, создать образ современника и что поэтому классический танец вместе с его академической школой надо немедленно и навсегда сдать в архив.

Известно, что модернизм и декадентство с проповедью пессимизма, нездоровой символики, мистики, секса и тому подобного справедливо осуждены в советском искусстве. Классический танец отлично выдержал испытание временем и продолжает успешно развиваться по пути реализма. Творческий опыт советских балетмейстеров со всей очевидностью доказал, что средствами классического танца можно создать произведения, ярко и правдиво отображающие новое содержание жизни. Подтверждается это целым рядом новых концертных постановок и балетных спектаклей, например: «Летите, голуби!», «Барышня и хулиган», «Тропой грома», «Ленинградская симфония», «Берег счастья», «Горянка», «Асель», «Жаклин» и многие другие. В этих произведениях выразительные средства классического танца использованы максимально. Сохранены строгие, пластически завершенные формы хореографии, возвышенный поэтический стиль действия, безукоризненно отточенная исполнительская техника движения. Изменились композиционный строй танцевального языка, образ, характер и поступки действующего лица, но совершенная хореографическая первооснова сохранилась незабываемой.

Правда, классический танец в прошлом использовался как основное средство для создания в балете образов принцесс и принцев, их подруг и друзей, рабынь и рабов, различных фантастических персонажей и воплощения сказочных сюжетов. Однако основа, на которой возник «язык» классического танца, чрезвычайно жизненна и естественна, — это сама природа человека, органика его движения, творческое воображение, эмоциональность, любовь и стремление к прекрасному, благородному, возвышенному, целомудренному, что использовал в своем танцевальном творчестве народ, а затем балетный театр.

Однако выразительными средствами классического танца надо правильно и умело пользоваться. Например, вряд ли можно движениями

народно-характерного танца создать образы Джульетты, Параша, Ромео и Евгения и т. д. Трудно сказать, как получился бы замечательный танец с подушками из балета «Ромео и Джульетта», если бы он был поставлен средствами классического, а не историко-бытового танца, и т. п. Неправильное использование выразительных средств жанра показывает слабость балетмейстера, а не хореографии.

Классический танец может совершенствоваться по линии искусства балетмейстера, исполнительского мастерства, методики преподавания, теории, но, повторяю, его хореографическая первооснова, то есть школа, должна оставаться неизменной так же, как музыкальный звукоряд.

Такие замечательные русские балетмейстеры, как М. И. Петипа, Л. И. Иванов, М. М. Фокин, А. А. Горский, отлично знали классический танец и его школу и на этой основе создали высокохудожественные хореографические произведения, созвучные направлению и стилю своего времени. Вот почему творчество этих мастеров история хореографии считает новаторским.

То же самое можно сказать и о наших современниках — Ф. В. Лопухове, К. Я. Голейзовском, Л. М. Лавровском, Р. В. Захарове, В. И. Вайнонене, К. М. Сергееве, В. П. Бурмейстере, Ю. Н. Григоровиче, И. Д. Вельском, Л. В. Якобсоне, О. М. Виноградове и многих других.

Наконец, 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.

2

Репертуар советского балетного театра обретает все более глубокое идейно-смысловое содержание. Драматургия современного балетного спектакля требует от танцовщика не только отличной технической выучки, но и более совершенного актерского мастерства, музыкальной и общей культуры.

Воспитание и обучение будущего советского танцовщика во многом определяет школа — ее традиции, направление и мастерство преподавателя.

Старейшие профессиональные школы классического танца — французская, русская и итальянская — имеют свои глубоко национальные

исполнительские традиции, но хореографическая основа (состав движений) всех трех школ едина.

Вместе с тем исполнительский стиль, манера движения, идейно-художественные и национальные особенности, проявляющиеся в творчестве артиста, различны.

Принято считать, что для французской балетной школы характерна высокая исполнительская техника, стиль изящный, манера движения мягкая, легкая, грациозная, но порой несколько изысканная, что свойственно французскому искусству вообще.

Итальянской школе присуща виртуозная техника, стиль строгий, с некоторым уклоном в гротеск, манера движения стремительная, порывистая, несколько напряженная и подчас угловатая.

Для русской школы типична совершенная техника, стиль строго академический, манера движения простая, сдержанная и мягкая, свободная от внешних эффектов. Кроме того, русской балетной школе совершенно чужд так называемый стиль модерн.

Некоторые зарубежные хореографы считают, будто бы русская школа представляет собой слияние французских и итальянских исполнительских традиций. Конечно, состав движений классического танца и его терминология утверждены не в России, а во Франции. Однако идейно-художественные и национальные особенности, проявляющиеся в творчестве русского танцовщика, совершенно самостоятельны. Музыкальный звукоряд тоже, вероятно, утверждался не в России, но русская музыкальная школа имеет свои собственные, глубоко национальные исполнительские традиции и идейно-художественную направленность.

Безусловно, взаимовлияние школ существовало. В прошлом русские и иноземные мастера балета во время своих зарубежных гастролей заимствовали друг у друга наиболее совершенные приемы исполнительской техники, иностранные хореографы обучали русских танцовщиков. В дореволюционной России насаждались стиль и манера французской и итальянской исполнительских школ. В то же время творческая деятельность выдающихся русских хореографов — Евгении Колосовой, Авдотьи Истоминой, Екатерины Санковской, Тимофея Бубликова, Андрея Нестерова, Адама Глушковского, Сергея Соколова, Шарля Луи Дидло и многих других — говорит о том, что они боролись за развитие русской школы классического танца, которая всегда принимала лучшие достижения исполнительской техники зарубежных школ, не меняя, однако, своих национальных традиций.

Великий Октябрь окончательно освободил русскую школу классического танца от иностранных исполнительских влияний.

А. Я. Ваганова пишет, что «начиная с первых десятилетий XX века в чистом виде на нашей сцене нельзя уже встретить ни французской, ни итальянской школы». Таким образом, уже в начале 20-х годов русская школа обретает полную исполнительскую самостоятельность.

Примерно в середине 20-х годов начинают создаваться профессиональные хореографические училища в союзных республиках. Русская школа оказывает им самую дружескую и широкую помощь. Русские балетмейстеры и преподаватели работают в республиканских театрах и школах. В Ленинграде и в Москве готовят для них исполнительские, балетмейстерские и педагогические кадры.

Некоторые хореографические училища в национальных республиках и сейчас еще очень молоды. Они находятся на стадии становления как по выучке, так и по уровню профессиональной исполнительской культуры, но в области развития своих национально-творческих традиций все республиканские училища остаются абсолютно самостоятельными.

В настоящее время для всех школ классического танца в Советском Союзе характерен академический строгий стиль, но самая разнообразная исполнительская манера движения, которая не ограничивает, не сковывает индивидуальность танцовщика, а, напротив, позволяет полнее и глубже раскрыть все его творческие возможности и национальное своеобразие.

Искусство танцовщика проявляется в его творческой индивидуальности, а не в заученной манере движений своего учителя или любимого артиста. Одна из главных традиций русской и советской школы классического танца — это воспитание самостоятельных художников.

Конечно, на первых порах ученики невольно заимствуют исполнительскую манеру своего учителя. Затем, когда у них появится уверенность в своих силах и некоторая самостоятельность действия, надо постепенно предлагать им вкладывать в каждое учебное задание *свое* исполнительское чувство, *свое* отношение к нему, то есть проявлять *свою* манеру движения, не нарушая при этом строгого академического стиля.

В этот переходный период надо очень внимательно следить за тем, чтобы учащиеся проявляли искренность и безыскусственность действия, так как «играть» манеру движения нельзя, она должна рождаться естественно, а не по принуждению. Подобный учебный подход позволит учащимся «найти себя», свою индивидуальность, что немаловажно для актерского мастерства будущего танцовщика.

Кроме того, надо избегать однообразной, «холодной» и монотонной манеры движения так же, как и ложного пафоса, фальшивого темперамента, самодовольства и тому подобной безвкусицы.

Исполнительская и общая культура танцовщика определяет его манеру движения, которая, разумеется, без точной выучки не может быть воспитана, так же как совершенная техника движения без соответствующей культуры. Манера движения — это пластическое средство выражения индивидуальности танцовщика, это свое, а не чужое исполнительское творчество, это искусство подлинное, а не подражание даже самому любимому и знаменитому артисту балета.

Невозможно представить себе, что исполнительская манера В. Смольцова и Б. Шаврова, К. Сергеева и В. Чабукиани, А. Ермолаева и М. Габовича, А. Мессерера и Н. Фадеечева — это копия манеры их замечательных учителей. Безусловно, влияние учителя, преемственность традиций, высокая техника движения и отражение времени есть, но подражательства — нет.

Молодой смене преподавателей хочется пожелать, чтобы они, утверждая современную и индивидуальную манеру движения, не забывали о традициях прекрасного и вдохновенного мастерства ушедшего со сцены поколения, чтобы смена эта непримиримо относилась к формалистическому исполнительству, недостаточной актерской и музыкальной культуре, небрежной и не всегда точной технике танца.

Реалистическое направление в искусстве русского и советского балета является традиционным. Оно определяет характер творческой деятельности не только театра, но и балетной школы и преподавателя. Если на уроке есть жизнь, творчество, значит, здесь воспитывают танцовщиков реалистического направления. Если ученик сознает, что техника движения, которую он отрабатывает, является средством выражения его чувств и мыслей, значит, преподаватель ведет с ним учебную работу в реалистическом направлении. Никакая, даже самая высокая техника танца, если она мертва, механистична, не может служить искусству, воспевающему жизнь и творчество. Даже самый простой батtement надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно, музыкально, с пониманием и чувством учебно-технических и исполнительских задач.

Любой театральный танец, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистическом, а не абстрактном действии.

Молодое талантливое поколение советских танцовщиков — В. Васильев, Ю. Соловьев, М. Лица, М. Лавровский, Ю. Владимиров

и многие другие — воспитывалось в школе и сейчас воспитывается в театре именно в плане реалистического, а не формального исполнительства.

Русская и советская хореография гордится своими замечательными школьными учителями, такими как П. А. Гердт, Н. П. Домашев, В. Д. Тихомиров, Н. Г. Легат, Л. С. Леонтьев, В. А. Семенов, В. И. Пonomарев, Б. В. Шавров, А. А. Писарев, А. И. Пушкин, А. М. Мессерер, А. М. Руденко, и многими другими.

У каждого из них своя, индивидуальная методика ведения предмета, но все они боролись и борются за чистоту классического стиля, за реалистическое направление в хореографии, которое помогает создавать на сцене самые разнообразные по жанру спектакли: от классических балетов «Коппелия», «Жизель», «Лебединое озеро» и т. д. до новых балетных произведений — «Берег надежды», «Лейли и Меджнун», «Легенда о любви», «Спартак».

3

Чтобы овладеть высоким исполнительским мастерством классического танца, необходимо познать и усвоить его природу, его средства выражения, его школу.

Состав движений классического танца велик и многообразен, но основная его «речевая единица» — это поза во всем своем хореографическом и композиционном многообразии. Поза классического танца по своей природе свободна от бытовой достоверности. Эмоционально-смысловое содержание и ход сценического действия раскрываются ее средствами поэтически обобщенно, а не прозаически бытово.

Конечно, поза классического танца условна. В ней все подчиняется пространственным и временным законам театральной хореографии, которая пластически усиливает, укрупняет, возвышает, доводит до необычайной виртуозности природные движения тела человека. Но эта пластическая условность позы вполне реалистична. Она дает искусству классического танца исключительно стройные, емкие и гибкие средства выражения.

Например, при исполнении одной только позы *arabesque*, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действия — от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма.

Поза классического танца отличается исключительным разнообразием приемов исполнения. Она может входить как основной или как дополнительный элемент в то или иное движение, принятое школой и

театром классического балета; может воспроизводиться медленно и быстро, фиксироваться длительно и кратко, усиливать или ослаблять динамику движения. Поза может быть исполнена в малой, средней или большой форме, на полу (*par terre*) и в воздухе (*en l'air*), без поворота, с поворотом, вращением, с заноской, кабриолем и т. д.

Позы могут соединяться одна с другой в целую хореографическую композицию при помощи самых различных приемов связи.

И если эта композиция исполняется осмысленно, вдохновенно, музыкально и технически совершенно, тогда поза, превращаясь в живой, выразительный жест танца, способна характеризовать собой различные образы, жанр, стиль, эпоху, к которой относятся содержание балетного спектакля, различные чувства, стремления и переживания человека. Когда же поза или композиция в целом выполняется формально, вне всякого чувства и осмысления, она остается только условной хореографической схемой движения.

Таким образом, поза классического танца — это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика, а не только руки, обычно сопровождающие нашу речь для придания ей большей выразительности.

Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию позы, которая позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия. И если оба хореографа, и постановщик и исполнитель, талантливо выполняют свою творческую задачу, то сколько можно внести чувства, стремлений и неожиданных пластических интонаций в жест классического танца!

В наше время поза классического танца становится все более изменчивой и многоликой. Ее школьные каноны могут использоваться и пластически преобразовываться балетмейстером обширно и многогранно. Наивно полагать, что только учебная поза — это и есть «чистая классика», а все остальное — нарушение ее исторически сложившегося строя, стиля и выразительных возможностей.

Было бы ошибкой полагать, что сам классический танец консервативен, как бы обособлен, замкнут и отчужден от других жанров театральной хореографии. Напротив, он находится с ними в самой тесной связи.

Например, классический танец может обогащаться стилистическими признаками народной хореографии (русской, украинской, белорусской, грузинской и т. д.); может наполняться признаками образного и очеловеченного подражания птице (лебедю, орлу, голубю и т. д.),

сказочной ящерице, цветку, драгоценному камню; может пользоваться некоторыми приемами спорта (например, фехтование, теннис), если это понадобится балетмейстеру по ходу сценического действия.

Движения народно-характерного танца, подкрепленные исполнительской техникой классического танца, обретают большую виртуозность, пластичность, силу, благородство, образность и характерность художественного выражения. Словом, все жанры театральной хореографии пользуются в той или иной мере исполнительской техникой классического танца,¹ что помогает им обрести более высокий и совершенный исполнительский уровень.

В хореографических училищах с первых шагов обучения именно на уроках классического танца осуществляется профессиональная постановка, укрепление и дальнейшее развитие всего двигательного аппарата учащихся, воспитание чувства позы и музыкальности, то есть закладывается та первооснова исполнительского мастерства, без которой будущий артист балета не может утвердить себя в избранном жанре театральной хореографии.

Танец-модерн, столь распространенный в западном буржуазном балете, тоже не может обойтись без профессиональной школы классического танца, без которой ему трудно достичь необходимой степени технической оснащенности, актерской выразительности.

Сценический опыт убедительно подтверждает, что школа классического танца, располагая огромным диапазоном технических и выразительных средств, является той профессиональной основой, которой пользуются исполнители всех жанров театральной хореографии. Но это относится только к школе, к исполнительской технике танца, тогда как будущий артист балета должен овладеть умением создавать психологический образ своего героя, научиться актерски работать над ролью.

В связи с этим необходимо напомнить, что в старых классических балетах ведущие танцовщики исполняли наиболее драматические сцены обычно при помощи пантомимы. Современный балет, преодолев ограниченность так называемого повествовательного жеста в классическом танце, его иллюстративность, может решать самые сложные актерские задачи средствами танца, без помощи пантомимы.

Например, монолог Ромео в сцене «Мантуя» из балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» может служить примером того, как без помощи пантомимы балетмейстер Л. М. Лавровский предельно по-

¹ И даже спорт — например, фигурное катание на коньках, художественная гимнастика и т. д.

нятно выразил драматизм сценического действия и психологическую глубину переживаний главного героя спектакля.

Сцена Марии и Вацлава из балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. В. Захарова также подтверждает, что классический танец обладает огромными выразительными возможностями и не всегда нуждается в помощи пантомимы.

Наилучшим примером того, каким должно быть исполнительское искусство классического танца, может служить творчество Галины Улановой. Предельно отточенная техника движения, поэтичность, простота, изящество, правдивость, естественность, свобода, лаконичность и одухотворенность всегда отличали исполнительское мастерство этой выдающейся актрисы. Ее поза всегда жила действенным средством пластики танца, хореографическим, а не пантомимическим строем движения. Поза Улановой всякий раз без малейшего нажима органически сливалась в единое целое с музыкой, внося в смысл происходящего на сцене самые тонкие нюансы. Артистка всегда создавала необычайно четкий, рельефный и психологически тонкий рисунок роли, образно и проникновенно воплощенный средствами танца, а не пантомимы, которой она, кстати сказать, владела также мастерски и талантливо.

Говоря о выдающемся мастерстве Галины Улановой, необходимо отметить, что артистка достигла его не только благодаря своему редкому таланту, трудолюбию и опыту, а прежде всего — лучшим традициям русской и советской хореографической школы, которая воспитала множество замечательных мастеров сцены, уделяя самое пристальное внимание развитию высокой исполнительской техники.

И было бы неправильно утверждать, что современный классический балет только потому приобрел подлинный психологизм и глубину сценического выражения, что заимствовал игровые приемы пантомимы. В наши дни исполнители классического танца черпают живую актерскую правду и вдохновение в самой жизни.

Словом, нельзя считать, что пантомима в балете — это всегда выражение жизни, а классический танец — искусственно выдуманная схема сценического движения, которую балетмейстер или исполнитель по мере надобности может пополнять теми или иными игровыми приемами пантомимы.

Ошибочно также полагать, что пантомима вообще не должна присутствовать в современном балете, что все сцены следует решать только средствами танца. Но лично мне трудно представить хана Гирея танцующим на протяжении всего спектакля.

Не вдаваясь в подробную оценку пантомимы, необходимо сказать, что это очень древнее, самобытное и тонкое искусство располагает

богатейшим жанровым разнообразием. В балете пантомима выполняет самостоятельные и очень важные художественные задачи. Искусство классического танца и пантомимы по своей природе, игровой пластике и технике движения (школе) весьма различно, так же как в опере искусство вокала и речитатива. Тем более что мастерство современного актера в театральном танце, и особенно классическом, опирается в основном на искусство переживания, а не на искусство представления.

Разумеется, балетмейстер лучше знает, зачем, когда и как в балетном спектакле использовать пантомиму. Однако правдивость, обреченность, психологическая тонкость и глубина танцевального действия зависят не только от умелого использования пантомимы, а от идейной направленности либретто, от содержательности музыкальной мысли композитора, от профессиональной и творческой зрелости, знаний и таланта балетмейстера, от технического мастерства, опыта и одаренности исполнителя. А чтобы овладеть выразительным жестом актера балетного театра, необходимо проникнуть в суть, природу и взаимосвязь исполнительских элементов классического танца, которые излагаются ниже.

Классический танец как учебный предмет не ставит своей целью изучение основ актерского мастерства. Тем не менее уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста.

И чем прочнее изучена техника танца, тем ближе ученик подходит к познанию выразительного жеста актера балетного театра.

4

Балет — это искусство музыкального театра.

Каким же послушным, гибким, отзывчивым и тонким должно быть искусство танцовщика, если оно призвано верно отображать и раскрывать смысл музыки.

Уметь творчески, вдохновенно и виртуозно «танцевать» содержание музыки — значит обладать одним из главных элементов актерского мастерства. Поэтому будущему преподавателю очень важно знать, в каком направлении и как следует воспитывать это умение.

Задача воспитания музыкальности учащихся и проста и сложна. Установить единый подход в этом тонком вопросе невозможно.

Балетный театр создает новые танцевальные произведения, стремясь глубоко раскрыть содержание музыки. Однако не всегда и не у всех исполнителей в достаточной мере развита музыкально-актер-

ская культура, которая, по-видимому, утверждается еще в школе, на танцевальных и актерских дисциплинах.

Если содержание музыки станет для учащихся сознательным, активным творческим началом, внутренним чувством действия, которым они могут управлять, значит, школа хорошо подготавливает своих питомцев к сцене. Театр с благодарностью и более успешно завершит эту работу, ибо он является для молодого артиста второй школой, окончательно формирующей его музыкально-актерскую культуру.

Настоящему танцовщику необходимо не только уметь слушать музыку и проникаться ее содержанием, но и любить ее, понимать, чувствовать, увлекаться ею. Поэтому и преподаватель, и его питомцы должны уделять в своих занятиях особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. И уж, конечно, отлично сознавать, что музыка — это искусство, в котором идеи, чувства и переживания выражаются ритмически и интонационно организованными звуками; что в танце идеи, чувства и переживания выражаются тоже ритмически и интонационно средствами организованной пластики сценического движения, то есть при помощи хореографической композиции, позы и актерского жеста; что музыкальность — это способность к музыке, тонкое понимание ее; что танцевальность — это способность к танцу и тоже тонкое понимание его; что театральная танцевальность — это не просто компонент, зримо воссоздающий содержание музыки, это самостоятельный вид искусства, имеющий собственные средства выражения, с помощью которых раскрывается смысл сценического действия. И, наконец, что без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, ибо содержание музыкального произведения и сценического действия — едины, неделимы. Образ музыкальный и хореографический — это синтез художественности в исполнительском искусстве театрального танца.

Следовательно, в учебной работе надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только технически грамотно и физически уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально.

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

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

Известно, что каждое музыкальное произведение имеет свой ритм, средствами измерения и сознания которого является метр — строение музыкального такта, и темп — степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения, что каждое танцевальное произведение всегда строго следует ритму музыкального произведения,

а это во многом определяет динамику развития и характер сценического действия.

Малейшее нарушение музыкального ритма всегда лишает танец действенной и художественной точности выражения.

Поэтому необходимо обращать особое внимание на то, чтобы музыкальный ритм воспринимался учащимися не как простой, механически точный счет долей времени, а как выразительный компонент танца.

Разумеется, вначале учащиеся должны хорошо освоить простейшие музыкальные и хореографические ритмы размером на 2/4 и 4/4, затем более сложные: на 3/4 и 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.²

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

Известно, что 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. Каждый танец стремится раскрыть тему музыкального произведения, определяя тем самым образ, характер и суть сценического действия. Следовательно, музыкальная тема должна восприниматься учащимися не отвлеченно и параллельно, а художественно, как единое целое.

В искусстве танца подлинно живое воображение и эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель увлечен музыкальной темой, которая всегда оказывает огромное влияние на творческое состояние артиста.

Танец без внутреннего творческого побуждения не может стать подлинно живым выразителем сценического действия. 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.

² Темп, то есть степень скорости и характер исполнения хореографических упражнений, аналогичен движению музыкального произведения. Он может быть очень медленным — *ларго* (*largo*), медленным — *адажио* (*adagio*), спокойным, плавным — *анданте* (*andante*), быстрым — *аллегро* (*allegro*), очень быстрым — *престо* (*presto*).

Динамика исполнения хореографического упражнения тоже может быть аналогична силе (громкости) звучания музыкального произведения. Она может быть в основном: сильной (*forte*) и слабой (*piano*), а также с нарастающим усилением (*crescendo*) или со спадом, ослаблением (*diminuendo*).

Другими словами, пластика танцевальной позы-жеста как сценического, так и учебного характера должна отображать живое чувство музыкальной темы, быть не простой отвлеченной схемой движения, а действенным средством выражения содержания музыкального произведения.

Никто из преподавателей хореографии не сомневается в том, что исполнительская техника танцовщика должна совершенствоваться в неразрывной связи с развитием чувства музыкального ритма, умением абсолютно точно согласовывать свои действия с чередованием и соотношением музыкальных длительностей и акцентов. Вместе с тем существуют расхождения в том, что эмоционально-образная и метроритмическая стороны музыкального произведения, предназначенного для учебных занятий, не должны восприниматься учащимися одновременно как единое целое, с одинаковой ясностью, что это отвлекает внимание учащихся от развития высокой и точной техники танца. Поэтому ритм музыки на уроках классического танца должен быть всегда очень четким и ясным, преимущественно на 2/4 или 4/4, а музыкальная тема по своему характеру — возможно более отвлеченной, она не должна затрагивать воображение ученика и призывать его к активным, эмоционально-осмысленным действиям.

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.

Поэтому очень важно, чтобы в основе всего курса обучения классическому танцу, каждого урока, каждого отдельного учебного задания, даже самого элементарного, лежало осмысленное, живое восприятие музыки. Это есть непреложный закон театральной хореографии, без которого она не может существовать.

Необходимо еще в школе заронить в будущего танцовщика стремление к сознательному, а не интуитивному творчеству. Музыка для него должна быть не только ритмической «опорой» движения, но и внутренним стимулом эмоциональной увлеченности, которая выражается вполне сознательно в живой, технически совершенной и одухотворенной пластике танцевальной позы. Причем музыкальная тема-мелодия должна восприниматься учащимися не поверхностно и приблизительно, а как эмоционально-образное действенное начало.

Будущий танцовщик, если он любит музыку, внутренне тянется к ее теме. Как музыкант-исполнитель, он вкладывает в ежедневные упражнения, даже самые элементарные, черты своей увлеченности,

из которых формируется его творческая индивидуальность. Следовательно, музыкальная тема всегда должна проявляться в исполнении ученика как его художественное, эмоционально-волевое чувство танца, как живая, вполне сознательная хореографическая кантилена. Причем никакие сюжеты и приемы актерской игры не должны иметь места — это учебная задача предмета «актерское мастерство». Отношение к содержанию музыкальной темы должно проявляться в действиях ученика естественно, просто, свободно, без нарочитости и подчеркивания или какого-либо «нажима». Малейшее стремление ученика пластически изображать, представлять, мимировать свое отношение к содержанию музыкальной темы необходимо немедленно устранять. Ибо это порождает фальшь, притворство, безвкусицу, нивелирует творческую индивидуальность будущего актера-танцовщика.

Способность внимательно и верно воспринимать музыку, увлекаться ее содержанием необходимо воспитывать с первого года обучения, как только ученики твердо встанут на ноги, хорошо усвоят исполнительские приемы своих экзерсисов как у станка, так и на середине зала. Работу эту надо развивать и углублять постепенно, но не вообще, а в самой тесной связи с освоением техники танца.

Умение слушать музыкальную тему во время сильнейшего физического и нервного напряжения свидетельствует об истинном мастерстве танцовщика. Прервать внутреннюю связь с музыкальной темой — значит уйти от осмысленного действия только в технику.

Если учащиеся в момент предельного психофизического утомления стремятся активно слушать музыку, сохранять устойчивость и точность движения, сильно, свободно и эластично выполнять большие сложные прыжки, заноски, различные виды вращения и т. д., значит, они овладевают подлинным мастерством театрального танца. Следовательно, уходить от четкого и ясного восприятия музыкальной темы в учебной работе не следует — это профессиональный просчет.

Артист-танцовщик узнает музыкальную тему заранее, до сценического выступления и «вживается» в ее содержание. Ученик знакомится с нею только во время урока.

Однако и артист и ученик в период предельного напряжения всех сил всегда испытывают огромную трудность, которая связана с задачей сохранения музыкально-творческой увлеченности. Этому искусству и надо научить своих питомцев, и не только на репетициях, но и на обычных уроках классического танца.

Уходя с урока, ученик должен отчетливо помнить не только хореографию, наставления учителя, но и музыкальные темы, которые дава-

ли ему внутреннюю увлеченность, действенность (пусть даже самую малую) и тоже помогали развивать технику танцевального мастерства.

Поэтому повторять учебное задание на текущем или следующем уроке (например, *adagio* или *allegro*) стоит не только в целях развития более точной техники танца, но и ради лучшего, более художественного осмысления уже знакомой музыкальной темы. Однако «заигрывать» музыкальные темы, особенно «любимые», тоже не следует, так как теряется эмоциональная острота их восприятия.

Мелодии популярных песен, а также известные учащимся музыкальные темы из текущего балетного репертуара, по моему мнению, тоже не следует использовать на уроках классического танца, так как они всегда ассоциируются с определенным словесным содержанием или созданием актерского образа, работа над которыми не входит в компетенцию предмета классического танца.

Музыкальная тема должна быть не только верно воспринята, но и верно отображена в действиях ученика. Как уже говорилось, музыку нельзя представлять — мимировать — и тем самым превращать занятия по классическому танцу в уроки по актерскому мастерству. Лицо и вся фигура ученика должны действовать свободно, увлеченно, но в полной гармонии с законами искусства танца, а не пантомимы. В этом и должно заключаться принципиальное различие воспитания будущего актера-танцовщика и мима.

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

Словом, музыка и хореография должны стать для ученика единым объектом его внимания во всех отношениях.

Практика советского балетного театра убеждает в том, что умение верно чувствовать и свободно отображать интонацию музыки в танце должно воспитываться у учащихся так же, как верное чувство ритма и понимание темы. Можно уметь ритмично танцевать, тонко и верно воспринимать содержание музыкальной темы, но не уметь или недостаточно уметь отобразить ее интонации в своих действиях. Поэтому не только *что*, но и *как* говорит музыкальная тема, ученик должен воспринимать одновременно и именно на уроках классического танца.

Следовательно, не надо бояться появления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения, автоматизма, монотонности.

Изменяя пластический характер выполнения какого-либо упражнения, разумеется в полезно допустимых рамках, усиливая или ослабляя ритмические акценты (сильно-энергично, мягко-сдержанно, плавно-певуче, чеканно-убыстренно и т. д. и т. п.), ученик может более отчетливо отобразить музыкальные интонации. Эти занятия не являются упражнениями в актерском мастерстве. Они представляют всего лишь работу над музыкальной пластикой танца. Преодоление «холодной» техники движения означает осмысленный, целеустремленный, а не отсутствующий взгляд, живые, а не кукольно точные движения головы, рук, корпуса и ног даже при выполнении самых элементарных *battements*.

Поэтому, повторяю, бояться, что музыкальные интонации в учебной работе могут «развалить» исполнительскую технику движения или помешать ее осмысленному развитию, — это все равно что бояться самой жизни.

Напротив, 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.

Будущий музыкант-исполнитель осваивает приемы игры на избранном им инструменте также не отвлеченно, а с определенным намерением добиться не только ритмически точного, но и чистого, гибкого, мягкого и глубокого звука, способного к выразительным интонациям. Композитор Б. В. Асафьев по этому поводу писал: «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, — вот высшая ему похвала. Тогда его не только слушают, но стремятся слышать, о чем скрипка поет».³

Разумеется, умение слушать музыку в целом — ее ритм, тему и интонации — необходимо воспитывать последовательно, своевременно переходя от простого к сложному на протяжении всего курса обучения классическому танцу, учитывая возраст ученика, его знания и характер упражнения.

Например, в младших классах, особенно в первом, музыка должна быть во всех отношениях очень простой и ясной, даже наивной, понятной и близкой психологии учащихся девяти-одиннадцатилетнего возраста. Для учащихся двенадцати-пятнадцати лет содержание музыки может стать более сложным. В старших классах выбирается музыка, по своему содержанию приемлемая для учащихся шестнадцати-восемнадцатилетнего возраста. Начиная с первого же класса следует обращаться к музыке, содержание которой более близко по свое-

му характеру психологии мальчиков и юношей, а не девочек или девушек. В младших классах это еще не имеет такого большого учебного значения, но в средних, особенно в старших, данную особенность необходимо предусмотреть.

Само собой разумеется, что содержание музыки, предназначенной для экзерсиса во всех классах и группах, должно быть значительно проще, чем в разделах урока *adagio* и *allegro*.

В учебной практике существует два способа музыкального оформления уроков классического танца. Первый предусматривает музыкальные импровизации, второй — музыкальную литературу.

Музыкальная импровизация в учебной практике применяется довольно широко, так как преподаватель в своей повседневной работе тоже импровизирует, составляя примеры, а не обращается к образцам сценической танцевальной литературы.

Концертмейстер является непосредственным помощником, ассистентом преподавателя. Зная характер, ритм и составные элементы (хореографию) учебного задания, он может предложить вниманию учащихся соответствующую тему, тональность, динамику, размер и акценты музыкальной импровизации. Правда, существует мнение, что музыкальная импровизация на уроках классического танца не может отличаться достаточно высокими художественными достоинствами, ибо она создается не великими композиторами, а всего лишь обыкновенными концертмейстерами. Это верно, но ведь танцевальные примеры составляются тоже не великими балетмейстерами, а всего лишь обыкновенными преподавателями.

Уроки классического танца — это необыкновенно трудоемкая и сложная учебная работа, которая наполнена бесконечно скрупулезно повторяемой отработкой ранее пройденных и новых примеров исполнительской техники. Такого рода работа должна музыкально оформляться в строгом соответствии с ее истинным содержанием. Поэтому очень хорошо, когда ритм музыки свободно и точно согласуется с учебным заданием, и очень плохо, если музыкальная тема и ее интонации не соответствуют характеру задания, у учащихся не возникнет истинной творческой увлеченности, стремления верно согласовывать содержание учебной работы с музыкой и своими внутренними действиями. Также плохо, если музыкальное сопровождение будет носить отвлеченный и монотонный характер.

Следовательно, учебная мысль-цель, которую преподаватель проводит в каждом примере, должна оформляться концертмейстером-импровизатором не равнодушно, а творчески увлеченно, но без уклона в музыкальный примитив или чрезмерную сложность.

³ Асафьев Б. В. *Избранные труды*. Т. 5. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 166.

Замечательный русский педагог-хореограф Н. Г. Легат, импровизируя, сам играл на рояле, когда вел уроки классического танца. Задавая нам упражнение, он одновременно слегка напевал музыкальную тему и затем ее же воспроизводил в соответствующей гармонизации на рояле. Конечно, темы эти не отличались какими-то особенными высокохудожественными достоинствами. Но, во-первых, они всегда были отлично слышимы и отлично воспринимаемы нами, мы их тоже интонационно пели во время танца, разумеется про себя. Во-вторых, каждая тема точно соответствовала характеру и хореографическому строю учебного задания, будь то экзерсис, *adagio* или *allegro*. И, наконец, третье: темы эти всегда точно соответствовали индивидуальным особенностям учащихся — девушек и юношей.

В конце XIX века в России и за рубежом русские и иностранные мастера балета, давая уроки танцев, одновременно играли на скрипке. Думается, что это не случайно, не только потому, что смычком было удобнее наказывать своих питомцев, а потому, что скрипка «поет» тему лучше, чем какой-либо другой музыкальный инструмент, что она «ведет тему» интонационно особенно отчетливо и приближенно к оркестровому звучанию. Кроме того, воспитанников балетных школ учили играть именно на скрипке, а не на фортепиано, и дополнительно учили сольфеджио. Это тоже очень хорошо помогало понимать, слушать и верно проникаться интонациями музыкальной темы, не говоря уже о развитии слуха, знаний и вкуса. Разумеется, это не означает, что надо вернуться к старым формам музыкального воспитания будущего танцовщика. Отнюдь нет. Сейчас отлично учат учащихся играть на фортепиано и умению разбираться в музыке. Но надо проникнуться тем уважительным и бережным отношением, которое уделяли старые мастера балета воспитанию чувства внутренней мелодики танца.

Методика воспитания артиста современного балетного театра заключается в том, чтобы углубить внутреннюю связь музыки и танца на всех хореографических дисциплинах. Этого требует современная сцена. Поэтому умение слушать и танцевать музыкальную тему надо внести в учебную программу хореографических дисциплин как обязательный элемент, который следует освоить творчески, а не формально и поверхностно.

Оформление уроков классического танца музыкальной литературой, так же как и музыкальной импровизацией, получило довольно широкое применение.

Музыкальная литература должна войти в учебные примеры как органический элемент искусства театрального танца, а это очень трудная задача. Концертмейстеру необходимо проявить при этом чувство

меры, художественный вкус и такт, предлагая произведения, соответствующие учебным целям предмета.

Музыкальная литература на уроках классического танца используется несколько в ином плане, чем музыкальная импровизация. На основе музыкального произведения преподаватель создает учебно-хореографический этюд, при этом не музыка подбирается (приспосабливается) к учебному заданию, а, наоборот, хореография стремится выразить содержание музыки, это будет уже не обычный пример экзерсиса, а учебно-танцевальная фраза.

Не лишне напомнить, что в работу над этюдами можно включить только те движения, которые учащимися достаточно хорошо усвоены, и что составлять эти этюды надо не вообще, а в строгом соответствии с дальнейшей отработкой определенных исполнительских приемов техники танца, так же как отрабатываются определенные приемы игры пианиста при помощи этюдов Черни и др. Что сказал бы преподаватель музыки, если бы ему предложили обучать его питомцев при помощи отличной, высокохудожественной музыкальной литературы, но не предназначенной для этой цели?

Только нацеленная учебная работа над этюдами может должным образом сформировать исполнительскую технику будущего танцовщика. Поэтому для этюдной работы следует отбирать не просто хорошие музыкальные произведения, а такие, которые отвечали бы учебным целям. Балетмейстер создает композиции для сцены, преподаватель — этюды для учебной работы. Подменять одно другим — значит впадать в грубый профессиональный просчет. Творческие цели балетмейстера и преподавателя весьма различны по своему содержанию, несмотря на то, что каждый из них должен создавать свои композиции, опираясь на содержание музыки, и уж, конечно, отлично знать школу классического танца как профессиональную основу театральной хореографии.

Выше уже говорилось о том, что характер музыки должен строго соответствовать учебным задачам. Хочется лишь добавить, что пессимизм, отрешенность, нарочитость не должны прививаться учащимся с помощью музыки. Так называемый «веселый бодрячок», плаксивую лирику, неврастеническую или салонно-джазовую музыку необходимо совершенно исключить из учебной работы. Музыка эмоционально-образная, танцевально-действенная, оптимистического и волевого начала, с ясно выраженной и завершенной мелодикой является наиболее приемлемой для учебных целей.

Высокий музыкальный вкус концертмейстера и преподавателя обогащает содержание учебной работы, повышает трудоспособность и творческую активность учащихся. И, напротив, отсутствие вкуса

у преподавателя приучает учащихся небрежно и поверхностно относиться к музыке.

Следует еще раз подчеркнуть, что первоначальной учебной задачей является освоение точной, детально отработанной техники танца, но не механической, а такой, которая способна чутко, правдиво и ярко отзываться на эмоционально-смысловое содержание музыки. Вот почему музыку на уроках классического танца надо рассматривать и воспринимать как учебный материал, как средство воспитания будущего актера-танцовщика, а не как компонент, который приятно облегчает физический труд.

По мере накопления исполнительской техники танца учащиеся, как правило, сами начинают постепенно и все более активно, без особых наставлений преподавателя, эмоционально воспринимать содержание и интонации музыки. Такое стремление вполне естественно и закономерно, но оно требует со стороны преподавателя неослабного и исключительно строгого контроля. Во-первых, необходимо неуклонно требовать, чтобы каждое учебное задание как в целом, так и в мельчайших деталях выполнялось учащимися технически точно. Во-вторых, чтобы они свободно и естественно проявляли свое отношение к содержанию музыки. Навязывание учащимся «взрослого» понимания музыки ведет к формальному подражательству, изображению не своих чувств, а каких-то других, выдуманных. Ученика необходимо направить на верное и самостоятельное восприятие музыки, так как навязывание лишает его творческой активности, столь необходимой будущему актеру-танцовщику. Чувство меры, строгость, простота, естественность, тонкий пластический и музыкальный вкус должны стать незыблемым свойством танцевальной культуры каждого ученика. Проявление всякой нарочитости, излома, игры в артистизм необходимо немедленно пресекать. Надо добиваться того, чтобы учащиеся вникали в характер темы, тональность и живое ритмическое дыхание музыки, стремились «пропеть музыку» пластикой танца, то есть движением всего своего тела. Вот почему очень важно, чтобы хореография и музыка каждого учебного примера соответствовали друг другу.

Воспитание музыкальности не нуждается в какой-то новой или особой учебной системе. Необходимо только ежеурочно и неуклонно прививать учащимся умение преодолевать трудности техники танца и творчески воспринимать содержание музыки. Это уберет их от позаканного техницизма.

Вместе с тем одно лишь творческое проникновение в характер музыки не может заменить собой исполнительскую технику танца. Техника танца — это прежде всего выучка, воспитание всего организ-

ма человека — мышц, психики, нервной системы, что невозможно без физической, систематически повторяющейся нагрузки и приобретения необходимых для театральной хореографии двигательных навыков. Но для вдохновения будущему артисту балета необходим творческий импульс — мечта, которую в танце порождает музыка, и не только на сцене, но и в обыденной учебной работе.

Поэтому педагогу следует напомнить, чтобы он смелее позволял своим питомцам мечтать о главном, правда, еще далеком, не всегда ясном, конкретном, но очень существенном, — об актерском жесте, о живом музыкально-пластическом дыхании танца, которое затем на сцене будет превращаться в могучее, действенное средство выражения. В самом деле, как можно забывать на уроках классического танца, что «голая техника» всегда приводит будущего исполнителя к внутренней безжизненности, лишает сценическое действие образности и силы художественного выражения, что подчинение исполнительской техники танца смысловому и эмоциональному содержанию музыки есть неотъемлемое условие подлинного искусства театральной хореографии?

Мечта есть основа всякого творчества. Предпочтение только техники, как правило, приводит танцовщика к схематизму, а не к образному действию, нивелирует его индивидуальность. Недостаточность, ограниченность музыкальной культуры не позволит артисту балета достигнуть подлинно творческих высот. Выступления такого танцовщика, если он даже актерски одарен, могут быть технически эффектными, виртуозно-блистательными, темпераментными, могут совпадать со сценическим образом — ролью, но они не будут глубоко художественными, то есть музыкальными, эмоционально и психологически оправданными, что отличает настоящее реалистическое искусство театрального танца от его имитации.

Если будущий артист балета не способен воспринимать содержание музыки как художественный компонент танца, как образный мир человеческой мечты, как высокую благородную поэзию чувств, как живое творческое начало актерского вдохновения — значит, он не может или еще не готов стать истинным художником.

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

гнувшаяся спина не может дать глубокого, упруго-эластичного перегиба корпуса, например, при выполнении некоторых форм *port de bras*, *arabesque*, *genverse* и т. д. Не свободные в своем движении плечо, локоть, запястье и пальцы вносят в танец скованность. Недостаточно открытое бедро лишает движение ног свободного, выворотного и высокого шага. Малая гибкость колена и стопы также затрудняет движение ног, например, при выполнении *plié* и, особенно, прыжков.

Таким образом, ограниченная и пластически не свободная гибкость тела танцовщика привнесет в танец элементы жесткости и корявости, не гармонирующие с понятием «классический».

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. Например, акробатическая гибкость корпуса, шаг типа «шпагат», выворотность «лежащей лягушки», чрезмерное прогибание запястья, пальцев, колена и стопы не могут быть приняты на вооружение исполнительской техники классического танца. Гротесковость и эксцентричность движения в классическом танце — элементы сценические, и привносятся они балетмейстером.

В сознании же ученика надо прочно утвердить верное представление об искусстве классического танца, строгости его стиля, точности хореографического строя и художественной сути. Поэтому, развивая гибкость тела ученика, не следует прибегать к искусственному «выламыванию» бедра, спины, стопы и т. д. Все эти «запасы» гибкости ведут к механическому и формальному чувству движения, к насилию над его природной органикой.

В классическом танце необходима гибкость, идущая от естественного чувства движения. Когда малоспособному ученику растягивают, например, шаг до величины, которую он все равно не сможет активно, легко и музыкально фиксировать в танце, — это является действием бессмысленным.

Балетный театр знает великолепных исполнителей классического танца с небольшим шагом, но с большим актерским дарованием, тонким музыкальным вкусом и, наоборот, с огромным шагом и отсутствием чувства танца.

Конечно, перед началом урока можно в некоторой мере «размять шаг», положив ногу на станок, но восполнять с помощью этого приема природный недостаток ученика нельзя, тем более что школа классического танца обладает всем необходимым для развития эластичного, мягкого, свободного и устойчивого шага, гармонирующего с характером сценического действия, с содержанием музыки. Гибкость

в классическом танце — это средство музыкально-актерской выразительности. Именно гибкость дает необходимые нюансы и окраску движению. Гибкость стандартная не придаст танцу должного характера и стиля. Например, в искусстве вокала надо петь гибко, музыкально, а не просто кричать, также и в искусстве классического танца надо двигаться с художественной, а не с трюковой или акробатической гибкостью.

Следовательно, необходимо развивать не только физическую, но и музыкально-пластическую гибкость тела будущего танцовщика. Гибкость тела бывает большая и эластичная, но стандартная, то есть невыразительная, немusicalная; бывает гибкость, точно и тонко отображающая характер и содержание сценического действия.

В хореографические училища надо принимать детей с достаточно хорошей гибкостью тела, тогда не придется прибегать к насильственному растягиванию их суставно-связочного аппарата.

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. Выпрямление и закругление рук от плеча до кончика пальцев должно происходить свободно, пластично. Перевод рук из одной позиции в другую производится столь же свободно и строго, без лишних вытягиваний запястья и закручивания всей кисти. Пальцы рук при этом строго сохраняют свою группировку, свободно сгибаясь и выпрямляясь без «эффектных» растопыриваний.

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, то есть закругленные, а не угловатые, например в позе *arabesque* и т. п. Наклон корпуса вперед выполняется обычно в поясничных и немного в шейных позвонках, иначе спина приобретает сутулость.

Отрабатывая шаг, необходимо всегда учитывать, что величина его не должна идти за счет уменьшения выворотности бедра. Большой, невыворотный 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.

Отрабатывая гибкость колена и голеностопа, надо добиваться легкого, свободного и в то же время достаточно сильного (в зависимости от темпа, характера и формы движения) вытягивания и сгибания ног, соблюдая должную выворотность. Недостаточно гибкие колена, особенно шиколотка, «ахилл», подъем и пальцы мешают свободному движению ног, приносят в него все ту же расхлябанность и пластическую незавершенность.

Поэтому, повторяю, детей в хореографические училища надо принимать только с хорошей гибкостью тела, иначе успехи их будут всегда вымученными, посредственными, мало соответствующими профессиональному искусству. Конечно, отличное знание школы и мастерство преподавателя могут делать чудеса, но все-таки при наличии соответствующих способностей ученика.

Если же ученик обладает слишком большой гибкостью тела, его надо сдерживать, чтобы избежать акробатичности, «развинченности» и разбросанности движения.

В учебных заданиях надо развивать гибкость, которая совершенствуется не только правильностью движения тела, но и музыкально-пластическое разнообразие ритма и темпа. Работая над танцевальной гибкостью, надо уделять внимание всему, что относится к ее «палитре», особенно точности, пластичности и интонационной музыкальности движения головы, устремленности взгляда в сочетании с действиями рук, кистей, корпуса.

Ноги в танце несут функцию поступательную, поэтому утверждать правильную пластику их движения более просто. Но все же многое и здесь зависит от гибкости шага, выворотности и умения «управлять» его движением в полной согласованности с действиями головы, рук и корпуса. Во всем этом заключены огромные выразительные возможности, которые могут быть художественно использованы балетмейстером и исполнителем. Гибкость художественная есть искусство, без которого классический танец не может стать подлинно живым и музыкальным.

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.

Недостаточная устойчивость может прервать, исказить образность и содержание сценического действия, внести в него элемент случайности, дилетантства.

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

Например, образы Китри и Умиряющего Лебедя по своему характеру прямо противоположны. Китри — сама жизнь, Лебедь — обреченность. Для первого образа характерно волевое, энергичное действие, отображающее радость, жизнеутверждение, для второго — это угасание, смерть. Но оба требуют отлично отработанной устойчивости, так как трепетность и надломленность в действиях Лебедя достигается не потерей равновесия, а виртуозной и «чуткой» устойчивостью, с помощью которой танцовщица передает свою мысль.

Другими словами, устойчивость должна стать настолько органичным, постоянным и пластичным элементом исполнительской техники танцовщицы, что может быть использована как средство актерской выразительности.

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

Само собой разумеется, что хорошо развитую устойчивость не следует излишне подчеркивать, чтобы не нарушить содержание и характер сценического действия. Лишний *rigouette* или не в меру длительная фиксация позы на полупальцах могут пойти вразрез с актерскими задачами танцовщика.

Устойчивость в той или иной мере отрабатывается на всех танцевальных дисциплинах. На уроках классического танца она подвергается особенно кропотливой отработке, которая начинается с изучения позиций 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 завершенному

движению ног, увеличивает площадь опоры, следовательно, повышает устойчивость.

Площадь опоры будет более значительной, если выворотные ноги примут положение I позиции. Во II, особенно в IV позиции площадь опоры еще более увеличивается.

Успешно освоить устойчивость помогает твердое соблюдение следующих исполнительских правил. Ступни 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.

Если тяжесть тела равномерно и твердо распределяется по всей ступне, в том числе и на пятки, танцовщик сможет более устойчиво удерживать равновесие. Если не соблюдать этого правила, то ноги обычно легко утрачивают выворотность, а ступня расслабленно перекачивается с одного бока на другой или соскальзывает со своего места на полу, особенно во время выполнения и завершения прыжков. Вообще в классическом танце ступня должна примыкать к полу очень мягко, эластично, с кончика пальцев и неслышно, но обязательно с плотно поставленной пяткой, иначе устойчивость будет недостаточной, ненадежной.

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

На всей ступне легче сохранять устойчивость, чем на полупальцах, когда площадь опоры сокращается. В то же время шиколотка становится более напряженной и подвижной, что позволяет свободнее и активнее корректировать равновесие. Однако пользоваться этими движениями шиколотки необходимо возможно незаметнее, чтобы не внести в танец элемент шаткости.

Не менее существенна в развитии устойчивости работа колена и бедра, которые следует удерживать выворотно с эластичным взаимодействием стопы. Необходимо, чтобы колено во время *plié* 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 тела, 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 на 22°, 45° или 90°, как и для опорной. Иначе нарушаются не только собранность и стройность всей фигуры ученика, но и устойчивость. Работающая нога должна столь же устойчиво выполнять все правила своего движения, как опорная.⁴

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 фиксированны.

Классический танец располагает разнообразными приемами перехода с одной ноги на другую в виде самых различных шагов — *pas*. Малейшая потеря устойчивости при этих переходах вносит в танец элемент неуверенности, технического промаха. Поэтому умение твердо и уверенно переносить центр тяжести тела с опорной ноги на работающую необходимо развивать с особой тщательностью, последовательностью, разнообразием ритма, темпа и характера.

Переход с одной ноги на другую можно делать на месте и с продвижением, медленно и быстро, просто и сложно, но всегда с правильным переносом центра тяжести тела на новую точку опоры, то есть устойчиво.

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 возрастает 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

⁴ См. «*Battements*». С. 119.

на ногу» — означают то ощущение собранности, которое необходимо для развития устойчивости.

Движения корпуса, как и всего тела танцовщика на сцене, могут отображать различные действия, но при этом корпус не должен терять собранности и нарушать тем самым элементарное правило устойчивости, столь необходимое для искусства выразительного танца.

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. Руки танцовщика могут отображать самые различные по характеру сценические действия, но всегда на основе точно отработанной системы движения.

Осваивая позиции рук, учащиеся уже начинают приобретать исполнительский апломб, то есть умение твердо фиксировать определенные пространственные их положения. *Port de bras* причает учащихся столь же пластично перемещать руки из одной позиции в другую. Позы воспитывают умение точно фиксировать самые различные танцевальные положения рук.⁵ 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. Движения ног и рук должны быть всегда пластически и ритмически согласованными, так как это совершенствует исполнительский апломб, но они не должны терять своей самостоятельности и свободы.

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 неточность движения головы может резко

ослабить устойчивость равновесия, особенно при выполнении многократного вращения, например *rigouette*, *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. Поэтому очень важно отрабатывать у учащихся умение точно и без лишних усилий производить движения шеи, которая осуществляет все повороты и наклоны головы.⁶

Развивая устойчивость всего тела, надо одновременно прививать ученикам умение твердо фиксировать каждое исполняемое движение, каждую позу.

Малейшее нарушение движения или позы и музыкально-ритмической их согласованности всегда производит впечатление неустойчивости, неуверенности исполнения, так же как прерванная или ритмически неточная связь текущего движения с последующим. Связь одной позы с другой тоже должна отрабатываться в характере устойчивой кантилены, а не случайной исполнительской удачи.

По тем же причинам в исполнении каждого упражнения, от самого элементарного до сложнейшего, необходимо четко фиксировать финал. Известно, что малоопытный танцовщик, неумело расходуя свои силы, обычно слишком устает, «раскисает» к концу вариации и не может убедительно, то есть устойчиво, выполнить ее финал. Поэтому ученик всегда должен заканчивать каждое упражнение с апломбом, в том же музыкально-пластическом характере, в котором оно начиналось и протекало.

Выше уже говорилось, что для развития устойчивости необходимо отрабатывать силу и выносливость всей фигуры ученика. Если, например, его ноги «отработаны» недостаточно, то они не смогут устойчиво выдержать *rigouette* или легко выталкивать тяжесть тела при выполнении большого, сложного прыжка и тем более мягко и устойчиво закончить его. То же самое произойдет, если у ученика нет сильной, хорошо поставленной спины даже при отлично развитых ногах и правильном действии рук и головы.

Для развития опорной силы ног в экзерсисе у станка и на середине зала необходимо вводить достаточное количество *demi-plie* и *leve* на полупальцах, особенно в такие силовые движения, как *battements developpes*, *grand rond de jambe en l'air*, *grands battements jetes*, с той же целью полезно выполнять *battements developpes*, *tombes*, развивая

⁵ См. «Позиции рук», «*Port de bras*». С. 168, 171.

См. «Позиции рук», «*Port de bras*». С. 168, 171.

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 экзерсисе также необходимо вводить различные повороты, *pirouettes* и *fouette* на 90°, прыжки типа *sissonne simple*, *temps leve simple*, *pas ballonne*, *rond de jambe en l'air saute*, *jete passe*. Предлагать эти прыжки в экзерсисе надо в очень малом количестве (единичном) как связку и небольшое силовое дополнение, подтверждающее, что развитие виртуозной устойчивости начинается с отработки элементарных движений.

Экзерсис на середине зала необходимо выполнять *en tournant* (см. программу предмета), что также очень хорошо развивает выносливость и стойкость опорной ноги и способность верно ориентироваться в пространстве. Все эти умения затем используются в *pirouettes* и других видах вращения. Надо хорошо отрабатывать не только механику и форму самого *pirouette*, но и готовить его стойкость в экзерсисе *en tournant*.

Особенно полезно в экзерсисе на середине зала ежеурочно выполнять *battements divise en quarts*. Упражнение это отлично отрабатывает все необходимое для устойчивого выполнения *grand pirouette* и всех видов *fouette* на 90°.

Чем старше ученики, тем компактнее и насыщеннее составляется для них экзерсис. Однако силовая и координационная нагрузка на развитие устойчивости должна присутствовать в нем отчетливо, иначе переход к более сложной части урока — *adagio* — окажется недостаточно подготовленным. Учащиеся как бы перешагнут очень полезную учебную ступень, которая должна основательно укрепить элементарную стойкость не только ног, но и всего тела.

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. Разумеется, нагрузку на опорную ногу нужно проводить последовательно, по количеству и сложности, в разумном равновесии с учебной программой предмета и возможностями учеников.

Существует специальное упражнение для отработки правильного и устойчивого вращения в больших пируэтах, называется оно «*quatre pirouettes*» и выполняется на одной и той же опорной ноге. Полезно пользоваться и таким упражнением. Исходная поза — *a la seconde*,

далее делается *tour lent en dehors* с последующим и непрерывным переходом в большой *pirouette en dehors* (поза та же), затем с хода выполняется малый *pirouette* в том же направлении с финальным переходом в исходную позу. Все упражнение полностью повторяется четыре раза в одном направлении, затем столько же с другой ноги и обратно.⁷

Такой прием технически труден и утомителен (особенно при выполнении большого количества *pirouettes*), но он хорошо развивает выносливость и силу опорной ноги, уверенную вращательную координацию всего тела, волю и твердость характера ученика, что не менее важно в развитии устойчивости. Конечно, перегружать опорную ногу (особенно в младших классах) не следует, это ведет к переутомлению и различным травмам. Поэтому трудность построения *adagio* в каждом классе должна строго соответствовать учебной программе и успеваемости учащихся.

Не следует забывать, что устойчивость укрепляется в процессе тяжелого труда, связанного с предельным напряжением всех сил ученика. Именно трудно, а не легко построенные *adagio* хорошо подготавливают ученика к работе над прыжками в следующей части урока — *allegro*. Поэтому в *adagio*, так же как и в экзерсисе, полезно вводить большие прыжки в таком же ограниченном (единичном) количестве и с той же целью. Например: большой *sissonne ouverte*, большое *jete* с открытого положения ноги, *grand fouette*, перекидное *jete*, какую-либо заноску или *sabriole*.

Прыжки требуют прежде всего хорошо развитой силы ног, стойкости корпуса, точности движений рук и головы. Все эти качества отрабатываются сначала в экзерсисе элементарно, более усложненно в *adagio* и, наконец, в *allegro* совершенствуются окончательно.

Устойчивость прыжка во многом зависит от выворотного, сильного и эластичного **demi-plie**, которое позволяет ученику легко и свободно выталкивать тяжесть собственного тела и также принимать ее при завершении взлета. Короткое, слабое, неразработанное ахиллово сухожилие, слабые икроножные и бедренные мышцы — существенный недостаток в развитии хорошей устойчивости прыжка, преодолевается он достаточной работой ног на *demi-plie* 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. Если корпус «не собран», не подтянут и не строен в своем движении, он не может активно воспринимать работу ног и участвовать в сохранении устойчивости

⁷ Данный пример можно исполнять в других позах, варьировать и усложнять.

всего тела. 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. Они не могут оставаться пассивно безучастными или рефлекторно и судорожно дергаться. Это придаст танцевальной пластике движения неуверенный и стесненный характер. 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». И чем выше и сложнее прыжок, тем точнее, сильнее и соразмернее должно быть выполнено это движение руками. 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 рукам вращательный посыл такой точности и силы, который позволит устойчиво выполнять указанные движения.

Эти приемы отрабатываются не вообще, а с предельной отчетливостью всех деталей «подхвата» и «форса» в каждом отдельном прыжке. Только в этом случае руки — составная часть устойчивого равновесия в прыжках.

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. Активность и точность движения головы играют решающую роль в устойчивости выполнения таких движений, как *tour en l'air*, *double saut de basque* и т. п. Вялые и неточные движения головы не в состоянии придать надежную устойчивость и уверенный характер прыжку.

Таким образом, работа ног, корпуса, рук и головы в целом составляет фактор значительной силы, которая способна обеспечить хорошую устойчивость прыжка. Сила эта может оказаться полезной лишь в том случае, если все три фазы прыжка — толчок, взлет и его завершение — исполнитель осуществляет согласованно, расчетливо, в едином темпе, по всем правилам исполнительской техники классического танца.

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

может быть хорошая элевация без достаточно отработанной устойчивости прыжка, без умения «предвидеть» в последующем толчке должную степень высоты взлета и продвижения своего тела в соответствующем темпе и ритме. Значит, начало элевации лежит в последовательном изучении элементарных основ устойчивости прыжка, мельчайших деталей исполнительской техники.

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.

С этой же целью учебные задания необходимо составлять физически трудно и технически сложно. Прыжки станут устойчивыми, если все навыки ученика развиваются столь же полноценно, как и его знания. Бывает, что ученики знают и понимают больше, чем умеют. Это не содействует развитию устойчивости.

Кроме того, крайне важно, чтобы учащиеся умели не только сильно и точно двигаться, но и столь же хорошо видеть пространство, в котором происходит это движение.

Танцовщик, хорошо ориентирующийся в сценическом пространстве, может лучше выдерживать рисунок танцевальной композиции, вернее решать актерские задачи и общаться с партнерами. Поэтому надо научить учеников твердо выдерживать не только построение движений и поз, но и положения *en face*, *epaulement croise*, **efface**, линии продвижения — прямые, диагональные, округленные, повороты и многократное вращение — *par terre* и *en l'air*, *en dehors* и *en dedans*.

Также важно научить учеников рассчитывать пространство учебной площадки, твердо удерживать интервалы между собой и выполнять все упражнения в обратном направлении.

Составлять примеры необходимо в строгом соответствии с размерами учебной площадки, чтобы не стеснить и не ограничить пространственное продвижение учеников. Знакомить их с делением пространства учебного зала можно при помощи специальной схемы, составленной для записи танца В. И. Степановым и усовершенствованной А. Я. Вагановой (см. рис. 1). Но в условиях учебной работы освоение сценического пространства при помощи цифровых точек носит несколько условный и отвлеченный характер. Поэтому ученику лучше всего кратко и четко объяснить устройство сцены и деление ее пространства.

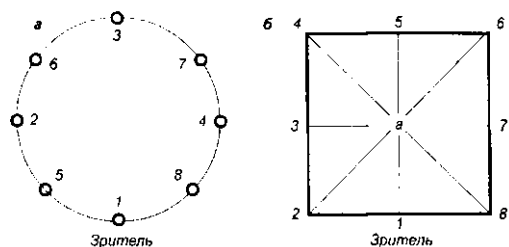


Рис. 1
План учебного зала:
а) Степанова;
б) Вагановой

Ученик должен знать, где находится и что собой представляет зеркало сцены, занавес, рампа, кулисы (правая и левая сторона по отношению к зрителю) и задник; что такое сценическая площадка, ее наклон и линии, идущие через него параллельно рампе, кулисам и по диагоналям; что такое нижний угол сцены (у рампы) и верхний угол сцены (у задника); что такое ширина, глубина и высота сцены. Все это очень важно не только точно знать, но и «чувствовать» будущему танцовщику, тогда он на настоящей сцене будет действовать более уверенно и устойчиво. Словом, в учебном танцевальном зале надо вести работу с учениками на основе фактических условий сценического пространства, а не отвлеченного цифрового обозначения.

От того, как ведется работа над развитием координации движения, также зависит степень развития устойчивости.

Чрезмерная сложность упражнения не сосредоточивает внимание ученика, не помогает отрабатывать точность и соразмерность движения, не обостряет чувство ритма и пространства, словом, не способствует, а препятствует развитию устойчивости. «Удобное» построение упражнений также непригодно для этой цели. Ежеурочное исполнение и последовательность усвоенных движений должны быть строго сохранены, но не должны превращаться в бесконечное повторение учениками однотипных комбинированных заданий неделями, месяцами и даже годами, что не усиливает, не обостряет работу над развитием устойчивости, а делает ее односторонней, однобокой, в то время как развитие устойчивости, и особенно виртуозной, требует напряженной, достаточно сложной и разнообразной работы вестибулярного аппарата.⁸

И, наконец, развитие устойчивости во многом определяется способностью ученика хорошо слышать музыку, ее ритм и характер, хорошо запоминать учебное задание, непреклонно стремиться к усовершенствованию своих знаний и навыков.

⁸ Как известно, равновесием всей фигуры человека управляет вестибулярный аппарат, обладающий чувствительностью к движению тела и положению его в пространстве.

Кроме того, дать ученику самостоятельный посыл к действию, утвердить веру в свои силы, развить исполнительский темперамент, решительность и смелость в творчестве — тоже значит воспитать в нем устойчивость, но только психологическую, без которой искусство театрального танца не может быть художественным.

7

Содержание и глубина хореографического произведения могут быть верно и полно раскрыты только с помощью точной исполнительской техники танца. Точность — это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства.

Точность позволяет танцовщику обрести не только пластическую стройность, отчетливую фразировку движения, уверенность в своих силах, но и творческую активность. Где нет точно отработанной техники танца, там не может быть подлинного искусства. И никакой высокохудожественный идейный замысел и увлекательный сюжет не могут заменить собой точности исполнительской техники.

Понятия «около», «рядом», «приблизительно» несовместимы с профессиональной техникой классического танца. Малейшая ритмическая и пластическая неточность движения, отступление от характера и интонации музыки, неуверительность танцевального жеста свидетельствуют о том, что исполнитель не владеет мастерством.

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 движения можно только тогда, когда все предшествующее будет достаточно точно освоено и отработано учащимися. Необходимо крайне внимательно следить за тем, чтобы все элементы, из которых слагается новое движение, были тщательно подготовлены в своей первооснове. Изучать новое движение, указанное в программе, без предварительных «заготовок» — значит нарушить правильный рост точности исполнительской техники.

Как правило, неточность, входя в привычку, устраняется с большим трудом, а иногда вовсе не поддается исправлению. Причина маленьких и больших неточностей — исполнительская небрежность и слабая требовательность преподавателя.

Не менее важно добиваться того, чтобы учащиеся точно согласовывали ритм своих движений и музыки, точно распознавали характер

и тональность музыки, то есть точно ориентировались не только в пространственных, но и во временных закономерностях техники танца.

Опыт советского балетного театра убедительно доказал, что язык классического танца необычайно богат, что он способен правдиво раскрыть художественную суть реальной жизни от романтического порыва до ее психологических глубин. Но возможно это только при овладении всесторонней, точной техникой танцевального мастерства.

В связи с этим хочется предостеречь начинающего преподавателя от так называемого способа «растанцовывать» учеников, то есть с большим запозданием прививать им музыкальность исполнения. В таком случае ученик начнет допускать технические неточности движения или внешне изображать содержание музыки. Поэтому исполнительской точности надо добиваться с хореографических «азов», которые тоже имеют свое художественное начало, а если его нет, то действительно приходится «растанцовывать» учеников, то есть идти на нежелательный любительский компромисс.

Конечно, в учебной работе сначала надо твердо усвоить хореографическую и ритмическую основу изучаемых движений, затем музыкальность исполнения. Но осуществлять это надо без опоздания, своевременно, тогда не придется «растанцовывать» ни своих, ни «чужих» учеников, а вести свою работу нормально, по точно намеченному плану.

8

Двигаться легко, свободно, без лишних физических усилий — значит уметь скрывать от зрителя все трудности своего мастерства, всю ту огромную затрату сил и энергии, которая происходит при этом. Малейшая стесненность движений (голова, корпуса, рук и ног), недостаток физических сил, энергии и воли затрудняют, отяжеляют действия танцовщика, не дают ему возможности проявить всю полноту своего дарования.

Однако легкость движения в технике танца не просто «изящная невесомость» или показной оптимизм, это прежде всего средство актерской выразительности, которое может быть использовано во всем своем пластическом многообразии. Легкость дает приподнято-стройную, как бы «окрыленную» пластику танцевального мастерства, особенно при выполнении поз, больших прыжков, вращений и т. д.

В учебной работе легкость утверждается на основе гибкости, устойчивости, точности движения и безупречной музыкальности. Исполнение ученика должно быть во всем достаточно сильным, чет-

ким, решительным, увлеченным и разнообразным по своему характеру, но всегда легким, а не затрудненным и тем более тяжеловесным. Различные скольжения, приседания, отведения и раскрытия ног, перегибания и повороты корпуса, движения рук и головы должны выполняться легко и свободно. Все это следует отрабатывать с элементарных приемов, последовательно, но без показной легкости, которая ничего общего не имеет с танцевальностью виртуозной, художественной.

9

Не только легкость, но и мягкость движения является обязательным исполнительским элементом классического танца. Она предусматривает строгий, волевой и мужественный, а не слашаво-расслабленный характер движения. Расширяя диапазон движения, мягкость обогащает пластику танца слитностью, открывает возможности глубины, теплоты и тонкости выразительных средств. Жесткий, угловатый и «холодный» характер движения неприемлем, он ограничен и лишен разнообразия оттенков эмоциональной выразительности.

Танцевальный образ может отличаться лиризмом или, напротив, острой характерностью, предельным «накалом чувств», сильными, темпераментными, героическими и властными интонациями, но техника движения должна сохранять свою мягкость.

Недостаточная гибкость фигуры танцовщика, недостаточная выворотность ног придают его движениям жесткость. Угловатые, члененные и резкие движения всего тела, отсутствие достаточного шага, эластичности *plié* не способствуют мягкой, «льющейся» пластичности танцевального жеста.

Русской и советской школе классического танца присуща мягко-певучая, а не угловато-жесткая и резкая пластика исполнительства.

Недостаточная музыкальность танцовщика особенно отрицательно сказывается на мягкости движения, которое в сценическом действии перестает быть живым, выразительным средством, превращаясь в неизменный пластический шаблон. Музыкальный звук тоже приобретает самые разнообразные интонации, но мягкость своего тембра, своей звуковой фактуры он всегда сохраняет.

Поэтому крайне важно прививать учащимся (особенно средних и старших классов) сознание того, что мягкость движения — это не просто умение эластично, выворотливо, гибко и ритмично двигаться, а что это одно из выразительных средств мастерства артиста балета.

В учебной работе крайне важно развивать податливое *demi-plié*, которым ученик может «управлять» мягко, от медленных до быстрых темпов движения, от малой до углубленной амплитуды, от простого до сложного ритма, особенно при выполнении прыжков.

Отрабатывая все *battements*, необходимо развивать эластичность и отчетливость движения, отличающегося мягкой упругостью исполнения. Все *port de bras* должны быть четкими по своей форме, но мягко-гибкими по исполнению в кистях, запястьях, локте, корпусе, шее и движениях головы. В позах, движениях сложных тоже должна наличествовать мужественная мягкость исполнения, а не грубая (силовая) пластика.

Воспитывая музыкальность ученика, надо добиваться, чтобы он всегда стремился к четкой, но достаточно мягкой, лигированной фразировке исполнения комбинированных заданий. Таким образом, мягкость техники движения будет постепенно приобретать пластическое разнообразие и емкость выразительных средств, свойственных классическому танцу.

10

Движение, совершающееся по законам естественной природы человека, необходимо для будущего актера-танцовщика как живое творческое начало, без которого он не может создать подлинно правдивый, глубоко реалистический танцевальный образ.

Молодые, неопытные танцовщики без особой на то необходимости часто прибегают к чрезмерным эмоционально-пластическим акцентам и общей напыщенности действия, что, как правило, примитивизирует, а не углубляет сценический образ.

Умение актерски передавать тончайшие эмоции и глубокие психологические состояния действующего лица можно обрести только на основе естественного чувства движения, а не внешнего позырства, хотя бы и технически виртуозного.

Воспитание будущего актера-танцовщика идет сложнейшими, подчас противоречивыми, путями. Все упражнения ученик должен выполнять четко и убедительно по своей форме, но с ясно выраженным чувством своего отношения к искусству танца и музыке. Оставаться всегда самим собой — вот учебная задача, которая ведет ученика к естественности, глубине и простоте действия.

Такой подход позволяет ученику в полной мере раскрыть свою индивидуальность, свой внутренний мир, свое воображение и вместе с тем предохраняет от формального подражательства и заученных эмоций.

В исполнительском творчестве простота — это наивысшая степень лаконизма, которая не терпит ничего лишнего, чужого, наносного, не исключая, однако, преемственности реалистических традиций. Искусство Анны Павловой, Екатерины Гельцер, Михаила Мордкина, Галины Улановой, Константина Сергеева и других является ярким тому примером.

В учебной работе надо приучать своих питомцев к простоте танца. Всякая вычурность, красавица, самолюбование в действиях ученика недопустимы. Мужественная скромность, волевая решительность и твердость — вот путь, по которому должно идти воспитание исполнительской простоты будущего артиста балета.

В то же время простота движения в искусстве классического танца не может быть полной, если отсутствует исполнительская строгость, которая означает не только академическое совершенство и отточенность хореографических форм, но прежде всего высокий и здоровый художественный вкус, вдумчивое отношение к содержанию музыки и своим действиям. Однако стремление танцовщика (или ученика) превращать строгость движения в холодную изысканность, аскетизм, скрывающий внутреннюю пустоту чувств и мыслей, было бы неверным.

Строгость — это подлинное профессиональное качество, позволяющее танцовщику находить ту меру обобщения и заострения художественного образа, без которой можно встать на путь натуралистического правдоподобия, блестящего по форме, но холодного по мысли и чувству исполнительства.

Говорят, что строгий исполнительский стиль классического танца устарел как средство выражения, что современный стиль требует более острых, угловато-контрастных, диссонирующих форм выражения, что линии округлые, кантиленные, развивающиеся до полного логического и пластического завершения, не могут раскрыть суть новой музыки, созвучной стилю века и современного сценического искусства, что «старая», строгая классика — это уже архаика.

Не разделяя данного утверждения, я считаю, что учить и воспитывать будущих танцовщиков все же следует на основе строгого академического стиля и здорового художественного вкуса. Надо готовить артистов балета, которые способны будут отображать психологизм действия в строгих законах жанра классического танца, а не веяния моды — танца-модерн.

Строгий исполнительский стиль — это неотъемлемая национальная черта и традиционное направление русской и советской школы классического танца.

Известно, что действиями человека управляют интеллект и эмоции. Не менее активные функции в движениях человека выполняют его мышцы, при помощи которых он совершает свои физические действия. Мышцы танцовщика должны обладать достаточной силой, выносливостью, эластичностью и подвижностью, только тогда они будут выполнять свою работу экономно и целесообразно, без чрезмерной напряженности, которая ведет к скованности, а не свободе физического действия. Чем более развиты двигательные способности мышц, тем свободнее танцовщик может действовать на сцене.

Если, например, во время занятий мышцы лица, шеи, рук или корпуса будут чрезмерно напрягаться, это не позволит учащимся пластически свободно выполнять различные *port de bras* и позы. Для сохранения правильного положения ног (позиций, выворотности, шага) тоже необходимо достаточное, но не завышенное напряжение мышц, иначе нельзя будет свободно выполнять различные виды *plié, relevé, battements, rond de jambe*, простейшие прыжки, повороты, вращения, которые затем, как исполнительские «азы», пройдут через все самые сложные движения классического танца.

С первого же класса надо учить своих питомцев двигаться достаточно энергично и уверенно, но всегда расчетливо и экономно, избегая чрезмерного мышечного напряжения, которое может войти в привычку и помешать развитию координации движения, связать и ограничить свободное проявление индивидуальности учеников, породить исполнительский схематизм.

Для правильного развития мышечной свободы движения не нужны особые уроки. На основе обычного построения учебных заданий надо неуклонно отрабатывать у учащихся стремление двигаться экономно, целесообразно, без лишнего мышечного напряжения. Иначе никакие, даже самые квалифицированные уроки актерского мастерства не помогут учащимся обрести подлинную свободу действия.

Чтобы мышцы обрели достаточную силу, выносливость и подвижность, необходимо заниматься регулярно, ежедневно (кроме дней отдыха и каникул) не менее двух академических часов на протяжении всего курса обучения.

Занятия с пропусками не дают возможности овладеть всеми тонкостями техники классического танца, так как мышцы будут развиваться неравномерно, с резкими спадами и чрезмерным напряжением. Танцовщики-профессионалы очень хорошо знают, что если пропустить несколько уроков подряд или вразбивку, это отрицательно сказывается на исполнительской технике. Мышцы слабеют, стано-

вятся недостаточно послушными в своем движении. Чтобы вновь обрести необходимую эластичность и выносливость мышц, точность и свободу движения, приходится приложить немало сил и времени.

Только регулярный, достаточный по времени, объему, сложности и интенсивности труд позволит будущему исполнителю овладеть средствами высокой техники классического танца, то есть пользоваться силой и выносливостью своих мышц свободно, экономно, без перенапряжения, с должным чувством меры.⁹

Изучение новых движений классического танца должно быть строго последовательным, систематическим и складываться из ранее хорошо усвоенных элементов, к которым добавляется какая-либо новая хореографическая деталь. Это позволит мышцам учащихся работать гораздо активнее, точнее, экономнее и свободнее, без лишней напряженности. «Перескоки» (пропуски) в изучении танцевальной техники, как правило, нарушают пластическую слитность и соразмерность работы мышц. Кантиленность движения может развиваться только тогда, когда ученики хорошо знают и чувствуют меру своего мышечного напряжения, его спад и нарастание, а для этого необходимо крайне последовательно подходить к изучению элементов классического танца. Направлять внимание учащегося надо не только на то, что и сколько он должен выполнить, а главным образом на то, как и с какой целью. Тогда ученик будет контролировать не только хореографический строй и ритм учебного задания, но и работу мышц. Перенапряжение мышц, как правило, возникает, когда и отдельные изучаемые движения, и комбинированные задания, и даже урок в целом проводятся в слишком быстром темпе.

Каждое движение классического танца имеет определенный пространственный рисунок и исполнительскую протяженность, которая, однако, может замедляться или ускоряться в зависимости от стадии его изучения, от степени технического совершенствования, от согласования с общим ритмом того или иного комбинированного задания.

Если в начальном периоде изучения какого-либо движения или позы взять слишком быстрый исполнительский темп, это, как правило, приведет к перенапряжению и скованной работе мышц. Надо сначала научиться сокращать мышцы не до полного напряжения,

⁹ В старших классах, особенно в выпускных, с разрешения школьного врача и учителя можно заниматься в дополнительное время и в каникулы с целью большего развития мышц, необходимого для овладения техникой танца и сценических выступлений. Замечательные русские и советские танцовщики, будучи учениками старших классов, с необычайной увлеченностью, любовью и продуманностью совершенствовали технику своего исполнительского мастерства в неурочное время. Разумеется, эти занятия надо согласовывать с общей дневной учебной нагрузкой ученика и состоянием его здоровья.

а замедленно, с должной выдержкой в каждой составной части движения. Это позволяет учащимся лучше понять и почувствовать рациональную меру напряжения своих мышц по отношению к исполнительским трудностям техники движения. Слишком «затягивать» учебный темп движений тоже не следует, но и «поспешать надо медленно» в освоении нормальной силовой работы мышц.

Учиться соединять отдельные движения в комбинированные упражнения надо тоже сначала в несколько замедленном темпе. Когда все элементы движений и их связь получат известную устойчивость, точность и эластичность исполнения, можно перейти к нормальному темпу работы мышц.

Периоды отдыха между выполнением учебных заданий должны быть нормальными, чтобы мышцы учащихся, отдыхая, не остывали, а весь организм не выходил бы из рабочего состояния. Если эти периоды окажутся кратковременными, то мышцы не успеют отдохнуть, обрести должной эластичности и будут в следующем упражнении непроизводительно перенапрягаться.

Каждое движение классического танца требует от исполнителя определенной степени напряжения мышц. Нельзя, например, такие прыжки, как *grand jete* и *petit jete*, выполнять при помощи одного и того же усилия мышц, несмотря на то, что оба движения должны производиться достаточно сильно, четко, легко и эластично.

Вместе с тем то или иное сценическое действие, выраженное средствами одного из выше указанных движений, может изменить учебное напряжение мышц танцовщика. Например, при лирическом характере действия мышцы будут напрягаться мягко, протяженно; героическое действие потребует более энергичного, стремительного и, может быть, даже очень резкого напряжения мышц. Следовательно, исполнительская техника классического танца заключается не только в силе и темпе сокращения мышц, но и в том пластическом напряжении, которое будет верно отображать музыкально-смысловое содержание и психологический характер сценического действия. Подобную работу мышц можно сравнить с туше, свойственным каждому исполнителю при игре на фортепиано, — прикосновением к клавишам, нажимом на них, влияющим на силу и окраску звука. Поэтому неумение, неспособность танцовщика слушать и чувствовать музыку, проникаться ее образностью и интонациями становятся причиной стандартного напряжения мышц, которое в различных сценических обстоятельствах может оказаться слишком форсированным или, напротив, недостаточно энергичным. Состояние бурной радости или острой душевной боли может быть выражено танцовщиком с одинаковой силой мышечного напряжения,

но, повторяю, только в том случае, если это напряжение будет различно по своему музыкально-пластическому характеру.

Развивать «танцевальное туше» следует не только на производственной практике и занятиях по актерскому мастерству, но и на рядовых уроках классического танца, когда учащиеся добьются точности исполнения изучаемого движения и когда это движение будет уверенно проходить в комбинированных заданиях. Таким путем сначала утвердится «стабильность» учебного мышечного напряжения, в которое затем можно будет постепенно вносить некоторое разнообразие музыкально-пластического характера, то есть выполнять учебное задание не только физически сильно, точно и экономно, но в том характере, который подсказывает музыка. Практически это обычно происходит довольно свободно и естественно, как бы само собой. Если одаренный, трудолюбивый и хорошо обученный ученик почувствовал уверенность в своих силах, если его мышцы обрели должную подвижность и эластичность, то он не может остаться равнодушным к содержанию воспринимаемой музыки, которая как бы определяет характер его физического действия.

Если же преподаватель торопится, забегает вперед, слишком рано позволяет увлечься содержанием музыки ученикам, мышцы которых еще не обрели должную силу, выносливость и точность движения, значит, он допускает грубый профессиональный просчет. И, наоборот, если мышцы учащихся уже обрели все необходимые качества, а преподаватель все еще не разрешает своим питомцам вносить в исполнение пластическое разнообразие, отвечающее характеру музыки, значит, он впадает в другую крайность.

Чрезмерная исполнительская эмоциональность или нервная возбудимость ученика тоже могут затруднить нормальную работу мышц. Если ученик в силу своего неуравновешенного и не в меру увлекающегося характера начинает слишком форсировать («рвать») движение, не выдерживать его музыкально-ритмический и пластический строй, это значит, что он утратил профессиональный контроль над работой своих мышц, которые стали напрягаться слишком сильно, аритмично, то есть пластически несвободно.

Если преподаватель будет применять «муштру», то, как правило, приведет ученика к слепому повиновению, внутренней скованности, которая проявится в работе его мышц.

Физическую свободу движения надо отрабатывать не только при помощи развития силы, выносливости и подвижности мышц, но и воспитания веры в себя, в свои творческие силы. Бесконтрольный труд и «муштра» всегда проявляются в работе мышц как некий пластический штамп. Надо воспитывать не стандарт физического повиновения,

а внутреннюю дисциплину, благодаря которой свободно выявляется творческая индивидуальность будущего танцовщика.

И особенно важно помнить, что воспитание свободы действия будущего танцовщика должно основываться на высоких нравственно-этических и эстетических принципах советского искусства, что воспитывать эту свободу обязан каждый преподаватель хореографического училища. Разумеется, все это надо делать с учетом возрастной психологии ученика, в доступной и понятной для него форме.

Отрабатывать физическую свободу движения при помощи экзерсиса у станка и на середине зала следует всегда с акцентом на стабильное напряжение мышц, то есть вносить в исполнение музыкально-пластическое разнообразие очень скупое, осторожно, в строгом соответствии с учебными задачами данной части урока. Исполняя *adagio*, учащиеся не должны ослаблять работу своих мышц, которую они вели в экзерсисе, а дополнять ее, но не только сложностью соединения различных движений, а стремлением «втягиваться», вникать и до какой-то степени увлекаться более сложной учебной задачей, содержание которой заключено в характере танцевальной фазы *adagio*. Это заставит учащихся вносить в уже отработанную экзерсисом стабильность напряжения мышц более ясное и определенное ощущение музыки, идущее от ее содержания и собственной творческой индивидуальности. Разумеется, все это должно находиться в строгом соответствии с возрастными особенностями и профессиональной подготовкой учащихся.

В учебных заданиях *allegro*, которые требуют предельно напряженной и сложной работы мышц, следует поступать так же, как в экзерсисе и *adagio*. Если прыжки выполняются элементарно (как в экзерсисе), следует придерживаться стабильной работы мышц, которая может обеспечить развитие хорошей устойчивости, точности, свободы, кантиленности и мягкости движения. В комбинированных заданиях *allegro*, при той же работе мышц, больше внимания уделяется музыкально-пластическим интонациям движения, то есть развитию умения свободно находить в каждом отдельном случае соответствующую «тональность» движения и напряжения мышц на основе достаточно хорошо отработанной силовой техники движения.

Предлагаемый прием работы, конечно, может изменяться в зависимости от индивидуального методического подхода преподавателя к обучению и воспитанию учащихся. Но одного не следует забывать: классический танец — это искусство музыкального театра, «язык» этого искусства — средство выражения живого человеческого чувства, а не абстрактно-хореографическая схема движения.

Отрабатывая силу мышц, надо всегда стремиться к тому, чтобы фигура ученика формировалась в строгих, удлинённых, а не в «коренастых» пропорциях. Это тоже имеет прямое отношение к красоте и свободе движения тела танцовщика.

Основная силовая нагрузка в классическом танце падает на мышцы ног, так как именно они несут тяжесть всего тела и сложную поступательность движения, особенно в больших *adagio* и прыжках. Исходя из этого, уроки надо составлять и проводить так, чтобы объем мышц развивался, не укрупняя форму ног по отношению к верхней части тела. Некоторых молодых танцовщиков упрекают за то, что у них слабо развит верхний пояс, что это не гармонирует с мощной мускулатурой их ног. На самом же деле надо позаботиться не о развитии массивности мышц корпуса, рук и шеи, а о том, чтобы мышцы ног сохранили свой нормальный объем и стройность пропорций по отношению к верхней части тела, отвечающей нормам фигуры танцовщика, а не тяжелоатлета.

Развивать мышцы верхнего пояса надо дополнительно, при помощи специального комплекса гимнастических упражнений и уроков дуэтного танца — «поддержки». Такой комплекс упражнений должен быть утвержден спортивными специалистами и хореографами с учетом индивидуального подхода к каждому ученику.

В результате мышцы всей фигуры исполнителя классического танца при минимальном их объеме должны обладать максимальной силой.¹⁰

Чтобы мышцы ученика (особенно икроножные и бедренные) сохраняли стройные пропорции и не становились тяжеловесными, надо избегать их чрезмерного, слишком длительного, часто повторяемого и однообразного силового напряжения.¹¹ Не ломая построения урока и отдельных учебных заданий, надо по возможности чередовать сильное напряжение мышц с более легким, внося тем самым в их работу соответствующее разнообразие и отдых. При этом повторяемость того или иного движения не должна понести ущерба. «Повторение — мать учения», но умеренное, разумное, а не чрезмерное и слишком однообразное.

Преподавателей классического танца часто упрекают в том, что они мало или вовсе не обращают внимания учащихся на функциональную работу мышц, что это ведет к развитию «слепой» и интуитивной

¹⁰ При отборе будущих учеников в профессиональное хореографическое училище следует предпочитать склад фигуры астенический, а не атлетический или пикнический, то есть рыхлый, полный.

¹¹ Специальными силовыми упражнениями можно добиться большой мощности мышц; некоторые спортсмены, особенно тяжеловесы, специальными упражнениями добиваются массивного объема мышц.

техники движения, что необходимо заботиться о более основательных знаниях учащихся в пластической анатомии человека.

Упрек справедливый, ведь подобные знания позволяют будущему танцовщику лучше понять и, следовательно, почувствовать работу мышц своего двигательного аппарата. В то же время не следует забывать, что если учащиеся не освоят живое чувство позы, ее музыкальное дыхание, то они не сумеют овладеть мастерством своего искусства и им не помогут никакие самые обстоятельные теоретические знания анатомии и физиологии человека.

В хореографических училищах изучается анатомия человека, но преподавание этого предмета мало связано с учебными приемами искусства танца. Думается, что в хореографических училищах нужно преподавать не общий, а специально разработанный курс анатомии с соответствующей программой, которую должны составить и утвердить специалисты по анатомии и хореографии совместно. Изучать этот курс учащиеся должны не на уроках классического танца, а как специальный предмет, который можно было бы назвать «Анатомические основы хореографии». Тогда на уроках классического танца можно только попутно указывать учащимся, когда, как и на какой группе мышц следует акцентировать внимание, чтобы мышцы напрягались в должной мере, свободно выполняя свои двигательные и художественно-пластические функции.

Что же касается воспитания свободы творчества, то оно начинается в тот момент, когда ученик, правильно регулируя работу мышц, уже может внимательно и увлеченно слушать музыку, будя тем самым свое воображение, эмоции и стремление к высокому исполнительному стилю танца.

12

Любой танцовщик, и особенно исполнитель сольных и ведущих партий, должен обладать сильным и выносливым дыханием.

Ритм сценического дыхания — это не только техника правильного газообмена, но и выражение эмоциональной жизни актера, связанное с содержанием и характером сценического действия. Поэтому нельзя установить неизменные исполнительские формулы дыхания для каждого отдельного движения, ибо их композиционное сочетание безгранично в своем музыкально-пластическом многообразии. Следовательно, дыхание танцовщика должно не только непрерывно восстанавливать его работоспособность, но и служить средством актерской выразительности.

Во время самой напряженной и сложной психофизической работы организм танцовщика всегда подсознательно находит наиболее рациональный и художественный ритм дыхания. Оно может быть спокой-

ным, глубоким и равномерным или, напротив, стать необычайно интенсивным, порывистым, учащенным, отображая силу и драматизм сценического действия. Это, однако, не означает, что дыхание танцовщика подчиняется только эмоциональной насыщенности сценического действия, оно непрерывно поддерживает и пополняет физические и нервные силы исполнителя. Поэтому техника (механизм) дыхания танцовщика должна быть хорошо поставлена и отработана.

Танцовщик должен уметь дышать непрерывно, равномерно и глубоко. При этом брюшное дыхание может свободно сочетаться с грудным. Это даст исполнителю большую силу и емкость, то есть те качества, при которых организм будет наиболее полно снабжаться кислородом и получит нужное количество жизненной энергии. Такое дыхание постепенно вырабатывается еще в школе, при исполнении простых, а затем длительных физически трудных и сложных упражнений, далее в сценической школьной практике и, наконец, в театре, на репетициях и спектаклях.

Организм танцовщика не может быть сильным и выносливым при плохо поставленном и малоразвитом дыхании. В самом деле, как можно хорошо слышать музыку, верно ориентироваться в пространстве, чувствовать партнера и ансамбль, образность и стиль сценического действия, если танцовщик выдохся, а значит, ослабли его мышцы и воля. Полностью выдержать правильный и равномерный ритм дыхания невозможно, ибо в искусстве классического танца есть чрезвычайно сложные и виртуозные движения, которые требуют от исполнителя максимального напряжения всех сил. Это вызывает временную задержку дыхания (например, при выполнении таких движений, как большие баллонные прыжки, многократное вращение на полу и в воздухе и т. д.). Технически сложные и длительные сценические композиции вызывают у танцовщика учащенность дыхания и сокращение его глубины, особенно у ведущих исполнителей.

В учебной работе равномерный ритм дыхания возможно удерживать только при выполнении простейших движений экзерсиса. Сильные и сложные движения, естественно, уже вызывают у учащихся напряженность и некоторую учащенность дыхания.

В *adagio* и особенно в сложном комбинированном *allegro* учащиеся дышат еще более напряженно и в учащенном ритме в соответствии с особенностями построения каждого отдельного учебного задания. Но каким бы трудным и сложным ни был учебный пример, надо всегда неуклонно следить за тем, чтобы вдох и выдох, несмотря на учащенность, производились учащимися по возможности непрерывно, глубоко и равномерно, без излишнего волнения и мышечных зажимов, особенно лица, шеи и плеч.

Будущий танцовщик должен уметь дышать свободно, без внешних признаков утомления и волевого спада. С начала обучения учащимся необходимо привыкать дышать носом, а не ртом. При выполнении трудных упражнений, которые вызывают учащенность дыхания, рекомендуется производить вдох ртом, а выдох носом, что позволяет в короткий промежуток времени осуществить более свободный и глубокий вдох, выровнять ритм дыхания.

Особое внимание надо уделять умению будущих танцовщиков усилием воли преодолевать наивысшую степень физического утомления, так называемую «мертвую точку», после которой появляется как бы «второе дыхание», позволяющее в период наибольшего физического утомления сохранять работоспособность организма. Преодолев «барьер» предельного утомления, танцовщик может выдерживать дальнейшее высокое мышечное и нервное напряжение.

В младших классах — первом, втором и третьем — учебные задания надо составлять таким образом и проводить в таком темпе, чтобы «первое дыхание» учащихся было хорошо поставлено и отработано для плавного перехода к работе над «вторым дыханием».

В средних классах — четвертом, пятом и шестом — организм учащихся (особенно сердечная мышца и легкие) достаточно окреп, что позволяет преодолевать значительную степень учебной нагрузки. Затем можно приступать к построению заданий, которые дают учащимся навыки работы над «вторым дыханием», заставляя почувствовать его профессиональное значение.

В старших классах — седьмом и восьмом, особенно в выпускных — «второе дыхание» должно получить более высокую степень развития. Наилучшим образом «второе дыхание» отрабатывается в повторяемых силовых упражнениях — *adagio* и *allegro* — с учетом интенсивного темпа проведения всего урока в целом. Для развития «второго дыхания» ученики средних и старших классов работают над различными вариациями и танцевальными отрывками, которые входят в учебную программу предмета как дополнительный сценический материал.

Следует еще раз подчеркнуть, что недостаточно сильное и выносливое дыхание, как правило, ограничивает технические и актерские возможности танцовщика. Театральная практика показывает, что такие танцовщики не могут физически «дотянуться» до художественных высот актерской выразительности, обрести подлинную свободу физического действия.

Всякого рода просчеты в развитии правильного дыхания могут происходить по следующим причинам: 1) учитель неумело составляет и проводит урок; 2) ученик болен и занимается без разрешения школьно-

го врача; 3) учитель не соблюдает индивидуальный подход к ученикам; 4) воздух в классном помещении недостаточно хорошо кондиционируется. Если эти причины не устранить, никакая самая совершенная система дыхания не поможет ученику хорошо освоить исполнительскую технику классического танца.

Очень хорошо, что в некоторых хореографических училищах изучаются основы дыхания, но преподавание этих основ еще недостаточно связано с учебными приемами и практикой танца.

Поэтому хочется пожелать, чтобы в хореографических училищах преподавалось не просто дыхание, а специально разработанный курс, который можно было бы назвать, например, «Дыхание танцовщика» и т. п. Составлять и утверждать такой курс должны квалифицированные хореографы и ученые-специалисты. Изучать этот курс целесообразно на отдельных занятиях, а не на уроках танца, где можно только попутно и элементарно акцентировать внимание ученика на общих правилах техники дыхания. Учителю не стоит давать особых наставлений тем ученикам, которые обладают правильным и сильным врожденным дыханием.

Некоторые наши замечательные танцовщики, специально не занимающиеся вопросами анатомии и физиологии дыхания, отлично владеют им на сцене, так как прошли хорошую школу классического танца. Конечно, плохо, что они знают о дыхании меньше, чем надо, но зато практически умеют им пользоваться свободнее и органичнее, больше уделять внимания музыкальности, образности действия и актерскому замыслу. Разумеется, врач школы и учитель, ведущий предмет «Дыхание танцовщика», должны вести за некоторыми учениками особое наблюдение, с тем чтобы помочь им восполнить недостаточность техники своего дыхания, принимая, однако, во внимание, что не каждый ученик может стать солистом или ведущим танцовщиком, у которого дыхание должно быть значительно сильнее и выносливее, чем у рядового исполнителя.

Многое в мастерстве танцовщика зависит от хорошо развитого и воспитанного внимания.

Под вниманием танцовщика следует понимать направленность и собранность его психической деятельности, связанной с исполнительским творчеством.

Внимание танцовщика, как и всякого артиста, должно отличаться особыми профессиональными качествами и быть всегда связано с ясно поставленной целью, без которой нельзя ни в учебной работе, ни

в сценическом творчестве по-настоящему увлечься исполнительскими действиями и достичь художественных результатов.

Если танцовщик действует организованно, вдумчиво и уверенно, без технических «помарок» и творческих «срывов», значит, его внимание работает сосредоточенно. Способность одновременно охватывать все стороны своего исполнительского мастерства, проникать в замысел драматурга, композитора, балетмейстера и художника означает, что внимание танцовщика действует объемно. Умение рационально расходовать свои силы, быстро и точно переключаться из одного ритма в другой, менять характер сценического действия означает, что внимание танцовщика способно действовать гибко.

Перечисленные качества внимания танцовщика работают на все грани его исполнительского мастерства, но в процессе создания образа действуют углубленнее и сложнее, чем в технике движения. И чем психологически сложнее и тоньше создаваемый образ, тем глубже должен проникать танцовщик в духовный мир своего героя, то есть сосредоточивать свое внимание больше на актерской выразительности, чем на технике движения.

Вместе с тем нельзя внимание танцовщика искусственно разделять на моторное и творческое. Техника движения — это не простой физический автоматизм, в ней всегда есть доля творчества, но сравнивать ее с процессом создания образа невозможно. Здесь внимание танцовщика связано со многими сложнейшими, глубокими, подчас неуловимыми психическими процессами, из которых рождаются и воображение, и образность, и музыкальность, и правда, и поэтическая эмоциональность действия.

Техника движения танцовщика всегда стабильна, определена по своим исполнительским приемам. Процесс создания образа — всегда поиск, всегда внутренняя импровизация. Поэтому способность танцовщика преодолевать самую тяжелую и длительную физическую и техническую нагрузку при наименьшей затрате внимания поможет творчески активнее, свободнее и вернее действовать на сцене. Актерская увлеченность при этом должна как бы заслонять собой все физические тяготы исполнительства. Творческое вдохновение дается танцовщику ценой тяжелого физического труда, который все же приносит огромную исполнительскую радость преодоления, если намеченная цель достигнута успешно.

Всесторонне развитое внимание позволяет танцовщику овладеть не только совершенной техникой движения, музыкальностью и актерским мастерством, но и найти себя, свою индивидуальность, определить исполнительские возможности.

Культура внимания — это сильнейшее оружие современного актера-танцовщика. Она окрыляет мысль, побуждает к творчеству, совершенствует и облагораживает исполнительскую технику.

Развитие внимания учащихся неразрывно связано с воспитанием воли. Слабая, неустойчивая воля ученика не способна удерживать его внимание в нужном направлении. Какова бы ни была воля танцовщика или ученика, она всегда выражена в его внимании, следовательно, в действиях.

Основой воспитания воли ученика является сознательная дисциплина, именно она вырабатывает твердость характера, трудолюбие, настойчивость, упорство, умение выдерживать высокую степень физического и нервного напряжения. Закаленная воля способна направлять и удерживать внимание ученика во всех его исполнительских действиях.

Если внимание ученика развито недостаточно или односторонне, значит, преподаватель что-то упустил в своей работе. Если вполне здоровый ученик на уроке рассеян, значит, он просто ленится, а это уже распушенность, которая, как известно, противоположна воле. Будущих танцовщиков надо научить уважать и любить свой труд, свое искусство, верить в свои силы и всегда честно и с полной отдачей стремиться к достижению наивысших результатов.

Воспитывая внимание будущих артистов балета, необходимо придерживаться некоторых правил.

1. Входя в учебный зал, преподаватель должен застать учащихся спокойно стоящими на своем месте у станка. Это позволяет им нормально, без дополнительных наставлений со стороны педагога перейти к занятиям, исполнив традиционное приветствие учителю и концертмейстеру в виде сценического поклона. Такое начало урока — не дань традиции или простая формальность, а полезный подход к работе над вниманием. Когда же ученики, особенно младших классов, при появлении учителя продолжают чем-то развлекаться и, с трудом успокаиваясь, занимают свои места, это означает, что к уроку они не готовы, что внимание их занято совсем другими делами. Начало урока — это уже учебное действие. От того, насколько внимательно учащиеся начинают урок, зависит дальнейший успех в работе. Поэтому начало урока необходимо организовать очень четко, помня, что из малого создается большое и что умение собрать свое внимание перед выходом на сцену крайне необходимо будущему артисту балета. Такой подход к уроку надо фиксировать во всех классах от первого до последнего.

Все упражнения на уроках классического танца начинают обычно с различных подготовок (preparation), которые вводят учащихся в ритм

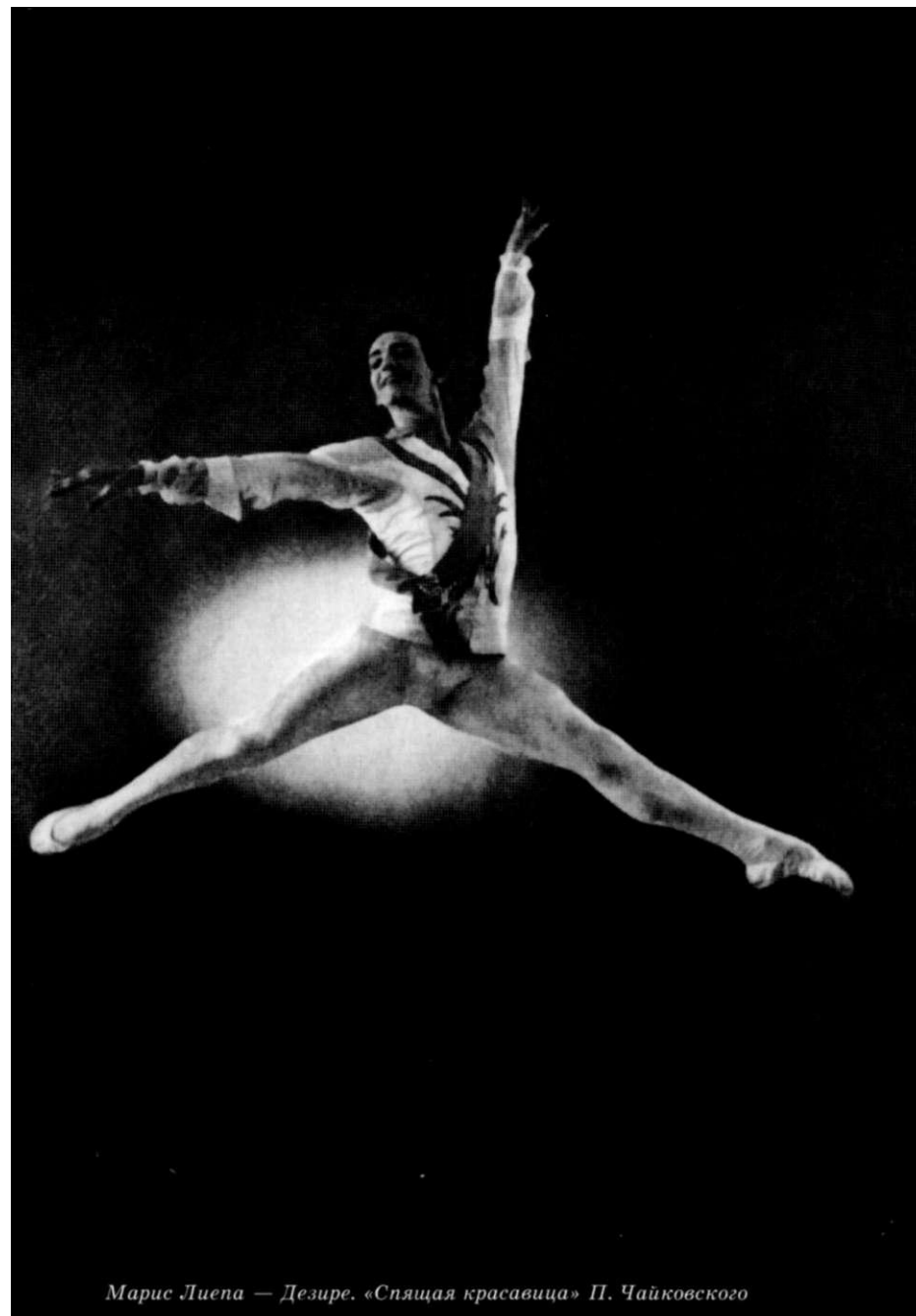
и характер музыки, дают исходное положение, с которого начинается упражнение, соответственно направляют внимание на предстоящие действия. Если подготовка выполняется правильно по форме, но отвлеченно по характеру, значит, ученик не сосредоточил своего внимания на предстоящем учебном действии.

2. Все учебные задания надо предлагать учащимся без повторного объяснения, кроме новых изучаемых движений. Преподаватель должен с предельной ясностью, обстоятельно, но очень экономно по времени задавать учебные примеры, совмещая показ и пояснения, особенно когда отрабатываются новые элементы. Таким образом, зрительное и слуховое восприятие учащихся будет способствовать лучшей работе внимания, лучшему пониманию всех деталей заданий, особенно в младших классах.

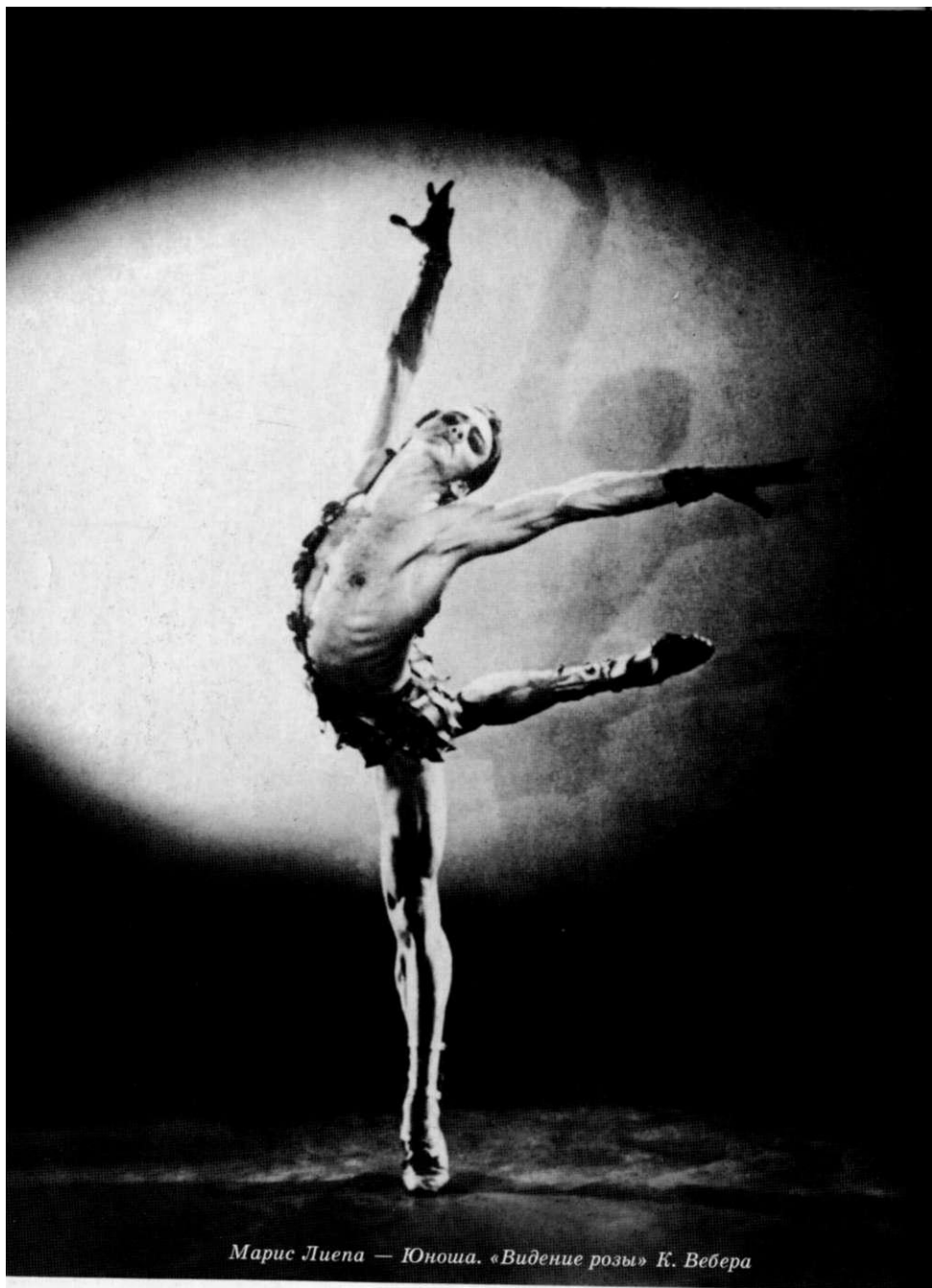
Составляя учебное задание, надо позаботиться о том, чтобы построение его не перегружало внимание учащихся. Правда, подобная перегрузка развивает хорошую сообразительность, ученики сразу схватывают построение задания, не путают порядок движений, быстро ориентируются в пространстве и времени, но чувство музыки, пластика танца, художественная завершенность и отточенность хореографического рисунка остаются при этом почти без внимания.

Сложность построения необходима в каждом учебном задании, но нельзя, чтобы она поглощала все внимание ученика. Каждая техническая трудность должна преодолеваться им осмысленно и художественно, а не механически. «Нагружать» внимание учащихся в течение урока необходимо с постепенным нарастанием, от простого к сложному, от малого к большому, без резких спадов и подъемов. Кривая деятельности внимания учащихся должна повышаться равномерно и постепенно с учетом назначения и развития этого урока, каждой его части, каждого учебного задания. Экзерсис так же, как начальные и завершающие движения урока, вызывает меньшую степень напряжения внимания, чем *adagio* и *allegro*, так как здесь учебные задания даются с более сложной и силовой нагрузкой. Но к какой бы части урока ни относилось учебное задание, чрезмерная сложность его построения всегда больше приковывает внимание учащихся к тому, *что* делать, а не как делать.

Конечно, при изучении новых приемов танца внимание учащихся обычно больше, а иногда всецело обращено на технику движения. Когда же она усвоена, внимание их как бы само стремится обрести должную объемность и гибкость. Появляется возможность вникать в пластику танца и в содержание музыки, то есть заниматься искусством танца, а не гимнастикой.



Марис Лиена — Дезире. «Спящая красавица» П. Чайковского



Марис Лиена — Юноша. «Видение розы» К. Вебера



Марис Лиена — Юноша. «Видение розы» К. Вебера



Марис Лиена — Красс. «Спартак» А. Хачатуряна

IV



Марис Лиена — Красс. «Спартак» А. Хачатуряна

V



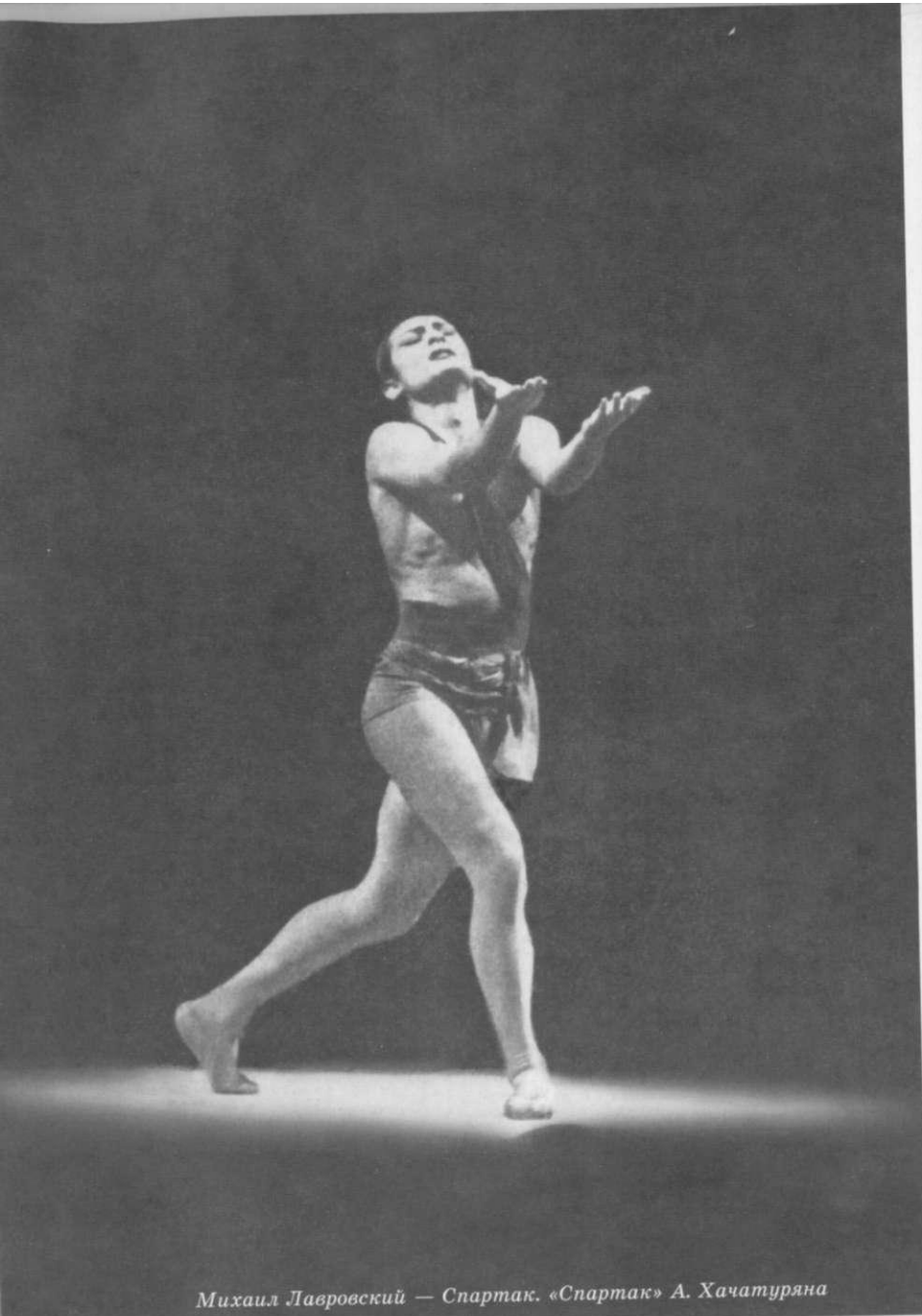
*Нина Тимофеева — Одиллия, Марис Лиена — Зигфрид.
«Лебединое озеро» П. Чайковского*

VI



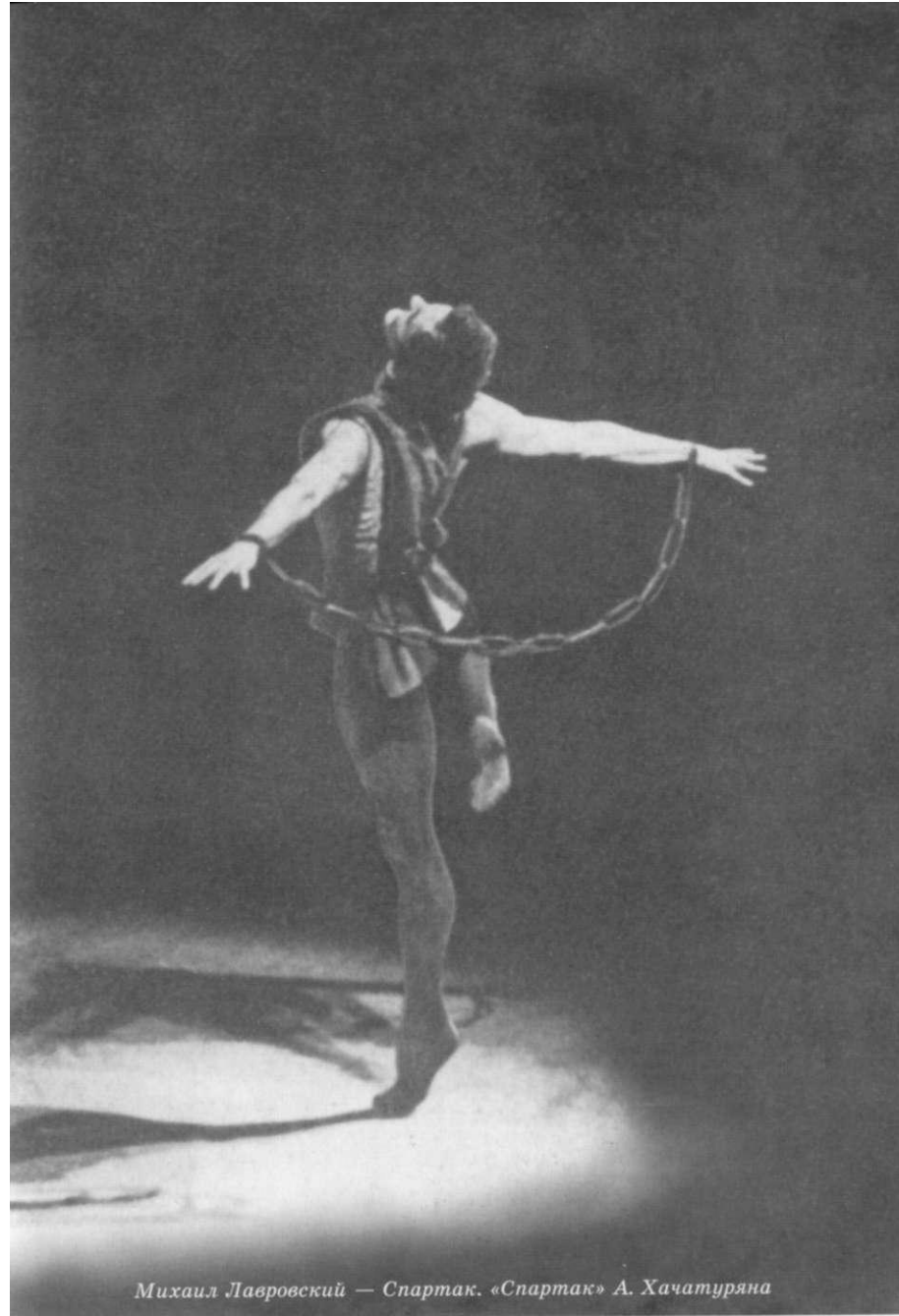
*Марис Лиена — Красс.
«Спартак» А. Хачатуряна*

VII



Михаил Лавровский — Спартак. «Спартак» А. Хачатуряна

VIII



Михаил Лавровский — Спартак. «Спартак» А. Хачатуряна

IX



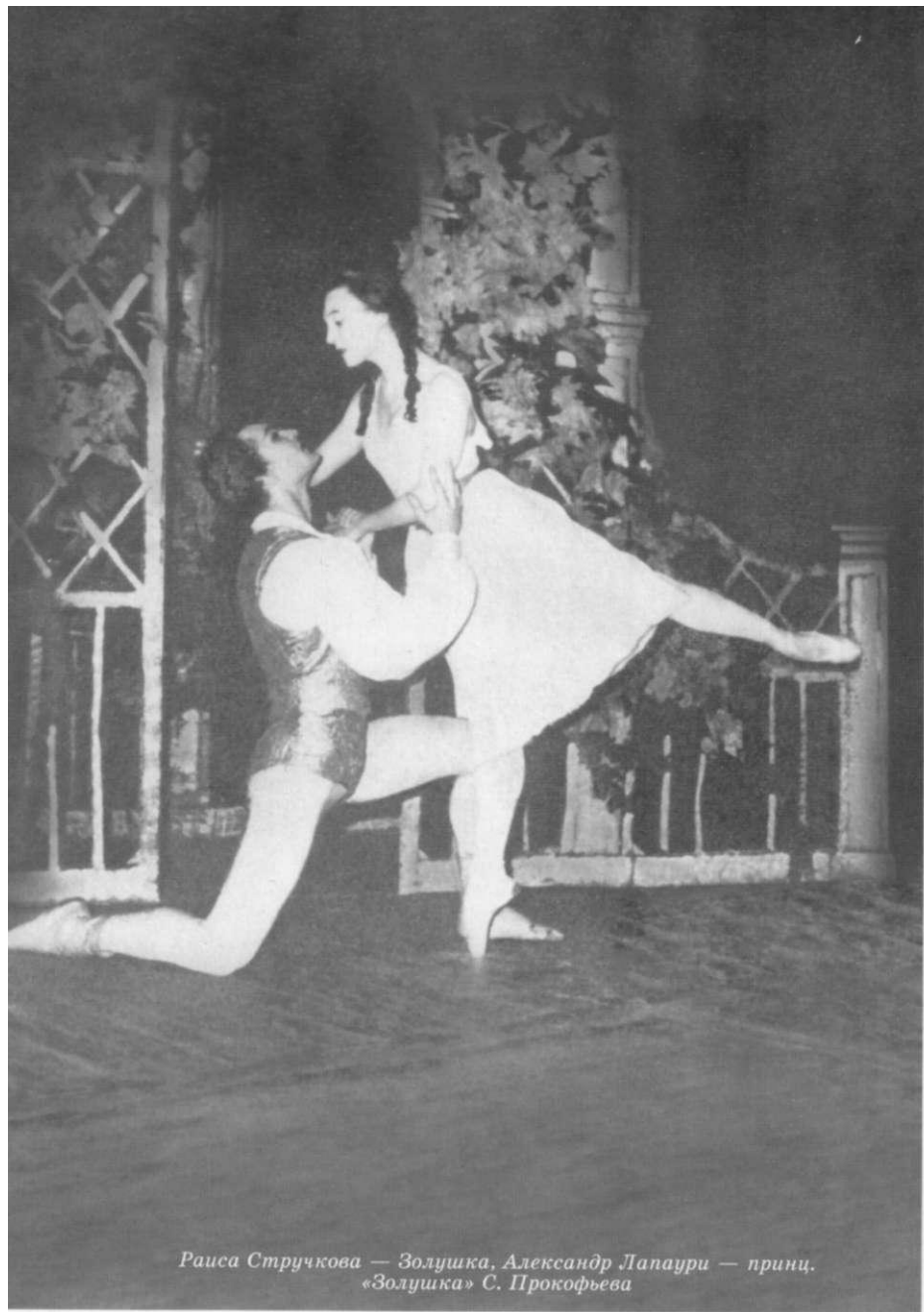
*Михаил Лавровский — Дезире.
«Спящая красавица» П. Чайковского*

X



*Наталья Бессмертнова — Ширин, Михаил Лавровский — Фархад.
«Легенда о любви» А. Меликова*

XI



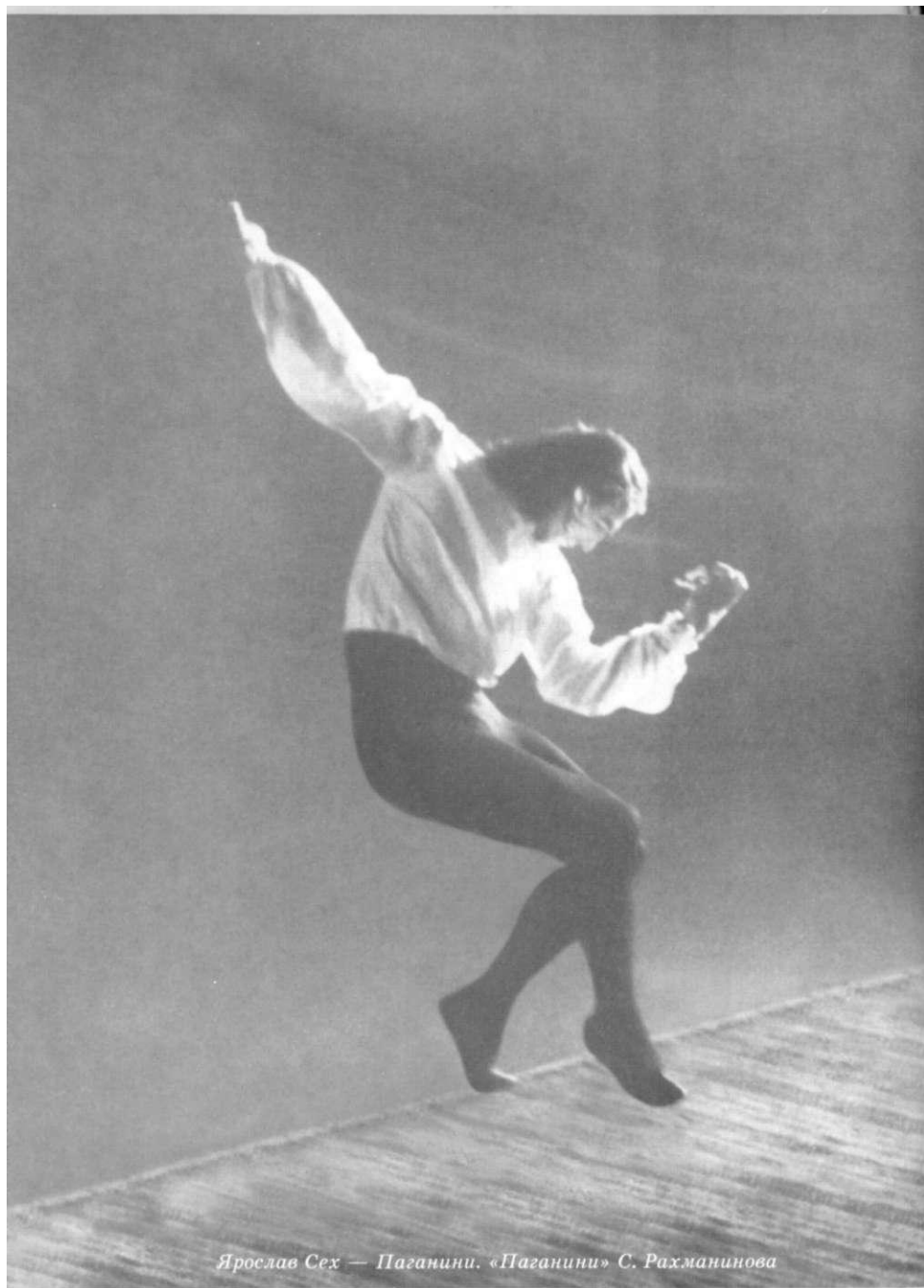
*Раиса Стручкова — Золушка, Александр Лапури — принц.
«Золушка» С. Прокофьева*

XII



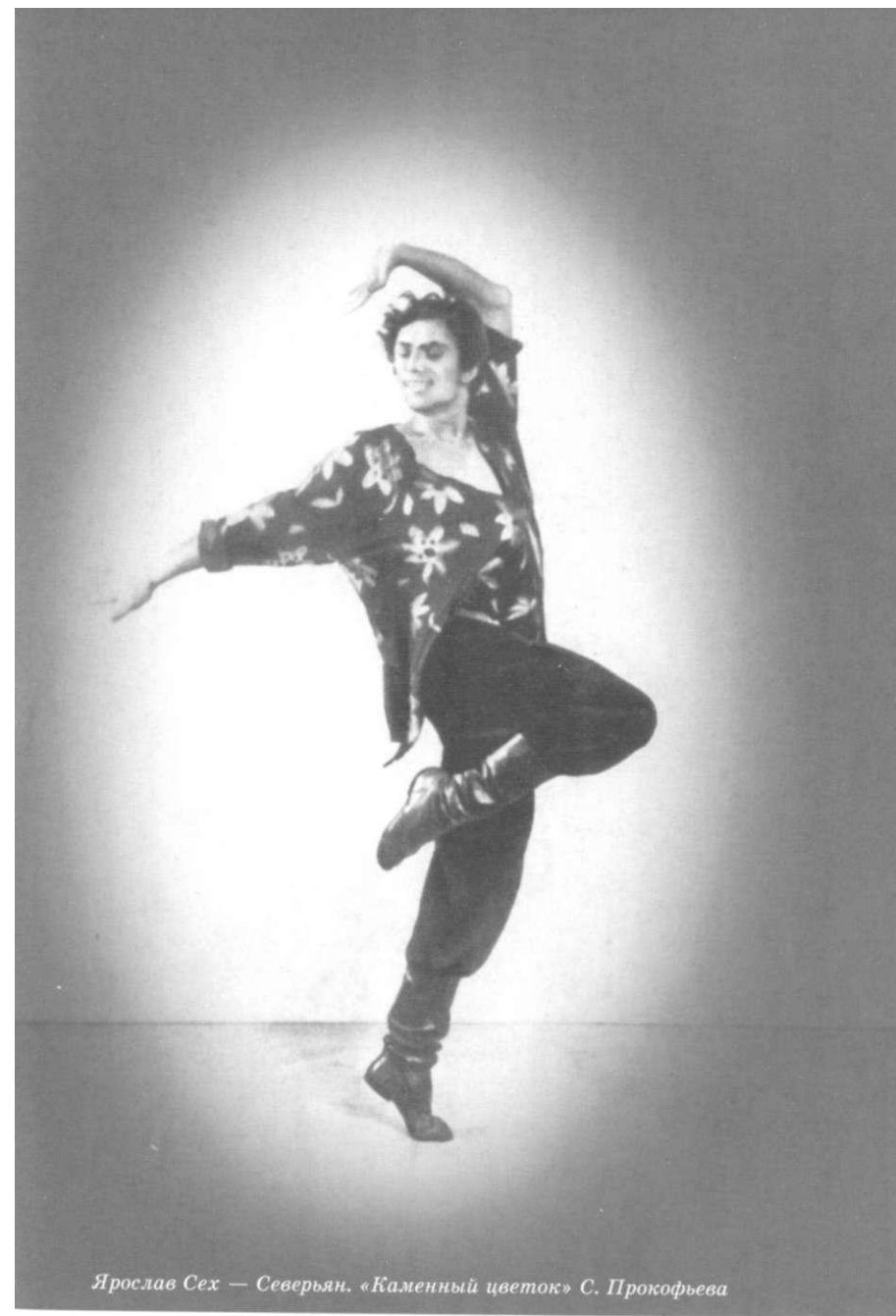
*Александр Лапури — Гирей.
«Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева*

XIII



Ярослав Сех — Паганини. «Паганини» С. Рахманинова

XIV



Ярослав Сех — Северьян. «Каменный цветок» С. Прокофьева

XV



Ярослав Сех — Меркуцио. «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева

Слишком легкое, примитивное построение учебного задания, чрезмерно быстрый или слишком медленный темп его выполнения тоже нецелесообразны — они не развивают должную силу и остроту внимания.

Во время выполнения учебного задания замечания надо делать своевременно, поддерживая, а не рассеивая внимание класса, при этом неуклонно требовать, чтобы ученики выполняли очередное движение активно и детально готовились к следующему, связывая каждое из них в единое целое. Это научит будущих танцовщиков предвидеть все свои действия, учитывая рисунок, характер и музыкальность исполнения учебного задания. Искусство кантилены танца может быть освоено только таким путем.

Останавливать учащихся во время выполнения учебных заданий надо возможно реже и только при появлении грубых ошибок, вызванных распушенностью внимания. Безусловно, у каждого преподавателя вырабатывается свой подход к исправлению ошибок. Здесь важно подчеркнуть еще раз, что мастерство будущего танцовщика должно развиваться на основе активного и мобилизованного внимания. Поэтому частые, малозначащие остановки или постоянные подсказывания — малополезный способ развития внимания. Конечно, каждое новое движение надо исчерпывающе объяснить и показать, проверить, как оно выполняется, и, если есть недочеты, устранить их. Когда же движение или ряд движений осваивается уже долгое время, а ученик все еще допускает элементарные ошибки, это значит, что его внимание не может действовать достаточно самостоятельно и длительно, так как приучено к посторонней помощи. Надо меньше упрощать, а больше требовать от учащихся самостоятельности и личной ответственности за свои действия.

3. Когда упражнение закончено, ученики не должны сразу «выключать» свое внимание. Конец каждого упражнения надо ясно фиксировать, отчетливо ставить исполнительскую точку. Далее преподаватель делает замечания и помогает исправить допущенные ошибки. После этого ученикам дается возможность немного отдохнуть и ослабить свое внимание, с тем чтобы с новыми силами приступить к дальнейшей работе.

Для нормального развития внимания ученика необходимо, чтобы весь пройденный материал был хорошо усвоен, очередные задания не переусложнять и не упрощать, неуклонно воспитывая художественное отношение к технике танца и музыке. Такой путь позволит ученику постепенно обрести должную культуру внимания, без которой творческая работа над танцевальным образом будет, как правило, поверхностной.

Если танцовщик способен воспроизводить хранящийся в его сознании запас впечатлений и опыта, если он умеет твердо запомнить все стороны создаваемой им роли и сценического действия, значит, память его хорошо развита. Это позволяет достичь высокой исполнительской техники и актерского мастерства.

Хорошо развитая память как бы освещает предстоящие поступки танцовщика, неуклонно ведя его к намеченной цели. Слабая память ограничивает его действия, вызывая самые неожиданные исполнительские оплошности. Показ глубины и тонкости внутренней жизни сценического героя требует отлично развитой памяти танцовщика. Если же она «отказывает» даже на самый короткий момент, действия артиста могут стать неясными, сбивчивыми, немзыкальными, неправдивыми.

Память танцовщика можно подразделить на слуховую, зрительную и моторную. Слуховая память фиксирует в сознании все то, что артист слышал и слышит от своих учителей, репетиторов, балетмейстеров, все то, что «говорит» ему музыка, концертмейстер, дирижер. Зрительная память фиксирует в сознании танцовщика все то, что ему показывали и показывают учителя, репетитор, балетмейстер, художники спектакля, и весь ход событий сценического действия, в котором он участвует. Моторная память фиксирует в сознании артиста все исполнительские приемы техники движения, приобретенные в школе, на репетициях и на спектаклях.

Все свойства памяти неразрывно связаны между собой в единое целое. Они позволяют танцовщику действовать верно и в технике движения, и в создании образа. Если одно из свойств памяти «не работает» четко (например, моторная), может пострадать форма движения, следовательно, и его содержание. Говоря образно, память танцовщика — это как бы исполнительская партитура, которая предусматривает все стороны его сценических действий. И если танцовщик не может твердо запомнить содержание и смысл своей роли, характер и образ героя, мир его чувств, стремлений и психологических особенностей, значит, он не может творить свободно, целеустремленно, глубоко, правдиво и вдохновенно.

Память артиста балета основывается на хорошо воспитанном внимании. У танцовщика иногда отказывает внимание, а не память. Рассеянность приносит величайший вред памяти. Только хорошо воспитанное внимание может устранить причину недостатков памяти.

Совершенствовать свою память танцовщик должен регулярно, систематически и только путем сознательно повторяемых действий. Ка-

кова бы ни была природная память, она не может иначе крепнуть и развиваться.

Нацеленное действие оставляет в памяти наиболее прочные следы. Поэтому танцовщику необходимо стремиться к осозанным и углубленным действиям, точным и отработанным навыкам. Тогда его память приобретает должную ясность, устойчивость, глубину и силу.

Профессиональная память танцовщика отрабатывается и совершенствуется с первых шагов обучения в школе так же последовательно и систематически, как внимание.

Слуховая память воспитывается при помощи слова и музыки. Обращаться к ученикам необходимо очень нацеленно, кратко и точно. Расплывчатые, многословные замечания малодейственны. Речь учителя всегда должна быть образной, живой и точно передавать его мысли. Если же слово учителя не отличается культурой, это навсегда остается в памяти будущего танцовщика и «идет» вместе с ним на сцену. Если учитель говорит со своим учеником в необоснованно мягком или резком и даже грубом тоне, это тоже остается в его памяти и соответственно проявится в действии, сначала учебном, а затем сценическом.

Все, что ученик слышит на уроке от своего учителя (и хорошее, и плохое), утверждается в его памяти как запас впечатлений и знаний, которыми он будет пользоваться в дальнейшей работе. Конечно, преподаватель должен быть строг, требователен и подчас очень напорист, но культура его словесного обращения к ученику должна быть всегда высока.

Утверждают, что для преподавателя-хореографа главное — показ, наглядность. Думается, что слово часто бывает сильнее всякого показа, если оно логично и обращено к искусству танца, к его сути и содержанию, к музыке, к ее образности, эмоциональности и интонациям, к сердцу ученика и его творческому воображению.

Говорить о воспитании музыкальной памяти ученика — значит в первую очередь иметь в виду развитие его музыкальной культуры. Если преподаватель и концертмейстер не приучат своих питомцев увлеченно слушать хорошую музыку в хорошем исполнении, значит, его память будет накапливать впечатления и опыт, несовместимые с подлинной исполнительской культурой. Многообразие и вдохновенное чувство танца утверждаются в памяти ученика средствами хорошей музыки, а не посредственной. Дело не в том, сколько ученик может запомнить музыкальных ритмов и мелодий, а в том, *какая* это музыка и *как* будет воспитываться его исполнительское сознание.

Но если даже самая прекрасная музыка не соответствует характеру исполняемого упражнения, которое составлено слишком сложно для возможностей ученика, то он запомнит ее формально, поверхностно.

В первом случае у ученика возникнет внутренний психологический протест, во втором — он просто будет плохо слушать музыку — не хватит внимания.

Только при полном соответствии музыки учебное задание запоминается учеником активно и прочно. Иначе музыка и танец в сознании ученика будут восприняты порознь и не сольются в единое целое, не вызовут эмоциональных и творческих стремлений.

Зрительная память воспитывается и укрепляется при помощи наглядности. От того, как преподаватель входит на урок, как держится на всем его протяжении, показывает учебные задания и т. д., зависит накопление определенных впечатлений и опыта в памяти ученика. Поэтому все действия учителя должны отличаться строгим педагогическим расчетом, выдержкой, простотой, вкусом, неподдельной увлеченностью и любовью к ученикам.

К приемам, поясняющим правила выполнения изучаемых движений, следует отнести именно показ, который можно подразделить на два подхода: первый — показ нового изучаемого движения; второй — показ комбинированных заданий.

В младших классах все новые движения нужно показывать подробно, замедленно, как бы по складам, по нескольку раз, до полного их усвоения учащимися и, разумеется, подтверждать соответствующими устными пояснениями.

Показ комбинированных заданий в младших классах также необходим, но проводится он уже в обычном темпе, без предварительных повторений, и запоминаться должен с одного раза. Это обязательное правило, оно очень трудно, но очень хорошо развивает зрительную, вернее, хореографическую память ученика. Исключения, конечно, могут быть, но двух- и тем более трехкратный предварительный показ лишает ученика самостоятельности и активности в запоминании комбинированного задания.

Творческая индивидуальность учащегося начинает обретать свою самостоятельность с первых шагов обучения. Ее рост идет вместе с развитием техники движения, в неразрывном единстве с ней. Ежедневные уроки приобщают будущего артиста балета к художественной природе танца. Сознание его осваивает первые каноны движения, проникается законами ритма, динамики, пластики, жеста, музыкальности. Отсюда естественное стремление ученика ввести в исполнительскую технику (пусть даже самую элементарную) свое чувство пластики движения, позы и музыки, что является уже процессом творческим, а не механическим. Если это так, значит, соблюдение строжайших правил техники движения должно стать для ученика

началом воспитания его творческой индивидуальности, ее свободного проявления в учебном процессе.

Простой учебный поворот или наклон головы, устремленность взгляда, фиксация или перевод рук, прямое или слегка наклонное положение корпуса и т. д. должны выполняться учащимися с предельной точностью и легкостью по технике движения, но по чувству скульптурности и музыкальности — различно. Иначе развитие индивидуальности станет второстепенным элементом в его учебной работе, а затем и в сценической жизни. Ведущей станет «чужая» манера движения, отработанная на основе точного, но формального, а не творческого метода обучения.

Чувство танцевального движения и позы, свойственное возрасту и психике учащихся, должно быть по технике точным и музыкальным, но свободным от слепого подражательства, которое всегда ведет к укоренению внешнего пластического штампа и позерства, лишая танец подлинной художественной свободы. Ученик должен во всем брать пример со своего преподавателя и неуклонно выполнять его волю, но, воспринимая показ, всегда оставаться самим собой.

Существует мнение, что ученики должны вначале научиться твердо «стоять на ногах», не проявляя исполнительской индивидуальности, которая, мол, выявится «после», в свое время, во время сценической практики. Конечно, вначале осваиваются «азы» танцевальной техники, элементарная способность управлять своим телом без мышечного перенапряжения, и только потом ведется работа по выявлению исполнительской индивидуальности ученика, его творческой активности и музыкальности.

Все это верно, но верно и то, что индивидуальность учащихся воспитывается не только при помощи сценической практики и на занятиях по актерскому мастерству, а главным образом и раньше всего путем проявления в простом физическом действии своей воли, своего творческого отношения к труду, к технике движения, к пластике танца, воспринимаемой музыке и характеру упражнений.

Если же учащийся всецело увлечен только работой мышц, точной формой и ритмом движения, значит, он далек от развития своей индивидуальности, чувства свободного творчества, нацеленного на познание коренных основ искусства театрального танца, и занят лишь внешним подражательством, может быть, и очень хорошей исполнительской манере своего преподавателя.

Нельзя согласиться с мнением, что преподаватель с помощью показа должен подготовить лишь хорошую копию, а сценическая практика поможет ученику обрести творческую индивидуальность. Стремление

к творчеству живет в каждом ученике, его надо только поддерживать, воспитывать и развивать с детских лет. Пусть вначале проявление творческого «я», своей воли будет не вполне решительным, но свободным даже в самом элементарном упражнении и уж, конечно, не за счет академической точности движения. Проявление индивидуальности не дает права ученику нарушать исполнительские законы движения. Становление индивидуальности надо понимать только как воспитание одаренности ученика, а не как нарушение учебной и сценической дисциплины.

Показ преподавателя должен помочь ученику понять и освоить одинаковые для всех исполнительские правила техники движения, а не подавлять его творческую индивидуальность.

Лишний показ, повторяющий все то, что ученику уже хорошо известно, не укрепляет память, так как ведет к непроизводительной потере времени и снижает темп урока. Если же комбинированное задание выполнено неправильно с одного четкого показа, значит, оно построено слишком сложно или ученик был невнимателен. Если преподаватель будет каждый раз показывать все упражнения полностью, от начала до конца, в надлежащем темпе, у него просто не хватит времени для проведения всего урока и на то, чтобы сделать замечания, а паузы между отдельными примерами будут слишком велики.

Например, в заданиях экзерсиса следует показывать только основное звено, основной рисунок их построения, без дальнейшего повторения. *Adagio* лучше показывать полностью. Прыжки простые можно показывать так же, как движения экзерсиса, сложные — целиком. И все же по возможности следует на всем экономить время, но не за счет правильности характера и музыкальности показа.

Показ после выполнения учебного задания тоже необходим. В этом случае допущенные ошибки следует особо подчеркнуть, чтобы нагляднее помочь ученику понять их и быстрее исправить. Всякий показ в младших классах должен отвечать девяти-одиннадцатилетнему возрасту ученика, а не взрослого танцовщика. Иначе польза такого показа превратится в свою противоположность, и ученики, подражая преподавателю, утвердят в своей памяти столь неприятную и не свойственную им манеру движения взрослого «артиста-карлика».

В средних классах показ также необходим, но уже в меньшей мере. Возраст, сознание и техническая подготовленность позволяют ученикам быстрее запоминать и осваивать новые движения, хотя программа в этих классах весьма обширна и трудна. Следует упомянуть еще раз, что повторный показ педагога во всех случаях должен происходить лишь тогда, когда это действительно необходимо. Показ не должен заменять

собой все те указания и замечания, которые педагог может сделать значительно короче, содержательнее и образнее в устной форме.

В старших классах значение показа столь же велико, но пользоваться им следует еще экономнее, так как чрезмерность его по отношению к слову свидетельствует о неумении педагога вызвать у ученика внутренний посыл к действию. Нельзя сводить показ к языку глухонемых. Мышление, а следовательно, и память учащихся должны воспитываться прежде всего на основе самостоятельного и активного понимания учебной задачи, в меру подкрепленной наглядностью показа, а не наоборот.

Словом, наглядный пример — наилучший способ воспитания исполнительской памяти и культуры поведения ученика, но только в том случае, если показ проводится в единстве с выразительной силой слова и музыки. Кроме того, смысл показа состоит в том, чтобы всесторонне раскрыть и совершенствовать индивидуальные творческие возможности учащихся, а не создавать своих подражателей. Исполнитель в этом случае должен отойти в преподавателе на второй план и уступить место педагогу.

Моторная память ученика отрабатывается, развивается и крепнет на основе точной исполнительской техники. Мастерство будущего танцовщика не может формироваться удовлетворительно, если в его памяти ежеурочно будут фиксироваться хореографически и технически неправильные исполнительские приемы движения. Опыт показывает, что переучивать всегда значительно труднее, чем научить сначала.

Развитие моторной памяти учащихся требует от преподавателя тонкой ювелирной работы, большой выдержки и самое главное — отличного знания школы классического танца. Поспешность, несистематичность, нерегулярность занятий здесь совершенно недопустимы.

Моторная память закрепляется трудно, путем многократно повторяемых упражнений на протяжении всего курса обучения. Без хорошо развитой моторной памяти у будущего танцовщика не может быть хорошей устойчивости, гибкости, легкости, мягкости, простоты и свободы движения. Естественно, что ни одно из этих качеств невозможно без хорошо развитой физической силы, выносливости, воли, выдержки, внимания, музыкальности, правильного обучения и профессиональных способностей ученика. Хорошо отработанная моторная память позволяет танцовщику действовать творчески наиболее свободно, по-настоящему музыкально и технически совершенно.

Все рассмотренные выше исполнительские элементы школы классического танца должны осваиваться будущим артистом профессионального балетного театра на основе планированной учебной работы, а не произвольно.



ГЛАВА ВТОРАЯ
**ПЛАНИРОВАНИЕ
ЗАНЯТИЙ**

В хореографическом училище вся работа направляется документом, который называется учебным планом. Содержание его определяется целями и задачами воспитания всесторонне развитого и высококвалифицированного артиста советского балетного театра.

Учебный план включает ряд общеобразовательных и специальных дисциплин, намечает количество часов, отведенных на их изучение, и систему прохождения учебного материала по годам обучения.

Здесь важно отметить, что в советских хореографических училищах существуют две программы: с восьмилетним сроком обучения и с шестилетним, сокращенным. Планируются эти сроки с учетом возраста ученика и тех задач, которые ставит перед собой учебное заведение.

Но каковы бы ни были эти задачи, можно смело утверждать, что для будущих артистов балетного театра начинать осваивать школу классического танца необходимо с девяти-десятилетнего возраста и заканчивать к восемнадцати-девятнадцати годам. Именно в этом возрастном периоде организм ученика наиболее податлив, гибок и восприимчив в своем психофизическом развитии, что позволяет овладеть школой классического танца наиболее естественно, основательно, без спешки, в более стабильном, углубленном плане.

В то же время подростки двенадцати-четырнадцати лет, проходя сокращенный курс обучения, в первых двух-трех классах могут больше понять и запомнить, но в дальнейшем из-за переуплотнения учебной программы (а она достаточно велика, трудна и сложна) не успевают так же органично проникнуться подлинно музыкальным чувством танца, как будущий артист балета, начавший обучаться с девяти-десятилетнего возраста.¹²

¹² Обучение некоторым видам музыкального исполнительства (рояль, скрипка, виолончель) тоже предпочтительно начинать с детских лет.

Именно с детских лет ученик должен основательно вникать, «вживаться» в технику классического танца и ее элементы, чтобы затем на сцене «не думать» о преодолении тягот физического напряжения, а все свои морально-волевые и психические силы отдавать созданию образа в танце.

Конечно, исключения бывают, но очень редко, когда особо талантливые подростки или юноши отлично осваивают искусство классического танца, начиная заниматься с четырнадцати-, шестнадцати- и даже восемнадцатилетнего возраста. Но это только еще раз подтверждает опыт старейших хореографических училищ Москвы и Ленинграда, что скоро и хорошо бывает очень редко и не у всех и что исполнительское мастерство и культура воспитываются не благодаря сокращению сроков обучения, уплотнению учебной программы и более старшему возрасту ученика, а свободным распределением и освоением материала программы на протяжении всего курса обучения и нормальным психофизическим формированием организма учеников, то есть примерно с девяти-десяти до восемнадцати лет включительно.

И вопрос заключается даже не в том, сколько лет надо изучать классический танец, а, скорее, в том, с какого возраста надо познавать его выразительные средства, его язык, которым, конечно, будущий артист балета должен овладеть технически совершенно, виртуозно, художественно свободно, гибко и музыкально. Упущенные детские годы как начальный период обучения будущего танцовщика, непременно в чем-то и где-то скажутся в его исполнительском искусстве как некая теневая и не до конца раскрытая сторона.

А ведь детство особенно восприимчиво к прекрасному — музыке и танцу. Именно детство — время огромной эмоциональной насыщенности, впечатляемости, мечты и активности действий.

Советский балетный театр требует от профессиональной школы основательно, а не ускоренно подготовленные кадры актеров-танцовщиков. Тем более что мужское исполнительское искусство в советском классическом балете за последние годы стало занимать весьма значительное место по оригинальности хореографических композиций, монументальности создаваемых образов и виртуозной технике.

Особенно ярко это сказывается в балете А. Хачатуряна «Спартак» в постановке лауреата Ленинской премии Ю. Григоровича.

И если театр продолжает совершенствовать мастерство молодого танцовщика, то школа обязана дать ему действительно выдержанные профессионально и выверенные временем исполнительские основы, то есть такой фундамент, который осознан и скреплен единством воспитания детского, отроческого и юношеского возраста.

Короче, практика подсказывает, что во всех хореографических училищах наиболее целесообразен восьмилетний курс обучения с подготовительным отделением в один год. Все это говорится потому, что не только опытный, но и начинающий преподаватель должен уметь разбираться во всех особенностях составления учебного плана и активно вносить свои коррективы для его усовершенствования. От этого зависят успехи не только учителя, его учеников, но и хореографического училища в целом и тем более балетного театра.

Время, отведенное в восьмилетнем учебном плане на изучение классического танца, равно (и должно равняться) двенадцати академическим часам в неделю. Такое количество часов необходимо, так как данный предмет в системе хореографического образования среди других танцевальных дисциплин занимает ведущее место, о чем уже говорилось выше в связи с положительным использованием многих выразительных средств классического танца в других жанрах театральной хореографии.

Стремление сократить количество часов по каким-либо причинам нежелательно. Это ведет, как правило, к снижению уровня профессиональной подготовленности ученика, к поверхностному усвоению учебной программы предмета.

Вместе с тем шестилетний срок обучения имеет свои положительные стороны. Он позволяет принимать тех талантливых подростков, которые по каким-либо причинам не смогли в детском возрасте поступить в хореографическое училище на восьмилетнее отделение. Таких учеников училище обязано принимать на шестилетнее отделение и, может быть, подготавливать индивидуально, по особому учебному плану, у лучших учителей.

Если для балетного театра, например ГАБТ СССР, училище будет выпускать ежегодно по одному ведущему солисту, — это уже отлично. В течение восьми лет может образоваться сильнейший ведущий состав танцовщиков, независимо от того, на какое отделение они были приняты первоначально.

* * *

Следующим документом организации работы преподавателя является программа предмета, составляемая на основе учебного плана и устанавливающая содержание, систему и объем знаний, которые должны быть усвоены учащимися.¹³

Каждый учебный год в этой программе неразрывно связан с последующим. В младших классах (первый-третий) закладывается эле-

ментарная основа, без которой в дальнейшем не может крепнуть и развиваться мастерство будущего танцовщика. В средних классах (четвертый — шестой), опираясь на подготовленный в младших классах фундамент, ученики осваивают и развивают более трудные исполнительские приемы. Наконец, в старших классах (седьмой-восьмой) окончательно завершается и совершенствуется наиболее сложная часть программы, опирающаяся на достигнутое в предшествующих классах.

Если один из разделов программы будет проработан преподавателем технически и художественно неполноценно, то в общем курсе обучения образуется непоправимый изъян, который не всегда удастся успешно выправить. Поэтому ошибочно рассматривать отдельные периоды обучения как наиболее ответственные и главные. Каждый из них одинаково труден и ответствен по своему значению, ибо выполнение всей программы зависит от общей суммы знаний и навыков, приобретенных учащимися в школе, от того коллектива учителей, который способен квалифицированно выполнить эту задачу, а художественное руководство хореографического училища — методически и творчески сплотить этот коллектив.

Выполняя годовую программу, необходимо тщательно укреплять и развивать то положительное, что приобрели учащиеся в предыдущем году, тщательно отработывая все то, что осталось еще недостаточно хорошо усвоено.

Если учащиеся по каким-либо причинам недостаточно хорошо усвоили программу предшествующего года, тогда прохождение нового материала следует задержать, а может быть, даже вернуться назад для того, чтобы исправить допущенные ранее оплошности. Только после этого можно продолжать прохождение нового материала. Программа составлена, как говорилось выше, с учетом возраста учащихся, всех особенностей данного предмета и включает в себе тот минимум, к выполнению которого необходимо стремиться неуклонно. Однако в школе учатся дети различной одаренности, следовательно, и результаты обучения будут отличаться друг от друга. Не все из них могут освоить высокую степень техники классического танца. В таком случае педагог обязан сделать все от него зависящее, чтобы ученик добился лучших результатов.

Если же это невозможно, то программа для данного ученика должна считаться исчерпанной.

Пусть результаты обучения будут неодинаковы, но все окончившие школу должны овладеть исполнительской культурой танца в пределах своих профессиональных возможностей. Поэтому весь курс

Речь пойдет о программе восьмилетнего курса обучения.

обучения необходимо рассматривать не только как освоение учащимся техники движения, но и как воспитание будущего танцовщика, который мог бы свое мастерство применить в создании художественного танцевального образа.

Успешное выполнение программы зависит от правильного и своевременного освоения нового учебного материала. Порядок полноценного прохождения отдельных движений в каждом классе указан в программе в связи с последовательностью ее изложения. Этого порядка и следует придерживаться. Но в программе не указано, как надо приступать к изучению того или иного движения, при помощи каких учебных приемов и музыкально-ритмических раскладок освоить исполнительскую технику танца, то есть изучать движение как бы по складам, каким путем воспитывать музыкальность, артистизм и индивидуальность ученика.

Такого рода сведения можно почерпнуть в учебниках, учебных пособиях или у опытных мастеров школы. Все это дает возможность начинающему преподавателю планомернее изучать программу предмета и увереннее постигать свою специальность.

Вместе с тем не всегда и не каждая заимствованная методическая рекомендация может оказаться полезной на практике, если эта рекомендация слишком сложна или проста по отношению к профессиональным возможностям учеников и не находится в строгом соответствии с возрастом, знаниями, способностями и длительностью обучения будущего танцовщика (6 и 8 лет).¹⁴

Поэтому по мере накопления опыта необходимо находить свои, индивидуальные, творчески обоснованные суждения и выводы, свои приемы работы, выработанные практикой в области как воспитания, так и обучения. Утверждать незыблемость одних и тех же методических рекомендаций во всех случаях учебной практики — значит сводить искусство учителя к стандарту и неизменной рецептуре.

Лучшие школьные традиции методики преподавания классического танца надо не только бережно охранять, но и творчески пытливо развивать.

Вообще преподавание данной дисциплины в хореографических училищах, как правило, предусматривает артиста балета (лучше солиста или ведущего танцовщика) с полным и законченным исполнительским образованием, то есть человека профессионально грамотного, хорошо знающего школу и сцену. Иначе никакие, даже

¹⁴ Дело в том, что программа предмета время от времени перерабатывается и в ней частично меняется расстановка отдельных движений по различным классам.

самые авторитетные и квалифицированные, методические рекомендации не помогут преподавателю всесторонне и в должном качестве вести свою работу.

В программе также не указано, когда именно, в какой период учебного года следует приступать к изучению того или иного движения, то есть отсутствует календарный план ее прохождения.

Правильное планирование прохождения учебной программы в значительной мере способствует успеваемости учащихся.

Принимая во внимание количество часов, отведенных для освоения программы, и возможности учащихся, преподаватель составляет календарный план работы на весь учебный год.

В первой четверти во всех классах (кроме первого) необходимо отвести достаточное время для повторения движений, пройденных в предшествующем классе, и постепенного приведения организма учащихся в состояние полной профессиональной работоспособности. В среднем на это надо отвести недели две-три. Остальное время первой четверти отводится на прохождение наиболее простых элементов программы и усложненного сочетания движений, пройденных в предшествующем классе.

Во второй четверти можно планировать изучение более сложных элементов программы и более сложные комбинированные упражнения, чем в первой четверти учебного года.

В третьей четверти, после зимних каникул, рекомендуется запланировать время на приведение организма учащихся в должную профессиональную готовность и на повторение учебного материала второй четверти. На это отводится примерно две недели. На третью четверть планируется изучение наиболее трудных элементов программы и наиболее сложная координационная работа с движениями, пройденными в первом полугодии.

Собственно, в третьей четверти рекомендуется заканчивать изучение программы во всех классах, кроме первого, где в течение всего года изучается первооснова классического танца, а работа над координацией движений еще невелика. Поэтому и последняя четверть в первом классе почти вся используется для изучения наиболее сложных движений, входящих в его программу. Последние две недели посвящаются подготовке к экзамену.

В четвертой четверти предусматривается вводный период занятий после весенних каникул (так же, как и после зимних) в течение примерно одной недели. Затем начинается координационная работа с привлечением всего пройденного материала, что, собственно, является завершающим периодом освоения всей годовой программы

и подготовкой к экзамену. В первом классе подготовка к экзамену планируется в конце четверти примерно в течение двух недель.

Таковы основные принципы календарного плана, отклонения от которого, конечно, могут быть в зависимости от того, как учащиеся усваивают материал и как преподаватель справляется со своей работой. Необоснованная поспешность или медлительность прохождения программы не способствует успеваемости учащихся. Некоторые преподаватели изучают в первом полугодии всю программу своего класса, оставляя второе полугодие как резерв для отделки пройденного. Подобный метод обычно заинтересовывает учащихся, но не дает им прочных профессиональных знаний и навыков.

Чрезмерно растянутое прохождение новых движений программы, занимающее весь учебный год, тоже нельзя считать правильным способом планирования работы преподавателя. Подобная медлительность приводит обычно к обеднению комбинационной работы в четвертой четверти. Следовательно, учебная программа будет завершена некачественно. Кроме прочего, это нарушает нормальный ход занятий во время подготовки учащихся к экзаменам.

Форму календарного плана каждый преподаватель может установить сам. Важно, чтобы в нем были отражены сроки выполнения программы в целом.

Таким образом, календарный план будет регулировать и направлять работу преподавателя в течение всего учебного года. В этом его методическое назначение и сила. Однако даже хорошо составленный план может оказаться качественно не выполненным, если преподаватель не будет тщательно готовиться к каждому предстоящему уроку.

Качество успеваемости учащихся, а также всестороннее выполнение календарного плана во многом зависят не только от опыта, знаний и одаренности преподавателя, но и от степени его подготовленности к очередному уроку.

Готовясь к уроку, преподаватель должен прежде всего определить его содержание, то есть тот учебный материал, из которого он будет слагаться. Каждый урок классического танца всегда начинается с повторения пройденного, чтобы сохранить и дальше совершенствовать накопленные знания и навыки, а также изучать новый материал, намеченный в календарном плане. Тем не менее подготовка к уроку в каждом отдельном случае будет меняться в зависимости от учебных задач.

Начинающему преподавателю целесообразнее всего руководствоваться следующими правилами подготовки к уроку: 1) наметить новые примеры в соответствии с задачами каждой части урока для

дальнейшего укрепления и совершенствования накопленных знаний и навыков учащихся; 2) определить новый материал для изучения, если это предусмотрено в календарном плане и если учащиеся достаточно подготовлены к его восприятию; 3) ввести новый материал в различные комбинированные задания для дальнейшего укрепления и развития исполнительских навыков; 4) определить совместно с концертмейстером соответствующие размеры и характер музыкального сопровождения каждой части урока.

Начинающему преподавателю рекомендуется составлять план предстоящего урока в письменном виде, фиксируя в нем наиболее сложные учебные задания. Таким путем он постепенно вырабатывает необходимый навык к ежеурочному планированию своей работы. В дальнейшем (преподаватель сам должен это определить) подготовленный урок можно не записывать, но тщательно продумывать его содержание и форму.

Однако зафиксированный план урока не должен сковывать творческую мысль преподавателя. Практически это означает, что, сохраняя методическую целенаправленность своего первоначального замысла, преподаватель может несколько изменить или усложнить намеченное учебное задание в каждой части урока.

Словом, хорошо подготовленный к уроку преподаватель сможет уверенно и свободно проводить его, но с теми коррективами, которые возникнут с целью углубления методического подхода к освоению программы предмета.

Готовясь к очередному уроку, надо также обдумывать (планировать), что, зачем и как следует сказать своим питомцам, и касаться не только вопросов исполнительской техники, но и попутно рассуждать с ними об искусстве танца, о творчестве балетного артиста, о сцене, о музыке, о жесте и т. д. и т. п.

Хорошо организовать форму урока — это еще не все, надо вдохнуть в сознание и сердце ученика творческое начало, жизнь, что приведет ученика к пониманию поэзии танца.

И, наконец, начинающий преподаватель должен знать, что отличная составленная программа — это тоже еще не все, необходимо владеть высокопрофессиональным и художественным методом ее выполнения. Никакая самая совершенная программа не может заменить собой таланта, мастерства, опыта, знаний преподавателя.

Поэтому только неустанный, творчески пытливый труд, осознанность учебно-воспитательных и художественных задач могут принести преподавателю и его ученикам желаемые результаты.

Программа предмета, календарный план и хорошо подготовленные уроки — это только руководство к действию. Чтобы стать хорошим

преподавателем, надо не только знать предмет, но и уметь применять знания его на практике. Напоминаю, что мастерство преподавателя вырабатывается медленно, годами, при условии постоянного самоусовершенствования, упорного труда, строго критического отношения к своей работе и высокой требовательности к ученикам.

Общеизвестно, что любой педагог может передать своим учащимся только те знания и умения, которыми владеет сам. Преподаватель классического танца, помимо высокой профессиональной квалификации, должен быть основательно вооружен знаниями эстетики, этики, педагогики, музыки, истории и теории балетного театра, актерского мастерства, анатомии, физиологии и психологии. Словом, специфика классического танца как предмета преподавания требует от учителя эрудиции и культуры.

В работе преподавателя большое значение имеет правильное построение (планирование) урока. Каждый урок классического танца опирается на закономерности своего развития и строится по принципу от простого к сложному, от малого к большому и является как бы очередным, последовательно усложняющимся звеном в цепи всего курса обучения.

Любой урок классического танца состоит из четырех частей. Первая — экзерсис, то есть изучение элементарных движений, из которых затем слагаются самые сложные формы классического танца. Экзерсис должен быть отлично усвоен учениками, иначе нельзя овладеть точной техникой исполнительского мастерства.

Большую ошибку допускают те, кто рассматривает экзерсис как нечто второстепенное, предназначенное лишь для «разогревания ног». Экзерсис необходим не только начинающему, но и квалифицированному танцовщику для постоянного укрепления и совершенствования основ его исполнительского мастерства.

Последовательность изучения всех движений классического танца предлагает учебная программа предмета. Но по мере их усвоения последовательность эта несколько изменяется и так удерживается в дальнейшем.

У станка и на середине зала последовательность экзерсиса может быть примерно такой:

1. Grand plie.
2. Различные виды battement tendu.
3. Rond de jambe par terre.
4. Battement fondu et battements soutenus.
5. Различные виды battements frappes.
6. Battement releve lent et battements developpes.

7. Rond de jambe en l'air.

8. Grand battement jete.

9. Petit battement sur le cou-de-pied.

Сюда же входят различные позы, port de bras, танцевальные шаги, повороты, пируэты, постепенно усложняющие последовательность исполнения экзерсиса, который, конечно, может варьироваться в зависимости от подготовленности учеников и личного метода преподавателя. Например, одни преподаватели предпочитают battement developpe у станка в конце экзерсиса, grand battement jete в середине его; или экзерсис у станка начинать с battement tendu, а не с grand plie и т. п.

Экзерсис на середине зала, как правило, составляется компактнее, короче и техничнее. Построение его следует от года к году постепенно усложнять и сокращать количество отдельных упражнений. Но как бы ни был построен экзерсис на середине зала, он всегда должен лишь хорошо подготовить ученика к следующей части урока, а не подменять ее.

Вторая часть урока — adagio — это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью. Если в экзерсисе при помощи многократного повторения различных battements и других движений в одном и том же упражнении отрабатывается элементарная техника танцевального мастерства, то в adagio усваиваются характер, манера и техника, необходимые для исполнения большой и плавной танцевальной фразы.

Построение adagio в различных классах складывается из пройденных поз, движений. Но в первом классе adagio как такового еще нет. Здесь только начинают изучать различные малые позы с ногой, не отделенной от пола. Со второго класса начинают изучать позы на 90° и соединять несложными приемами, то есть составлять простейшее adagio, которое выполняется после экзерсиса на середине зала.

Постепенно, примерно в четвертом-пятом классах, это adagio приобретает все более трудный и силовой характер за счет объема и повышающейся сложности сочетания движений, используемых приемов связи, поворотов, малых и больших pirouettes. Таким путем постепенно утверждается учебная форма большого adagio.

И, наконец, в пятом-шестом классах, когда подготовленность учеников требует интенсивной нагрузки, после большого adagio вводится так называемое второе adagio, которое представляет собой чередование постепенно усложняющегося вращения на полу. В техническом отношении его построение должно быть сложнее, подвижнее, но в силовом — легче и короче, чем в большом adagio.

Второе *adagio* можно начинать с выполнения малых *pirouettes*, оканчивающихся различными большими позами, затем переходить к выполнению малых *pirouettes*, начинающихся с больших поз. Далее можно комбинировать оба приема, соединяя их через проходящее *demi-plie*. Во второе *adagio* могут включаться и другие виды непрерывного вращения, например *tour chaine*. Кроме того, в старших классах в большое *adagio* в качестве подходов к малым и большим *pirouettes* полезно вводить некоторые прыжки, например, *pas failli*, *sissonne tombee*.

Во втором *adagio* можно вводить те же прыжки с добавлением *pas echange* по II позиции (к малым *pirouettes*) и как связь *jete passe* и большое *jete* с открытого положения ноги. Эти прыжки можно выполнять и с поворотом, но преимущественно во втором *adagio* в старших и выпускных классах.

При составлении первого и второго *adagio* необходимо, чтобы все движения последовательно и логично соединялись между собой, образуя стройный и законченный учебный пример, а не просто случайный набор движений. В каждом *adagio* должна присутствовать определенная учебная задача — отработка того или иного исполнительского приема, а не вообще силы, устойчивости и пластичности движения.

В третьей части урока — *allegro* — осваиваются различные прыжки классического танца. Если в экзерсисе осваиваются элементарные навыки, в *adagio* ведется работа над позами и танцевальной фразой в медленном темпе, то здесь все это суммируется и отрабатывается в темпе прыжка, большого и малого, простого и сложного, мягкого и трамплинного, стремительного и сдержанного.

Прыжки, так же как и все другие движения, изучаются в той последовательности, которая указана в учебной программе. В дальнейшем курсе обучения эта последовательность несколько изменяется.

Сначала выполняются комбинированные задания (кроме первого класса), состоящие из малых прыжков, например: *temps saute*, *pasj echange*, *pas glissade*, *petit pas assemble*, *petit pas jete*, *sissonne simple*, *sissonne tombee*; заносок, *petit cabriole*, различных поворотов, малых пируэтов и т. д. Каждый прыжок должен повторяться в одном и том же комбинированном задании в порядке трудности его исполнения.

Затем рекомендуется выполнять большие прыжки без подходов, такие как *grande sissonne ouverte*, *grande sissonne fermee*, *pas ballote*, *temps leve* в больших позах, *jete passe*, большие заноски с двух ног: две ноги, различные повороты, малые и большие пируэты, простыв *tours en l'air* и т. д.

Затем следует переходить к большим прыжкам, которые связаны с энергичными подходами, например: *pas chasse*, *pas glissade*, *pas failli*, *pas coupe*, *pas de bourree* и т. д. Такими большими прыжками могут быть: *grand assemble*, *grand jete*, перекидное *jete*, *grand fouette*, *grand cabriole*, *saut de basque*, различные повороты, большие заноски, сложные *tours en l'air* и т. д. и т. п. Прыжки эти характеризуются высокой полетностью и большим продвижением по прямым, диагональным и закругленным линиям учебного класса. Такого рода прыжки комбинируются от задания к заданию в постепенно усложняющейся форме так же, как в предшествующей части урока.

Наконец, вторично выполняются малые прыжки, но в более усложненной комбинации, чем в начале этой части урока. Здесь используются различные виртуозные заноски с поворотами, например *brise*, *pas jete* и т. д. Заканчивать прыжки следует простыми упражнениями типа *petit changement de pied* в сочетании с *entrechat quatre* и т. п., с тем чтобы привести организм и дыхание ученика в более спокойное состояние. Ко всему сказанному надо добавить, что по мере накопления пройденных прыжков в различных классах, особенно в старших, они как бы приобретают большую «подвижность» в смысле разнообразия сочетаний и последовательности выполнения на уроке.

Четвертая, завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм учащихся после напряженной работы окончательно пришел в состояние покоя при помощи выполнения различных форм *port de bras*.

Такое построение урока позволяет проводить его с постепенным усложнением, без резких подъемов и спадов. При этом каждая часть урока также должна иметь свою кривую с постепенным нарастанием и некоторым спадом в конце, что позволяет ученикам приступать к выполнению следующей части урока со свежими силами.

Подобное построение урока обусловливается психофизическими особенностями организма учеников и предохраняет их от возможного повреждения суставо-связочного аппарата, расстройства сердечной деятельности и т. д.

Одновременно следует учитывать, что структура различных движений и правила их выполнения также вызывают у учащихся различную степень психофизического напряжения. Поэтому в каждой части урока рекомендуется вначале выполнять движения не сложные по своей структуре, не вызывающие у учеников особого напряжения внимания и памяти, но постепенно повышающие физическую трудность исполнения. Затем можно переходить к сложным движениям, которые вызывают более высокую степень напряженности внимания

и затрату физических сил. И, наконец, следует приступить к движениям, выполнение которых требует максимального напряжения внимания, но позволяет уменьшить физическую нагрузку в каждой части урока, кроме последней. Сложные силовые упражнения рекомендуется чередовать с более легкими, чтобы в процессе занятий ученики могли восстанавливать свои силы и свободнее и легче преодолевать дальнейшие трудности урока.

Вот, собственно, те ориентировочные сведения, которые считаю необходимым сообщить начинающему преподавателю. Установить же абсолютный порядок прохождения отдельных движений на уроке не представляется возможным. Даже если бы это удалось сделать, то весь урок приобрел бы стандартную форму, которая не дает возможности всесторонне развивать техническое мастерство ученика, его индивидуальность, не говоря уже о творческом начале в работе преподавателя. Напоминаю лишь еще раз, что само по себе построение кривой урока в целом логически подсказывает последовательность прохождения отдельных движений в отдельных частях урока.

Следующим условием, относящимся к правильному построению урока, является длительность его частей, то количество времени, которое необходимо уделять для ежедневных занятий в каждой части урока.

Общепринятая длительность урока классического танца в хореографических училищах равняется двум академическим часам. В пределах этого времени (на протяжении всего курса обучения от первого до последнего класса) постепенно сокращается длительность первой части урока и увеличивается сложность и трудность ее комбинированных заданий. Вторую и особенно третью часть урока следует постепенно увеличивать по длительности, объему движений и трудности изучаемых приемов. Четвертая часть коротка по времени и усложняется очень незначительно.

Если в первом классе к концу года первая часть урока (экзерсис) у станка и на середине зала будет занимать половину всего времени, то к последнему классу она постепенно сократится и будет занимать примерно четвертую часть всего времени. Вторая часть урока, *adagio*, будет возрастать по времени примерно в два раза, третья часть, *allegro*, — в три раза и более.

Такое распределение частей урока по времени является приблизительно, и отклонения от указанной нормы могут и должны быть в ту или иную сторону, в зависимости от конкретных условий работы. Если, например, учащиеся утомлены театральной или внутришкольной сценической практикой, то рекомендуется несколько сократить

длительность всего урока, особенно второй и третьей его части. После каникул, и тем более летних, следует постепенно увеличивать длительность всего урока, особенно второй и третьей части, и сокращать эту длительность к концу учебного года, после экзаменов.

За учениками, которые пропускали занятия по болезни, следует вести особое наблюдение и увеличивать для них длительность урока до полной нормы постепенно.

Дальнейшим условием развития урока является правильный темп его проведения. Можно установить разумную последовательность прохождения различных движений, полезно с высоким профессиональным вкусом составить комбинированные задания, выдержать соответствующую длительность каждой части урока, но все же не достигнуть его планомерного развития. Учащиеся периодически будут «остывать»¹⁵ или чрезмерно утомляться, другими словами, не будут находиться все время в хорошо «разогретом» рабочем состоянии. Это обычно происходит оттого, что преподаватель не соблюдает правильного темпа проведения урока.

Постепенно возрастающая нагрузка вызывает у учащихся максимальное напряжение не только мышечного аппарата, но и центральной нервной системы. Чем сильнее напряжение, тем более утомляется организм. Чтобы избежать этого, необходимо периоды напряжения чередовать с периодами отдыха, что позволит учащимся попутно восстанавливать свои силы и быть готовыми к выполнению еще более сложного задания. Следовательно, указанные периоды должны быть строго регламентированы, что и определит правильный темп урока.

Если времени отдыха для восстановления работоспособности учащихся недостаточно, а сами упражнения вызывают чрезмерную усталость, это означает, что урок проходит в слишком быстром темпе. В таком случае у вполне здоровых детей появляются признаки переутомления: общая слабость, рассеянность внимания, нарушается способность точно координировать движения и быстро реагировать на указания педагога.

Если же отдых «расхолаживает» учащихся, это значит, что урок проходит вяло, в слишком медленном темпе и некоторая часть его времени расходуется нерационально. Такой урок не способствует развитию силы и выносливости учащихся. Например, в экзерсисе перерыв

¹⁵ Определение «остыть» означает, что учащиеся вышли из нормального рабочего состояния. Неподготовленный организм в таком случае ощущает резкий переход к дальнейшему физическому напряжению, что отрицательно сказывается на здоровье учащихся, а следовательно, и на успеваемости. Кроме того, это вызывает у них инертное отношение к занятиям, а иногда приводит к физическим травмам.

между отдельными заданиями следует делать кратким, ибо нагрузка этой части урока еще не столь велика.

В *adagio* рекомендуется делить учащихся на две группы, так как учебная нагрузка в этой части урока уже заметно увеличивается. Пока одна группа исполняет задание, другая отдыхает.

В *allegro* первые маленькие прыжки можно исполнять всем ученикам одновременно. По мере возрастания трудности исполнения учащихся необходимо делить на две-три группы, с тем чтобы дать возможность им отдохнуть, так как эта часть урока требует максимального напряжения всех сил.

Помимо общего темпа проведения урока большое учебное значение имеет и темп исполнения отдельных упражнений или целых комбинаций. Движения классического танца отличаются друг от друга по темпу исполнения в зависимости от сложности их построения, условий выполнения и стадии разучивания.

Для эффективного освоения того или иного движения педагогу в каждом отдельном случае необходимо практически установить наиболее целесообразный темп. Какие-либо рекомендации здесь нецелесообразны, так как определение темпа во многом зависит от подготовки и возможностей учащихся. Но необходимо указать на то, что медленный темп исполнения является учебным приемом развития техники танца, так как он основательнее позволяет прорабатывать все детали движения и усваивать его построение в целом. Для того чтобы укрепить мышцы, необходим момент, фиксирующий их напряжение. Кроме того, медленный темп хорошо вырабатывает внимание, память, ритмичность, точность, эластичность, устойчивость, кантиленность движения и т. д. Чем старше класс, тем более ускоряется темп исполнения движения, но учебный подход к нему должен оставаться всегда неизменным.

Поэтому прорабатывать каждое движение следует по возможности в медленном темпе, с тем чтобы оно потом в любой комбинации исполнялось правильно. В *adagio*, например, поза должна выдерживаться какое-то время для того, чтобы основательно проверить и утвердить правильное положение рук, головы, корпуса, построение позы в целом, ее пластичность, скульптурность. Даже при разучивании различных видов вращения не следует прибегать к быстрому темпу. Учащиеся должны сначала усвоить правильную форму самого вращения и только после этого переходить к обычному темпу его исполнения. Для лучшего освоения прыжков в начале разучивания остановки делаются после каждого взлета, а комбинации выполняются на сдержанном *demi-plié*.

Не следует, однако, слишком долго выдерживать учащихся на медленном темпе исполнения. Напротив, все достаточно хорошо усвоенные движения в каждом классе должны выполняться в нормальном для них темпе. Но при этом нужно быть крайне осмотрительным и преждевременно не увлекаться быстрым темпом, так как это неверный путь к освоению точных и устойчивых прыжков.

Выдерживая нормальный, полезный темп урока, недопустимо снижать исполнительскую требовательность к ученику — это грубый методический просчет. Ученика надо не только хорошо и сильно «разогреть» («до семи потов»), но добиться от него всего, что он может уже выполнить, и дать ему все, что он должен знать, включая высокую технику и культуру танца.

Не менее существенное значение в построении урока занимает методика составления 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.

Создание хрестоматии по классическому танцу — это в будущем труд целого коллектива педагогов. Но все же некоторые общие и краткие сведения и приемы работы можно рекомендовать начинающему преподавателю и сейчас.

Например, при составлении комбинированных заданий учитываются такие факторы, как сроки обучения (шесть или восемь лет), задачи учебной программы, возраст и возможности учеников. Далее в каждой части урока сначала намечаются движения, из которых будет состоять основа предполагаемой комбинации.¹⁶ Затем устанавливается последовательность исполнения этих движений с постепенным усложнением, без лишних, случайных звеньев связи. Положение тела

¹⁶ Имеются в виду движения, входящие в состав какой-либо определенной части урока.

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, скупно, чтобы движения, взятые в основу построения комбинации, были бы четко выделены в ней, а не затушеваны.

Не следует увлекаться чересчур сложными и путаными сочетаниями движений, быть может, интересными и эффектными 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 комбинированными заданиями 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 складывается комбинированное задание, должны обязательно в нем повторяться. Ученику это позволит пристальнее сосредоточить свое внимание на изучаемых движениях,¹⁷ приобрести более прочные навыки и глубокие знания, а учителю — продуктивнее и систематичнее 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 экзерсиса является доминирующим фактором составления комбинированных заданий. В *adagio* и *allegro* этот

¹⁷ В данном случае под термином «движение» имеется в виду и само движение, и позы, и их связь.

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.

Замечу, что повторяемость движения (и его усложнение в комбинированных заданиях) нисколько 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 возможных 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. Впоследствии эти движения надо 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 этом 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 комбинируемыми заданиями рекомендуется определенными периодами повторения примерно в течение трех уроков. Первый урок посвящается освоению новых комбинируемых 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) комбинируемых 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 комбинируемых заданий, выявляя таким путем слабые стороны подготовленности учащихся. Это поможет педагогу в дальнейшем составлять комбинации с учетом исправления обнаруженных недостатков, а учащимся укреплять свои знания и навыки.¹⁸

Надо иметь в виду, что учащиеся, переходя в следующий класс к другому педагогу, не сразу привыкают к новому строю комбинируемых заданий и поэтому не всегда достаточно хорошо их выполняют.

¹⁸ Кстати сказать, повторяемость целых уроков или отдельных комбинаций полезна и в учебных классах артистов балета. Она отлично восстанавливает и подготавливает к предстоящему выступлению нервные и физические силы, точность и пластичность техники движения, особенно ведущего танцовщика. Другими словами, танцовщики должны учиться в артистических классах, а не просто повторять ежедневно разнообразные комбинируемые упражнения. Старые мастера классического балета говорили: «Мы сегодня (или в дни) хорошо, полезно учились, так как повторяли предшествующий урок». Учебные классы артистов балета иногда называют «тренировочными». Это неверно. Танец — это искусство, и остается им даже на рядовом уроке. Как можно сказать про певца, что он тренируется в области вокала, или про музыканта, что он тренируется на рояле, на скрипке и т. д.? Про танцовщика можно сказать, что кроме репетиций и своих выступлений на сцене он должен ежедневно заниматься, учиться, а не тренироваться, ибо это, по существу, не соответствует действительности и звучит дилетантски.

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 комбинируемые задания попроще, чтобы учащиеся более обстоятельно и быстрее поняли его методику.

Готовить урок к годовым экзаменам в средних и старших классах рекомендуется за несколько дней до начала испытания, чтобы компактно показать весь пройденный курс и чтобы учащиеся, не очень волнуясь, могли показать, как они владеют пройденным материалом. Небесполезно педагогам других классов на экзаменах предлагать учащимся комбинируемые задания, чтобы проверить, как они могут справиться с новым для них учебным материалом, читая его как бы с листа. Правда, на сцене неподготовленных выступлений не бывает, но все же окончившие хореографическую школу должны твердо знать все приемы и умело ими пользоваться, обладать отличным вниманием, хорошей памятью и исключительной «попослушностью» своего двигательного аппарата.

Начинающий преподаватель обычно затрудняется самостоятельно составлять комбинируемые задания, полностью отвечающие методическим требованиям проведения урока. Такая неуверенность, естественно, возникает у него от недостатка педагогических знаний и опыта. Поэтому вначале надо пользоваться теми комбинируемыми 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 и записанный 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. В книге намеренно не даются примеры комбинированных заданий, так как к каждому из них необходимо еще приложить талант и опыт учителя, которые способны художественно воспитывать исполнительское мастерство будущего танцовщика. 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.

Собственный «почерк» имеет большое значение для воспитания техники и профессиональной культуры будущего артиста балета.

Поэтому не только начинающий, но и опытный педагог должен неустанно совершенствовать свой «почерк», стремясь к наибольшей его лаконичности, художественной простоте, строгости и разнообразию, всячески избегая сумбурных и замысловатых нагромождений.

Конечно, «мужской почерк» по своему стилю и характеру отличается от женского, так как работа в классах учениц над грациозностью и пластическим изяществом движения головы, шеи, плеч, спины, талии, локтя, запястья, кистей рук ведется своеобразно, иначе по ощущению, так же как над движениями ног, подготавливающими учениц к танцу на пальцах.

Преподаватель-мужчина, учившийся долгое или некоторое время в женских классах, иногда склонен в комбинированных заданиях применять «женский почерк», но это, разумеется, бесполезно для воспитания мужского исполнительского начала и даже в какой-то мере виртуозной техники, например больших прыжков, сложных заносок и т. п.

Малоопытные педагоги, как правило, слишком увлекаются особенностями своего творческого «почерка» (который, по сути дела, еще не определился) в ущерб учебной полезности построения комбинированных заданий. В то же время каждый педагог должен укреплять танцевальное мастерство учащихся именно путем учебного построения комбинированных заданий в сочетании с художественными особенностями своего учительского, а не балетмейстерского воображения. Тогда учащиеся будут свободно и всесторонне владеть своим двигательным аппаратом, ибо чем выше техническое мастерство, исполнительский вкус артиста балета, тем больше у него средств для выразительного танца.

Итак, правильное построение и развитие урока всецело подчиняются четырем условиям: последовательной расстановке движений

в различных частях урока; соразмерной длительности отдельных частей урока; темпу, в котором должен протекать весь урок; правильному составлению комбинированных заданий. Все четыре условия органически связаны между собой и требуют строго пропорционального соотношения.

Допустим, что последовательность движений будет соблюдена, а длительность отдельных частей урока нарушена, тогда время занятий будет расходоваться нерационально. Если же длительность отдельных частей урока будет нормальной, а последовательность движений случайной, то не произойдет постепенного усложнения урока. Если первые два условия будут соблюдаться безошибочно, а темп урока нарушится, это понизит рабочий тонус и успеваемость учащихся. В том случае, когда все три условия соблюдаются верно, а комбинированные задания составлены «разбросанно», не в учебной форме, то ученики не приобретают прочных навыков. Следовательно, очень важно хорошо построенный и спланированный во времени урок проводить в соответствующем темпе, который ставил бы перед учениками определенные трудности, не превышая в то же время их подготовки и физических возможностей.

В программах хореографических училищ существует специальный учебный раздел «Сценическая практика». Цель его — всестороннее развитие и усовершенствование исполнительского мастерства учащихся на основе репетиционной работы и сценических выступлений.

Таким образом, этот раздел является неотъемлемой и завершающей частью учебного процесса.

В данной книге затрагиваются лишь вопросы, связывающие уроки классического танца и сценическую практику. Учащиеся хореографических училищ, как правило, со второго класса приступают к сценической практике, которая требует от них определенных профессиональных знаний и умений, правда, еще очень элементарных, но достаточно точных и хорошо отработанных.

Поэтому, зная построение сценического произведения, рекомендуется учебно-комбинированные задания соответствующих частей урока как бы «увязывать» с его танцевальными приемами. Вначале наиболее сложные элементы сценической композиции, состоящие примерно из двух, максимум трех движений (по усмотрению преподавателя), следует включать в комбинированные задания с таким расчетом, чтобы они были бы «близки», схожи по своему ритму, форме и характеру. В то же 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. И, наконец, после урока, если это необходимо и позволяет время, можно проходить с отдельными учениками наиболее сложные по технике движения и трудные по дыханию сольные вариации.

Таким образом, сценическая практика, опираясь на учебный процесс в виде элементарной подготовки, затем углубляется на репетициях и, наконец, завершается выступлениями учащихся.

Желательно, чтобы всю работу проводил один и тот же преподаватель, это позволит наилучшим образом подготавливать учащихся к сценическим выступлениям.

Для успешного проведения урока необходимо предусматривать (планировать) целый ряд условий. Например, для лучшего наблюдения за учениками рекомендуется раз в неделю переставлять их с боковых станков на средние и наоборот. Это дает возможность устранить те недостатки исполнения, которые не всегда можно заметить, если ученик постоянно занимается на одном и том же месте.

На середине зала учащихся следует размещать в шахматном порядке, чтобы видеть всех в равной мере. Через один или два урока необходимо менять линии. Причем состав каждой линии должен быть по возможности постоянным и подбираться преподавателем независимо от способностей учащихся. Это позволит им чувствовать себя на уроке равноправными членами коллектива и создаст между ними здоровое чувство товарищества.

Делить учащихся по группам на середине зала следует с таким расчетом, чтобы они могли передвигаться по площадке, не мешая друг другу. Все не занятые выполнением данного задания стоят у правого и левого станков, не облокачиваясь на них. Средний станок должен быть свободен. Эти условия диктуются элементарными правилами проведения занятий.

Крайне важно, чтобы учащиеся, передвигаясь по учебной площадке, сохраняли правильные интервалы. Умение сохранять определенное расстояние между собой необходимо учащимся для их настоящих и будущих сценических выступлений.

Желательно, чтобы уроки классического танца проходили перед зеркалом. Это позволяет учащимся смотреть на себя со стороны. Время от времени занятия перед зеркалом полезно прекращать. Такие периоды улучшают развитие самоконтроля и приближают учащихся к пространственным условиям сцены, где нет зеркала.

Содержание, характер и форма замечаний на уроке имеют исключительно важное значение для успешной работы преподавателя. Замечания могут относиться ко всему классу и к отдельным ученикам. В том и другом случае полезно делать предварительные замечания профилактического характера. Зная слабые стороны класса или ученика, преподаватель предварительно указывает, на что следует обратить особое внимание, что усилить, чего избегать. Такой прием применяют и при повторении задания, выполнении его с другой ноги или в обратном направлении.

Замечания «попутные», касающиеся экзерсиса и *adagio*, нужно и можно делать во время исполнения задания. Длительность и повторяемость движений названных частей урока вполне позволяют это.

Быстрый темп прыжков, напротив, не дает возможности высказывать замечания во время исполнения, поэтому их рекомендуется делать, когда задание выполнено.

В тех случаях, когда исполнение задания не вызывает особых замечаний, педагогу следует отметить это как достижение, не допуская, однако, самоуспокоенности учащихся.

В младших классах, особенно в первом, одновременно с устными замечаниями полезно подправлять учащихся руками, то есть осторожно, но все же достаточно твердо довести выворотность ноги до необходимой нормы или установить более правильное положение рук, корпуса и головы. Это поможет учащимся быстрее освоить правильность положения той или иной части тела. Однако чрезмерно увлекаться таким приемом не рекомендуется, так как учащиеся должны сами добиваться лучших результатов исполнения.

В подобных случаях педагог вынужден находиться около одного из учеников, невольно теряя из поля своего зрения остальных. Следить за всеми учениками безусловно трудно, но в этом и заключается мастерство преподавателя, который должен уметь «выбирать» ошибки и поправлять в первую очередь наиболее грубые. Но это не означает, что можно оставлять без внимания второстепенные и малозначащие ошибки. Напротив, учащиеся должны чувствовать и знать, что за каждым из них ведется постоянное наблюдение и что каждая допущенная ими ошибка не ускользает от внимания учителя. Лучше всего находиться у зеркала (в центре), откуда возможно наблюдать за работой всех учеников. Начинаящему преподавателю с первых же шагов работы необходимо развивать в себе эту способность.

Замечания следует делать в простой, ясной, краткой, утвердительной и логически последовательной форме, особенно в младших классах. Нельзя все смешивать в одном замечании. Надо четко разграничивать

их содержание и придавать им соответствующий характер и форму изложения. Например, сначала указать на недостатки, относящиеся к движению ног, затем рук, корпуса и головы. Или прежде сказать о хореографии, затем о музыке, о внимании, памяти, устойчивости, мягкости, связи движения и т. д. и т. п.

Не рекомендуется делать слишком пространные и многословные замечания в ущерб практической работе. Это зачастую приводит к непроизводительной потере времени, учащиеся «остывают», и занятия становятся неполноценными. Сам предмет требует того, чтобы замечания педагога отличались целеустремленностью, образностью, четкостью, не были растянутыми и расплывчатыми. Они должны касаться существа учебного задания и излагаться так, чтобы учащиеся быстро и хорошо понимали, что от них требуется.

От содержательного и своевременного замечания в значительной мере зависит успеваемость учащихся. Однако можно делать очень правильное и своевременное замечание в самой строгой и сжатой форме, но вполне устранимые ошибки будут повторяться. Это означает, что педагог только указал ученику на ошибку, не заставив ее исправить. В таком случае неопытный педагог часто ищет оправдания в отсутствии у учащихся прилежания, внимания и т. д., что, однако, не оправдывает его самого. Преподаватель обязан постоянно помнить, что самое ценное в его работе — это умение довести дело до конца и обязательно добиться выполнения своих указаний, может быть, путем жесткой требовательности. Иначе замечания перестанут достигать цели, и учащиеся, привыкнув к малой требовательности педагога, будут выполнять учебные задания небрежно. Тогда уже не помогут никакие самые обоснованные и своевременные методические замечания.

В то же время суровую требовательность не следует возводить в систему. Отношения между учителем и учениками всегда должны быть предельно ясными и взаимоуважительными. Если ученик или группа учеников ленится, проявляет инертность, неуравновешенность в труде и т. п. — это просчет учителя, который отвечает за все, что делается у него на уроке: и за выучку, и за воспитание сознательной дисциплины.

Учитель должен проявлять строгость, взыскательность, но не резкость и тем более грубость, не травмировать психику ученика

Разумеется, проявлять требовательность вовсе не означает, что учитель должен все время силой «тащить» ученика к знаниям. Надо добиться того, чтобы учитель и ученик взаимно помогали друг другу достигнуть хороших учебных результатов. Конечно, талантливые и по-

слушные ученики более приятны в работе и чаще радуют учителя своими успехами, но ученики «трудные» более полезны для роста его педагогического мастерства. Словом, начинающий преподаватель обязан изучать закономерности и процессы психической деятельности человека, овладевать психологией как наукой, которая позволит глубже и точнее разбираться в вопросах воспитания личности ученика.

Молодой преподаватель классического танца обычно затрудняется ясно и кратко проанализировать и оценить контрольный урок, зачет или экзамен, показанный кем-либо из его товарищей по работе.

Участвуя в методических обсуждениях, необходимо быть последовательным и точным в своих высказываниях. Сначала можно определить, как коллега составил урок: достаточно ли сложно, полезно, строго учебно, без прикрас, внешних комбинированных эффектов или, напротив, слишком просто, примитивно, с намерением «красиво скрыть» при помощи своего балетмейстерского таланта технические и другие недочеты учащихся.

Далее рекомендуется отметить, как «поставлено тело» учеников (ноги, руки, корпус, голова), какие именно просчеты в исполнительских приемах и элементах были допущены, какие из них хорошо или слабо отработаны. Затем следует остановиться на воспитании музыкальности, индивидуальности и артистизме ученика, отметить, как выполнена программа предмета, воспитано ли трудолюбие и сознательная дисциплина, оценить работу преподавателя и концертмейстера, сделав это, разумеется, объективно, доброжелательно и в то же время решительно и вполне откровенно, — с пользой для учеников.

Эта схема позволит начинающему преподавателю не только полезно, ясно и четко выразить свое мнение относительно виденного урока, зачета или экзамена, но и самому достаточно критично оценить свою работу.

Хорошую и особенно отличную работу преподавателя надо, конечно, воспринимать с большим уважением и признательностью, но излишние восторги здесь неуместны, так как они не приносят истинной пользы, а лишь отнимают время и иногда задерживают профессиональный рост учителя, следовательно, и успеваемость учеников.

Отчитываясь в своей работе, молодой преподаватель также должен уметь последовательно и кратко доложить членам методического совета, как он работал с учениками, какие ставил перед собой задачи, какой был творческий контакт с концертмейстером, какие были трудности и какие еще есть, как выполнена учебная программа.

В ходе обсуждения начинающий преподаватель должен понять полезность откровенной критики его работы, особенно со стороны

старших, опытных мастеров. Выслушать критику выдержанно, с благодарностью, как бы огорчительна она ни была. Самоуверенность и тем более самоуспокоенность никогда еще никому не приносили истинной пользы.

Классический танец как учебный предмет в советских хореографических училищах изучается ученицами и учениками отдельно, так как отличается по своему исполнительскому стилю, приемам и материалу программы.

В первых двух классах (ученики девяти-одиннадцати лет) это различие внешне еще не столь заметно, но в дальнейшем оно выявляется достаточно определенно. Если, например, девочки, особенно подростки в переходном возрасте (преимущественно от двенадцати до шестнадцати лет), уже стремятся быть убедительно-грациозными, изящными, то ученики в этом же возрасте проявляют еще некоторую мальчишескую нескладность. Вообще девочки, как правило, двигаются гораздо смысленнее, ловчее и увереннее, так как психофизически развиваются несколько раньше, чем мальчики.

Юноши к семнадцати-девятнадцати годам (в переходном возрасте от отрочества к зрелости) только еще начинают обретать некоторую мужественность и гармоничность движения, в то время как девушки этого же возраста уже чувствуют себя гораздо самостоятельнее, увереннее и активнее.

С большим вниманием, по-рыцарски относясь к исполнительской грации своих сверстниц, ученики должны сохранять особенности своей возрастной манеры движения, не отставая в развитии ее техники. Во время урока учитель обязан всех своих воспитанников — и вихрастых непокорных мальчишек, и «чопорных» подростков, и застенчивых или слишком эмоциональных юношей — оберегать от той грации, которая естественна и необходима в классах учениц и так нежелательна в классах учеников.

Ученики так же, как и ученицы всех классов, должны быть хорошо воспитаны, обладать хорошим вкусом, музыкальностью, благородной манерой движения, артистизмом и т. д., но в соответствии со своим возрастом.

Учебная практика показывает, что опытные преподавательницы классического танца, ведущие младшие классы мальчиков (первый — третий), отрабатывают отличную точность движения и другие исполнительские элементы, что, конечно, очень важно и ценно. Признательность и благодарность их труду велика и безгранична. Однако воспитание мальчишеской психологии для будущего танцовщика все-таки может быть где-то незаметно упущено. А ведь все начинается

с младших классов. В них закладывается та первооснова, то невидимое пока что зернышко мужского исполнительского стиля, которое впоследствии может дать неправильные ростки — появление излишне грациозной, женственной манеры движения.

Думается, что со временем все младшие классы мальчиков поведут опытные преподаватели-мужчины. Теперешнее положение надо рассматривать лишь как временное исключение, как недостаток хороших учителей-мужчин.

В самом деле, ведь не доверяют же ведение младших классов учениц преподавателю-мужчине даже самой высокой квалификации, так как во всех женских классах сложились особая учебная специфика, свой стиль, характер и множество других исполнительских тонкостей, которые учитель-мужчина может не знать и легко упустить.

Провести несколько уроков в младших классах учениц или учеников дело не очень сложное, но в течение длительного периода воспитывать и раскрывать индивидуальность, музыкальность, вкус и артистизм будущего исполнителя — задача очень трудная и специфически тонкая, требующая от педагога чувства подлинной природы мужского и женского танца.

Напоминаю, что слишком изящный исполнительский стиль, копирующий грацию женщин, противоречит естественной природе мужского танца, порождая лишь эстетство и фальшь, которые противостоят реалистической школе искусства советского классического балета.

Определить разницу между исполнительским стилем ученика и ученицы можно следующим образом. Например, при выполнении какого-либо *battement*, *port de bras*, позы, прыжка и т. п. форма и темп движения в основном одинаковы, но меняется его характер. У мальчиков, как правило, более определенно выражены волевое начало, физическая сила, простота, лаконизм и строгость исполнения. Если ученица и ученик фиксируют один и тот же поворот или наклон головы, то мальчик должен исполнить его более решительно, более определенно, с большей волевой пластической окраской, чем девочка. Действия шеи, рук, корпуса и ног ученика также должны отличаться по своему характеру от изящной и смягченной пластики танца учениц. Таким образом, воспитание исполнительского стиля ученика и ученицы требует своей психологической направленности и строгого учительского вкуса, а не вообще достижения «красивой» и виртуозной манеры движения будущей танцовщицы или танцовщика.

Поэтому профессиональная школа должна очень разборчиво, тщательно и ответственно подбирать и готовить кадры молодых учителей

для мужских классов и особенно младших, не перекаладывая эту работу на преподавательниц даже самой высокой квалификации.

Может быть, учебную программу предмета «Классический танец» следовало бы составить отдельно для учениц и учеников, внося в нее соответствующее пояснение и коррективы. Это помогло бы наилучшим образом выявить суть и характер обучения и воспитания будущих балерин и танцовщиков, то есть раскрыть методику ведения предмета в целом.

Школьная судьба каждого учителя классического танца складывается весьма различно. Одни по своим возможностям и склонностям специализируются в средних классах, другие — в младших, старших или выпускных. Опыт подтверждает, что очень редко встречаются учителя, которые могут одинаково хорошо вести занятия во всех классах на протяжении всего курса обучения.

Чтобы окончательно утвердиться на какой-либо ступени (младшая, средняя, старшая) как отличному специалисту, необходимо совершенствовать свое мастерство с первого года работы в школе и в младших классах, что, к сожалению, не всегда удается осуществить по различным причинам. Тем не менее это позволит молодому преподавателю хорошо понять и освоить элементарные основы школьной работы, ее «азы», направление и технику ведения самого урока, чтобы в последующих классах более уверенно и планомерно развивать свое мастерство, разумеется, под наблюдением и руководством опытных педагогов. Наконец, накопив достаточный опыт, можно закрепить в том или ином классе на длительное время, то есть окончательно утвердиться в своем преподавательском «амплуа».

Некоторые начинающие преподаватели «находят себя» довольно быстро, другие — трудно и медленно, что зависит от множества причин. Одна из них — случайные назначения или частые перебрасывания из одного класса в другой. Они вредно отражаются на работе начинающего учителя, следовательно, на успеваемости учеников и школы в целом.

Вообще воспитание начинающего преподавателя — дело сложное, требующее от художественного руководства школы и товарищей по работе большой заботы, внимания, выдержки и знаний. Поручить какой-либо класс или группу учеников начинающему преподавателю — значит помогать ему постоянно, систематически, конечно, квалифицированно. Иначе отличный исполнитель не сможет стать отличным преподавателем, мастером своей новой специальности.

Однако некоторые хореографы склонны утверждать, что научиться педагогическому мастерству нельзя, надо с ним родиться. Конечно,

талант необходим каждой специальности (например, балетмейстеру), но к таланту надо приложить и глубокие профессиональные знания, подлинное трудолюбие и культуру.

Знания, умение, труд и талант — вот тот синтез, который необходим для становления каждой специальности хореографа. Один талант — это только ценнейшие предпосылки, возможности, которые оформляются и развиваются при помощи специальной подготовки или специального образования. И пусть у нас будет как можно больше отличных и разных преподавателей, пусть творческая индивидуальность каждого из них формируется и развивается самостоятельно, отличаясь своим неповторимым талантом, стилем и методом ведения предмета. Но пусть всех преподавателей объединяет отличная выучка их воспитанников, а также высокие художественные принципы советской хореографической школы и советского балетного искусства.

Таковы примерно некоторые особенности ведения работы преподавателя классического танца в мужских классах школ, методика которой дается здесь лишь как отправное начало, как направление, помогающее воспитывать исполнительский стиль будущего артиста советского балета.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

УЧЕТ УСПЕВАЕМОСТИ

Периодически в установленные сроки преподаватель классического танца должен давать оценку успеваемости учащихся и фиксировать ее в виде отметок в специальных документах учета (табель, классный журнал, дневник).

Отметки — не просто формальный показатель качества успеваемости, а действенное средство воспитания, которое стимулирует отношение каждого ученика к более активному и сознательному труду. Преподаватель лично отвечает за качество успеваемости своих учеников, следовательно, и за оценку этого качества.

Позволю себе дать краткие, но наиболее существенные сведения и советы по данному вопросу.

Существуют оценки промежуточные и итоговые. Первые фиксируют проверку текущей успеваемости учащихся, вторые подводят итог за определенный период времени учебного года: за четверть, за полугодие или за весь год. Помимо этого, выводится экзаменационная оценка и общеитоговая, которая складывается из годовой и экзаменационной.

Промежуточные отметки являются очень важными звеньями в системе учета, на них ориентируется преподаватель, когда выводит итоговую оценку успеваемости.

Каждый ученик будет проявлять максимум прилежания и упорства в работе, зная, что оценка его успеваемости дается преподавателем систематически, а не от случая к случаю и что усилия, которые ученик прикладывал для достижения лучших результатов успеваемости, будут учтены в отметке за пройденный период времени, а не за последние два-три урока, когда менее прилежные учащиеся обычно «подтягиваются», надеясь нагнать упущенное и получить более высокую оценку.

Промежуточная оценка позволяет преподавателю отметить недобросовестное отношение ученика к занятиям и своевременно как в училище, так и в семье принять соответствующие меры воспитательного характера или помочь неуспевающему ученику, который по болезни отстал и нуждается в дополнительных уроках.

Текущий учет успеваемости рекомендуется проводить во всех классах один раз в две недели, выставлять в классных журналах и дневниках учащихся соответствующие отметки. Таким образом, каждая четверть разделяется примерно на четыре части и контролируется преподавателем дополнительно.

Однако одним текущим учетом успеваемости ограничиться нельзя, так как он фиксирует лишь отдельные, кратковременные периоды обучения (в среднем двенадцать уроков по два часа каждый). Необходимы итоговые оценки, которые показывают, как учащиеся успевают в целом в четверти, полугодии и в течение всего учебного года, достаточно ли прилежно и систематически трудятся весь этот период.

Определяя итоговую оценку успеваемости, необходимо принимать во внимание промежуточные отметки, полученные учащимися за истекшую четверть. В то же время четвертная оценка не должна выводиться простым арифметическим подсчетом промежуточных оценок. Ее надо выставлять на основании фактических знаний учащихся. Поэтому наибольшее значение здесь надо придавать последним промежуточным отметкам.

По такому же принципу определяется и годовая оценка.

Какую бы оценку ни выводил преподаватель, он не должен проявлять излишнюю мягкость или непомерную требовательность. Объективность и точность — вот руководящий принцип для преподавателя в оценке успеваемости. Ведь в конечном итоге результат успеваемости учащихся есть показатель работы самого преподавателя. Поэтому не следует преувеличивать или занижать оценки, напротив, необходимо доказать учащимся, что только справедливая оценка может принести им настоящую пользу и что наилучших результатов успеваемости они могут достигнуть только в том случае, если будут сами правильно, объективно относиться к выставленной оценке. Такое отношение учащихся к оценке не возникает само по себе, а систематически воспитывается преподавателем путем беспристрастного и вместе с тем требовательного отношения к успеваемости всех своих учеников.

Оценивая текущую и итоговую успеваемость, следует принимать во внимание не только исполнительские умения, но и знания учеников, которые проверяются устным опросом. Например, на темы

исполнительских приемов, художественного вкуса, музыки, позы, жеста и т. д.

Классический танец является дисциплиной сугубо практической, а не теоретической. Поэтому существует мнение, что, если преподаватель хорошо показывает и объясняет задание, а учащиеся хорошо выполняют его, незачем им задавать устные вопросы и попусту терять драгоценное время, ибо каждый ученик на каждом уроке, выполняя учебное задание, фактически отчитывается в своих знаниях и умениях. Думается, что это не совсем верно, так как для более всесторонней и объективной оценки успеваемости преподаватель обязан не только видеть каждого ученика, его исполнительские достижения и отношение к повседневной работе, но также знать подлинность и глубину понимания им действия.

Без устной проверки очень трудно, а иногда и невозможно установить, как ученик выполняет учебное задание — интуитивно или сознательно.

Устные вопросы следует задавать каждому ученику, но только те, которые имеют прямое отношение к выполнению текущего задания, и очень экономно по времени, чтобы не ослабить темп проведения урока. Выслушивая устные ответы, преподаватель должен приучать своих учеников к связному, четкому, образному и краткому изложению мысли, а также к правильному произношению музыкальных и танцевальных терминов.

Существует еще один способ проверки и укрепления знаний, но, к сожалению, редко практикуемый, — это письменные домашние работы. Автор пользовался в своей педагогической работе подобным способом проверки и рекомендует осуществлять это так. Во всех классах один раз в две недели дается письменное задание, оценка за которое фиксируется только в дневнике ученика, но обязательно учитывается в промежуточной оценке.¹⁹ Темы домашних работ рекомендуются следующие. В младших классах — запись терминов классического танца; описание и правила выполнения изучаемых движений с указанием размера и характера используемой музыки. В средних классах — то же самое, но с добавлением: изложение выполненных комбинированных заданий, самостоятельное составление учебных примеров с указанием музыкального материала. В старших классах — темы домашних работ те же, что в средних классах, с добавлением: изложение всего пройденного урока; самостоятельное составление отдельных частей урока и,

¹⁹ В первом классе письменные домашние работы можно давать лишь со второго полугодия, когда уже накопится учебный материал, а учащиеся освоятся со спецификой изучения самого предмета.

наконец, целого урока. Составление целого урока можно поручать учащимся примерно раз в четверть и только в двух последних классах.

К сожалению, методика проведения домашних письменных работ еще недостаточно разработана и практически мало проверена. Но несомненно одно: они полезны, так как воспитывают у учащихся углубленный самоконтроль и более внимательное отношение к танцевальному и музыкальному материалу, следовательно, и творческое понимание учебных задач предмета.

Подобная домашняя работа необходима не только будущему танцовщику, но и будущему преподавателю, балетмейстеру, репетитору, ибо каждый из них должен хорошо и всесторонне знать школу классического танца. Поэтому в хореографических училищах необходимо установить особое время, которое предназначалось бы только для критического разбора письменных домашних работ. На таких занятиях преподаватель обязан проанализировать работу каждого ученика: как она изложена и какой заслуживает оценки с учетом всех ее достоинств и ошибок. Кроме того, на подобных занятиях преподаватель сможет поделиться с учащимися своим педагогическим и сценическим опытом, который непосредственно связан с изучением и осмыслением искусства классического танца. Такую работу осуществлять на рядовых уроках, конечно, невозможно.

Оформляется оценка успеваемости учащихся при помощи пятибалльной системы, согласно которой баллом «5» обозначается отличная успеваемость, баллом «4» — хорошая, баллом «3» — удовлетворительная, баллом «2» — плохая, баллом «1» — очень плохая. Основные показатели, которыми должны руководствоваться преподаватели при оценке успеваемости, сводятся к следующему: 1) в какой мере ученик освоил объем программы; 2) в какой степени он осмыслил ее содержание; 3) как, в каком качестве умеет практически владеть пройденным учебным материалом.

В то же время количество и характер ошибок, допускаемых при выполнении учебных заданий, также определяют успеваемость учеников. Исполнительские ошибки можно разделить на *грубые* — когда часто нарушаются элементарные основы техники движения, плохо воспринимается ритм и характер музыки; *второстепенные* — когда ученик изредка нарушит некоторые детали техники движения, не всегда ритмичен и музыкален; *малозначащие* — случайное и редкое нарушение техники движения, незначительные музыкально-ритмические погрешности.

Количество ошибок и их характер могут оказаться самыми различными, но не все они должны приниматься во внимание при оценке

успеваемости. Учитывать надо только те ошибки, которые при самом настоятельном требовании преподавателя учащиеся не исправили и продолжают их повторять на следующих уроках. Ошибки, которые ученик не может исправить в силу своих еще не окрепших физических данных, но при этом проявляет незаурядные музыкальные и актерские способности, рекомендуется учитывать строго, не умаляя, однако, вышеуказанных достоинств, ибо объективно данный предмет подготавливает учащихся к другим танцевальным дисциплинам, актерскому мастерству и к сцене вообще.

Успеваемость во многом определяется прилежанием, но его, конечно, не следует возводить в степень таланта; а талант без правильного отношения к труду является лишь неиспользованной потенциальной возможностью. Бывают случаи, когда очень способный ученик с отличными данными не желает всегда хорошо трудиться. А серьезное отношение ученика к его повседневным обязанностям зависит в значительной мере и от самого преподавателя. Каков личный пример преподавателя, его опыт, требовательность и педагогическое мастерство, таково и отношение его питомцев к учебной работе и в конечном итоге — результат успеваемости. Поэтому, учитывая прилежание ученика при оценке успеваемости, преподаватель должен быть особенно объективен и самокритичен. Если прилежание недостаточно активно и устойчиво, необходимо прежде всего выяснить причину этого факта и только тогда делать вывод — либо исправить собственные недочеты в работе, либо при помощи убеждения и даже строгого взыскания заставить ученика отказаться от его ошибочного отношения к труду (происходящего, быть может, от дурного влияния извне). В том случае, когда ученик упорно не желает изменить своего отношения к работе, преподаватель обязан снизить ему оценку.

Не менее важным фактором отношения ученика к занятиям является его внешний вид. Он всегда должен быть не только внутренне собран, но и аккуратно одет в хорошо сидящий на его фигуре танцевальный костюм, включая туфли и т. д. Словом, за внешним видом ученика, его личной гигиеной и манерами общения (со своими сверстниками и взрослыми) надо следить тщательно, так как все это понадобится будущему артисту не только в личной жизни, но и на сцене.

Ученики должны успевать не только по специальным дисциплинам, но и по всем общеобразовательным предметам. Проверять эту успеваемость рекомендуется путем прямого контакта с классным руководителем. В случае необходимости ученику следует напоми-

нать, что артист советского балетного театра должен быть всесторонне образованным и воспитанным человеком и что недостаточность в его знаниях, небрежность в поведении и внешнем виде может самым отрицательным образом сказаться на исполнительской культуре.

Все сказанное выше рекомендуется в какой-то мере отражать в оценке успеваемости, так как это тоже имеет самое прямое отношение к формированию личности и специальности будущего танцовщика.

Говоря о профессиональных данных учащихся, следует отметить, что они во многом определяют собой успеваемость ученика, а в театре — квалификацию и характер работы артиста балета.

Профессиональные качества учащихся слагаются из внешних данных: телосложение, пропорциональная стройность фигуры, рост; психофизических данных: внимание, память, воля, активность, ловкость (свободная и точная координация движения), мышечная сила, гибкость и выносливость всего двигательного аппарата; музыкально-актерских данных: музыкальность, эмоциональность, творческое воображение. Конечно, это разграничение очень условное, но оно позволяет ясно представить себе, из каких факторов слагается комплекс профессиональных данных ученика.

Сценическая практика показывает, что некоторые танцовщики при весьма скромных внешних физических данных достигали и достигают иногда высокохудожественных актерских результатов. Бывает наоборот, при вполне хороших внешних физических данных в сочетании с отличной техникой движения они не могут создать сколько-нибудь живого, глубоко волнующего сценического образа.

Следовательно, артистизм ученика должен высоко цениться преподавателем. Не замечать и не учитывать эту особенность дарования — значит не видеть главного в ученике.

Оценивая профессиональные данные, некоторые преподаватели допускают просчет, когда предъявляют всем своим ученикам однотипные требования, рассматривают их только как будущих исполнителей классического танца и только ведущих ролей балетного репертуара, забывая при этом, что жанровый уклон и квалификация артиста балета бывают различными.

Исполнительские данные каждого ученика должны всесторонне оцениваться преподавателем классического танца, так как предмет этот является ведущим в системе профессионального хореографического образования. Но преподаватель классического танца обязан знать, как успевают его ученики по всем специальным дисциплинам. Это

поможет вернее и глубже определить уклон их будущей сценической деятельности, еще в школе выявить особенности профессиональной одаренности учеников и определить профиль их специализации.

Преподаватель классического танца обязан принимать во внимание, что для некоторых учеников профилирующей дисциплиной может стать народно-сценический танец и что заниженная отметка в данном случае неуместна, она может принести ученику только вред, травмировать его психику.

Аналогичная ситуация может возникнуть с учеником, который обладает отличными актерскими способностями, но посредственными внешними и физическими данными. Такому ученику также нельзя выводить заниженную отметку по классическому танцу по тем же причинам.

Руководствуясь вышесказанным, отметку «5» можно поставить ученику, если он исчерпывающе знает объем учебной программы, все правила выполнения пройденных движений и приемов, умеет без затруднения, достаточно активно, точно, устойчиво, гибко и мягко выполнять всевозможные учебные задания при любом их видоизменении, ошибки допускает малозначащие, только при выполнении сложных учебных заданий; безукоризненно относится к повседневной работе; все замечания и указания преподавателя воспринимает очень активно, иногда сам задает встречные вопросы преподавателю (разумеется, с его разрешения); телосложение имеет стройное, пропорциональное; двигательный аппарат сильный, выносливый, гибкий и легко подвижный. Обладает хорошо развитым вниманием, отличной музыкальной и хореографической памятью, врожденным чувством ритма, эмоциональностью восприятия музыки, живым и ясным творческим воображением, хорошим исполнительским вкусом, волевым и целеустремленным характером и, наконец, яркой исполнительской индивидуальностью.

Отметку «3» можно поставить ученику, если он удовлетворительно знает объем учебной программы и правила выполнения изученных движений, хорошо справляется с выполнением простых и привычных (по своему построению) учебных заданий, но не всегда правильно и экономно распределяет свои силы; допускает различные ошибки, иногда грубые; хорошо относится к повседневной работе, не нарушая дисциплины в классе; замечания преподавателя принимает активно, но не всегда; телосложение имеет пропорциональное, двигательный аппарат в целом довольно подвижный, но недостаточно сильный и выносливый; внимателен; обладает хорошей памятью, удовлетворительным чувством ритма; достаточно музыкален, творчески активен, но

исполнительская индивидуальность (включая и внешние данные) не отличается примечательными свойствами.

Здесь приводятся слагаемые оценок «5» и «3», так как они дают достаточное представление о тех требованиях, которые должны предъявляться к успеваемости учащихся. Эти примеры надо рассматривать не как учетный стандарт, а лишь как ориентировочные случаи, заключающие в себе сумму показателей, из которых складывается оценка успеваемости ученика. Данные оценки могут уточняться детальнее по линии изучаемых приемов и отдельных движений или, напротив, если все ясно, обосновываться с предельной краткостью и лаконичностью.

И, наконец, надо еще раз напомнить, что оценка каждому ученику должна выводиться не «сухо» арифметически, а с некоторым творческим прогнозом на будущее и, конечно, доброжелательным. Успехи каждого ученика находятся все время в стадии совершенствования. Поэтому оценивать их надо не отдельно от будущей сценической деятельности, а как еще очень молодое, не окрепшее, но непрерывно растущее поколение исполнителей. И чем младше ученик, оценивать его успеваемость надо осторожнее, любовнее и дальновиднее.

К сказанному следует добавить, что, оценивая успеваемость учащихся, преподаватель обязан указать каждому из них, почему выставлена такая отметка и как надо исправить свои недостатки. Только тогда оценка успеваемости может стать подлинным и сильнейшим воспитательным средством, которое будет стимулировать ученика на достижение наилучших учебных результатов.

* * *

Известно, что профессия хореографа подразделяется на четыре специальности: балетмейстер, исполнитель-танцовщик, репетитор, преподаватель.

Все эти специальности теснейшим образом связаны между собой и вместе с тем отличаются друг от друга. Балетмейстер создает хореографические произведения. Танцовщик средствами своего искусства воплощает замысел балетмейстера. Репетитор подготавливает танцовщика к сценическим выступлениям. Педагог в театре сохраняет и повышает исполнительскую квалификацию танцовщика. Преподаватель хореографической школы готовит молодые кадры исполнителей.

Итак, на вопрос, что же является главным в работе начинающего преподавателя хореографического училища, можно ответить кратко —

все. Однако следует выделить некоторые специфические особенности этой специальности, чтобы понять ее в целом. Надо отлично *знать школу классического танца, ее направление и приемы работы; уметь планировать и учитывать свою работу; любить своих учеников, но быть к ним всегда и во всем предельно требовательным.*

Все это при наличии подлинной профессиональной ответственности, трудолюбия, воли, выдержки и таланта поможет начинающему преподавателю стать со временем опытным мастером своего дела.

Конечно, исполнительский опыт и талант исключительно важны в работе начинающего преподавателя, так как природа танца и его техника познаются через исполнительство, но осмыслить специальность педагога и, следовательно, овладеть ее подлинным мастерством, без вышеуказанных знаний и умений невозможно.

Методический самоанализ — обязательное условие в работе преподавателя. Компиляция, копиизм — направление, чуждое советской педагогической мысли и школе классического балета в частности.

И чем глубже проникнет начинающий преподаватель в суть своей специальности, тем более творческим и продуктивным станет его труд.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ





В этой части книги излагаются упражнения (учебный материал), принятые школой классического танца. Все упражнения распределяются по группам и главам в зависимости от их общих признаков построения, названия и сложности исполнения. Сначала описывается построение упражнения, причем отдельно указывается положение и движение ног, затем рук, корпуса и головы. Далее по тому же принципу, излагаются особенности исполнения и приемы изучения того же упражнения, включая первоначальные учебные примеры и сведения музыкально-ритмического порядка. Кроме того, в конце некоторых упражнений рассматриваются их разновидности, если они существуют. Такая форма изложения позволяет подробно, как бы в «партитуре» прочесть все детали изучаемого упражнения и, следовательно, полнее понять его учебно-исполнительские особенности в целом.

Рисунки фиксируют только схему отдельных положений или движений и только таких, динамику которых можно изобразить. Пируэты, *tour*s в воздухе, заноски и т. д. не даются в рисунках, они заняли бы слишком много места без видимой пользы. Кроме того, основа самых сложных движений показана в предварительных рисунках и в своем повторении не нуждается.

Данная книга не является самоучителем, поэтому в тексте приводятся рисунки, самые необходимые для работы начинающего преподавателя.



ГЛАВА ПЕРВАЯ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Все элементарные движения объединены в двух разделах. Первый рассматривает различные *plie*, *releve*, *battements*, *rond de jambe*; второй — различные формы *port de bras*. В начале первого раздела рассматриваются позиции ног, в начале второго — позиции рук.

ПОЗИЦИИ НОГ

Позиций ног в классическом танце пять (рис. 2).

В I позиции обе ступни соединены пятками и образуют одну прямую линию.

Во II позиции ступни также находятся на одной линии, но между пятками выдерживается расстояние, равное длине ступни.

В III позиции ступни соприкасаются, закрывая друг друга на половину своей длины.

В IV позиции ступни располагаются параллельно одна по отношению к другой на расстоянии, равном длине ступни.

В V позиции ступни соединены и полностью закрывают друг друга, при этом пятка одной ноги соприкасается с носком другой.

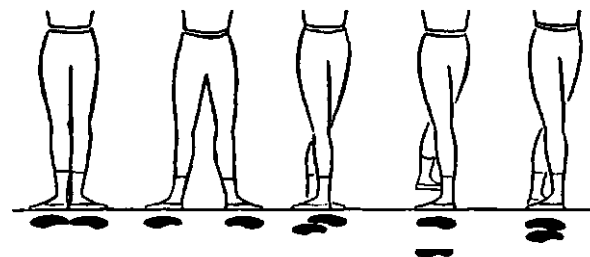


Рис. 2

I позиция II позиция III позиция IV позиция V позиция

Во всех пяти позициях ноги выворотны. Ступни плотно и равномерно примыкают к полу, без навала на большой палец или на мизинец.

Центр тяжести тела точно распределяется на обе ноги. Колени подтянуты, причем во II и IV позициях они представляют собой прямую, а не вогнутую линию.

Сначала рекомендуется изучать I и II позиции ног, стоя лицом к станку, выдерживая каждую из них по восемь тактов.

Руки при этом свободно, на ширине плеч лежат на станке, прикасаясь к нему кистями, локти слегка опущены вниз. Корпус удерживается прямо, диафрагма и тазобедренная часть тела подтянуты, плечи свободно раскрыты и опущены. Голова удерживается en face, взгляд обращен прямо перед собой, шея и мышцы лица не напряжены.

Недопустимо «висеть» на станке, наваливаться на него, смотреть вниз или по сторонам.

Далее можно переходить к укреплению I и II позиций при помощи *demi-plie*. Затем учеников знакомят с III и V позициями по той же схеме.²⁰

Позиции ног осваиваются так же, как исходное и конечное положение *battement tendu* и других простейших движений экзерсиса у станка.

Последней изучается IV позиция как наиболее трудная.

Все правила выполнения позиций не только во время их разучивания, но и на всем протяжении курса обучения должны соблюдаться безукоризненно. Малейшая неточность в их исполнении приведет не только к утрате выворотности и четкости движения не только ног, но и всей фигуры ученика.

Позиции классического танца учат правильно стоять на обеих ногах. Вместе с тем многие упражнения исполняются на одной ноге. Нога, свободная от опоры, в это время двигается или фиксирует какое-либо положение по строго определенным правилам. Если, например, стоя в V позиции, отвести одну ногу на носок или поднять на 25°, 45° и 90° в одном из трех возможных направлений, это означает, что она находится во II или IV позиции.

Нога, согнутая в колене, может занимать возле опорной ноги только следующие положения: «на циклолке» (*sur le cou-de-pied*), «у икры»

²⁰ В дальнейшем III позиция используется только в качестве переходной ступени к изучению *demi-plie* и *grand plie* по V позиции и как подход к изучению заносок при помощи *battement tendu pour batteries*. Таким образом, III позиция является как бы подсобной, позволяющей осваивать вышеуказанные движения в более последовательном порядке. В других случаях такой методической надобности не возникает, так как к этому времени в полной мере осваивается техника выполнения V позиции во всей ее сложности.

и «у колена», а опорная нога может оставаться вытянутой, исполнить *plie* или *releve* на полупальцы.

Все это вместе взятое определяет элементарную основу движения ног, принятую школой классического танца, и осваивается при помощи специальных упражнений.

PLIE

Plie (приседание) как элемент входит почти во все движения классического танца. Оно вырабатывает гибкость, эластичность и выворотность ног, плавный и мягкий прием связи, устойчивость, элевацию, придает соответствующий пластический характер учебному упражнению или сценическому танцевальному действию.

Plie — это одно из сильнейших технических и выразительных средств искусства классического танца.

Plie подразделяется на *demi-plie* — полуприседание и *grand plie* — полное приседание.

Demi-plie заключается в том, что ученик, стоя на двух ногах в какой-либо позиции (от I до V), начинает плавно сгибать колени и голенисто-пальцевый сустав с равномерным упором на обе ступни.

Таким путем достигается предельное сгибание коленного и голенисто-пальцевого суставов без отделения пяток от пола. Выпрямление ног исполняется также плавно, до полного вытягивания колен (рис. 3).

Выполняется каждое *demi-plie* выворотно, без завала на большой палец или мизинец, с плотно прижатыми пятками к полу. Колени, сгибаясь, раскрываются к носкам ступни. Тазобедренная часть тела подтянута, но не зажата. Все движение ног протекает свободно, эластично. Выпрямление из *demi-plie* надо выполнять по тем же правилам, но в обратном порядке.

Руки, если это движение исполняется лицом к станку, свободно лежат на нем, прикасаясь кистями, локти слегка опущены вниз. Если ученик исполняет *demi-plie*, держась за станок одной рукой, другая его рука раскрыта во II позицию. Корпус удерживается прямо, подтянуто,

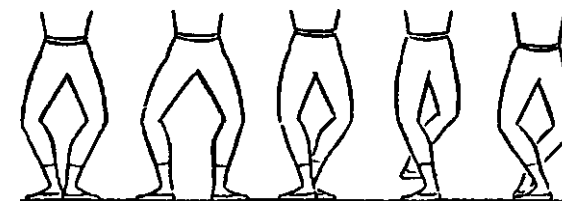


Рис. 3
Demi-plié
по всем позициям

I позиция II позиция III позиция IV позиция V позиция

плечи свободно раскрыты и опущены. Тяжесть тела равномерно распределяется на обе ноги.

Если *demi-plie* делается лицом к станку, голова удерживается прямо, *en face*. Когда оно выполняется боком к станку, голова повернута к свободной руке.

Изучать *demi-plie* следует, стоя лицом к станку, исполняя его раздельно по четыре раза в I, II, III, V и позднее по IV позициям. Музыкальный размер — 2/4 (плавно), один такт на сгибание ног, один такт на их выпрямление. Затем *demi-plie* выполняется по два раза в каждой позиции (помимо III) с переходом при помощи *battement tendu*. Осуществляется этот переход одновременно с завершением каждого второго *demi-plie* на каждом четвертом музыкальном такте. Первая четверть совпадает с выпрямлением ног и выполнением *battement tendu*, вторая четверть — с опусканием всей стопы на пол. Таким образом выполняются восемь *demi-plie* и четыре перехода правой ногой.

После небольшой паузы упражнение повторяется с переходом из одной позиции в другую левой ногой.

В дальнейшем ученик исполняет это упражнение держась за станок одной рукой, с переходом правой и левой ноги отдельно. Перед началом упражнения свободная рука и голова выполняют общепринятый *preparation*.

Несколько позднее, во время каждого второго *demi-plie* полезно переводить руку из II позиции через подготовительное положение в I позицию и во II. При этом в самой глубокой точке *demi-plie* кисть находится над коленом, чуть впереди него. С началом выпрямления ног рука переводится в подготовительное положение и, не останавливаясь в нем, продолжает свой путь. Движение ее начинается одновременно с приседанием и заканчивается строго с выпрямлением ног.

Голова во время опускания руки в подготовительное положение следует за кистью и немного склоняется вперед; когда рука переводится через подготовительное положение в I позицию, голова слегка поворачивается к станку и чуть наклоняется к плечу; при раскрытии руки во II позицию голова возвращается в первоначальное положение. Взгляд во время всех переводов руки следует за кистью.

Когда *demi-plie* хорошо изучено у станка, его осваивают на середине зала, сохраняя те же правила. Перед началом упражнения также выполняется *preparation*.

Некоторое время все упражнение выполняется *en face*, затем по V и IV позиции *en sautoir*. Руки и голова действуют так же.

Demi-plie по IV позиции делается в данном случае с иным переводом рук. Если правая нога находится впереди, то левая рука переводится из

II позиции в I и задерживается в ней. Во время выпрямления ног левая рука из I позиции переводится во II. Взгляд обращен на кисть этой руки.

В дальнейшем *demi-plie* как отдельное упражнение не исполняется, как составной или дополнительный элемент оно входит в различные движения.

Grand plie является развитием *demi-plie*, оно выполняется тоже на двух ногах в какой-либо позиции, но с полным сгибанием колена и голеностопа.

Grand plie следует делать плавно и равномерно. По всем позициям, кроме II, надо приседать до предела вниз, как бы на низкие полупальцы (рис. 4), но не «садиться» на пятки, которые должны отделяться от пола минимально. По II позиции во время приседания пятки не отделяются от пола, а бедренные части ног образуют прямую горизонтальную линию (рис. 5).

Выпрямление ног начинается столь же плавно и равномерно, сразу же после полного приседания, без остановки в самой глубокой точке. Пятки при этом одновременно плотно ставятся на пол. При выпрямлении ног во II позиции данный момент отсутствует.

Как и при выполнении *demi-plie*, тяжесть тела равномерно распределяется на обе ступни без завала на большой палец или мизинец, строго сохраняется выворотность. Колени, сгибаясь, раскрываются по линии плеч. Тазобедренная часть подтянута, не расслаблена. Руки, корпус и голова действуют так же, как это было описано в *demi-plie*.

У станка и на середине зала это движение изучается по два раза в каждой позиции, по той же схеме, как и *demi-plie*. Причем перевод рук входит в каждое *grand plie*.

В средних и старших классах в *grand plie* можно вводить различные переводы рук. Например, во время приседания по V позиции слегка и плавно приоткрывать руки в подготовительном положении до колена и затем при выпрямлении ног столь же плавно вернуть их обратно. Голова выдерживает положение *en sautoir*. Другой пример: во время приседания по V позиции руки выполняют вторую форму *port de bras* и т. д. в пределах учебной целесообразности.

В первом классе рекомендуется выполнять *grand plie* на музыкальный размер в 4/4 плавного и медленного характера: на один такт делается приседание, на один такт — выпрямление ног. В дальнейшем музыкальный размер может быть 3/4 и 6/8.

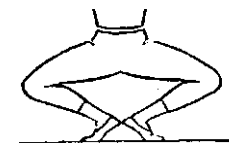


Рис. 4
Grand plie no I позиции

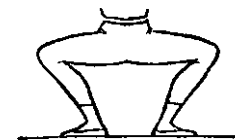


Рис. 5
Grand plie no II позиции

RELEVE НА ПОЛУПАЛЬЦЫ

Движение это заключается в приподнимании на высокие полупальцы, стоя на двух ногах в какой-либо позиции, и последующем опускании с них на всю ступню (рис. 6).

Releve на полупальцы отлично развивает опорную эластичность всей ноги, гибкость пальцев, упругость голеностопа, которому в дальнейшем придется выдерживать трудные технические темпы как при выполнении элементарных движений, так и сложного вращения. Releve на полупальцы так же, как и *demi-plie*, является неотъемлемым элементом многих движений классического танца. Правильно выполненное releve на полупальцы придает всей фигуре пластическую приподнятость и легкость.

В некоторых упражнениях releve может соединяться с *demi-plie*. Исполняется это движение по I, II и V позиции следующим образом.

Исходная позиция ног — I, положение тела — *en face*. Музыкальный размер — 4/4. Исполняются три releve по I позиции и переход на II приемом *battement tendu* в сторону правой ногой с опусканием всей ступни на пол. Затем делаются три releve по II позиции и перевод правой ноги в V вперед приемом *battement tendu*. Далее три releve по V позиции и *battement tendu* правой ногой в сторону с окончанием назад в V позицию. Наконец, еще три releve по V позиции с последующим отведением правой ноги в сторону тем же приемом и закрыванием ее в I позицию. Затем это движение исполняется еще раз с переводом левой ноги из одной позиции в другую.

Руки удерживаются в подготовительном положении. Корпус и голова фиксируют положение *en face*.

Выполняя это движение, необходимо плавно и одновременно отделять обе пятки от пола, поднимаясь на высокие полупальцы, голеностоп удерживать упруго, не наваливаясь на большие пальцы, сохранять выворотность и подтянутость обеих ног. Опускаться с полупаль-

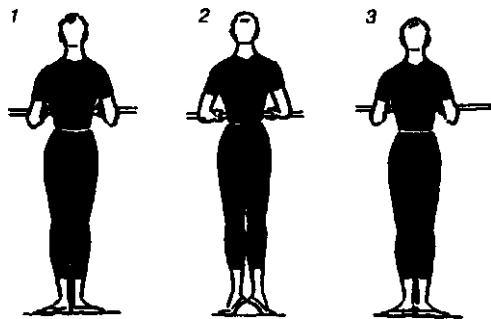


Рис. 6
Releve на полупальцы
по I позиции

цев следует столь же плавно, эластично, одновременно касаясь пола обеими пятками, особенно когда releve делается по V позиции.

Руки удерживаются свободно в подготовительном положении. Корпус все время подтянут, особенно во время поднимания на полупальцы. Плечи свободно опущены и раскрыты. Центр тяжести тела равномерно распределяется на обе ноги. Голова удерживается свободно, взгляд направлен вперед.

В целом releve на полупальцы следует выполнять легко и свободно, без лишних усилий.

Изучается данное упражнение лицом к станку, на котором руки должны лежать свободно.

Каждое releve исполняется на два музыкальных такта в 4/4: поднимание на полупальцы — 2/4, фиксация высоких полупальцев — 4/4, опускание с полупальцев — 2/4.

Каждый *battement tendu* исполняется тоже на два музыкальных такта.

Когда это упражнение у станка и на середине зала будет усвоено, оно может выполняться на один музыкальный такт в 4/4. Далее рекомендуется вводить различные позиции рук. Например, при исполнении releve по I и II позиции руки можно раскрывать через I позицию по II. Во время выполнения releve по V позиции в положении *erapelement croise* руки можно поднимать через I позицию в III и т. д.

В дальнейшем releve на полупальцы как самостоятельное упражнение не выполняется, а подобно *demi-plie* входит в различные движения.

BATTEMENTS

Battement tendu

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.

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 (см. рис. 7).

Можно с уверенностью сказать, что *battement tendu* является первичным элементом, с помощью которого достигается правильное вытягивание всей ноги от колена до кончика пальцев. А это очень важный момент, ибо он встречается буквально во всех движениях классического танца и особенно поступательных.

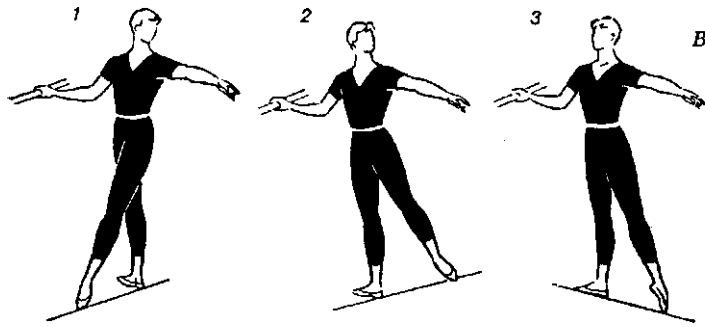


Рис. 7
Battement tendu

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 II позицию, выполненную перед 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. Руки 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. В этом случае ученик поворачивается левым боком к станку, ставит сначала опорную ногу в должное положение, затем подставляет к ней свободную ногу в I позицию. Руки одновременно принимают подготовительное положение, корпус удерживается прямо, подтянуто. Голова поворачивается направо.

Все подготовительные движения необходимо выполнять спокойно, без оглядывания собственных ног и рук.

Далее исполняются два вступительных музыкальных такта. На первый такт обе руки ученика плавно поднимаются в I позицию, на второй такт — во II. Причем левая рука легко кладется на станок немного впереди корпуса, локоть свободно опущен.

Голова на первом движении рук поворачивается en face и слегка наклоняется к левому плечу, взгляд направлен на кисти рук. На втором движении рук голова вновь поворачивается направо, взгляд сопровождает кисть руки. Как только начинается отведение ноги, голова столь же плавно поворачивается en face.

В конце упражнения свободная рука (правая) опускается в подготовительное положение, одновременно и голова поворачивается направо. Делается это на два заключительных аккорда. Для исполнения этого движения с другой ноги поворачиваться надо в сторону станка,

спокойно освободив все тело от занимаемого положения, что необходимо учитывать при изучении последующих движений.

В дальнейшем *battement tendu* выполняется тоже раздельно в каждом направлении, но уже не на четыре, а на два музыкальных такта: один такт — отведение ноги, один такт — закрывание ее в I позицию. Поэтому количество исполняемых *battements* в каждом направлении увеличивается до восьми.

Затем этот *battement* выполняется на один музыкальный такт: $1/4$ — отведение ноги, $1/4$ — закрывание ее в исходную I позицию.

И, наконец, он делается на каждую четверть с затактным отведением ноги. В старших классах *battement tendu* делается в комбинированных заданиях, изредка даже на $1/8$ долю музыкального такта.

Начинать изучение *battement tendu* с V позиции рекомендуется тоже стоя лицом к станку, в той же последовательности, количестве и ритмической раскладке, но лишь после того, как ученик хорошо освоит его по I позиции, держа одной рукой за станок.

В дальнейшем *battement tendu* можно исполнять по I позиции «крестом», то есть отводить ногу вперед, в сторону, назад и еще раз в сторону. После этого «крест» снова начинают вперед или обратно, то есть первый *battement* исполняют назад и т. д.²¹

При выполнении *battement tendu* по I позиции «крестом» следует варьировать количество движений ноги в каждом направлении. Сначала можно выполнять один «крест» по четыре *battements*, затем два «креста» по два *battements* и, наконец, четыре «креста» по одному *battement*.

Battement tendu «крестом» по I позиции можно в дальнейшем исполнять и несколько иначе: 1) в сторону, вперед, еще раз в сторону и назад; 2) в сторону, вперед, назад и еще раз в сторону; 3) вперед, назад, в сторону и еще раз вперед и обратно.

По V позиции этот «крест» делают со всеми возможными вариантами, чередуя направления и количество *battements* в каждом из них. Но в данном случае исполнение будет усложняться переменой V позиции при возвращении ноги со II, то есть спереди или сзади опорной ноги.

Battement tendu можно выполнять через I позицию без остановки в ней. В таком случае нога из I или V позиции отводится вперед в IV, затем по прямой линии непрерывным и легким скользящим движением всей ступни переводится через I позицию назад в IV и возвращается в исходную позицию. То же самое можно выполнять и в обратном

²¹ Использование «креста» со всеми вариантами его исполнения как у станка, так и на середине зала возможно в следующих движениях: *battement releve lent*, *grand battement jete*, *battement frappe*, *battement fondu*, *battement soutenu*, *battement developpe*.

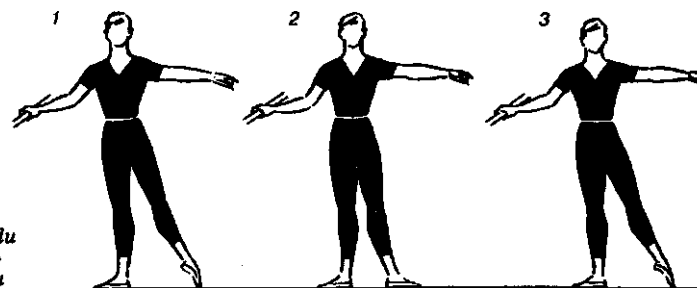


Рис. 8
Battement tendu
«с нажимом»
по II позиции

направлении или, повторив два-три таких перевода, закрыть отведенную ногу в исходную позицию.

Battement tendu полезно исполнять поочередно обеими ногами. Обычно это делается по V позиции. Например, исполняются три *battements tendus* правой ногой вперед, три — левой назад, три — правой ногой в сторону и три — левой вперед.

Руки удерживаются во II позиции. Центр тяжести тела передается на опорную ногу перед отведением другой. Действия корпуса и головы выполняются согласно учебным правилам, которые излагаются выше для каждого направления в отдельности.

Данный прием ученик может изучать, когда *battement tendu* делается в завершенном темпе. Осваивая этот прием, можно варьировать направления, число движений каждой ногой и его темп.²² Пользоваться этим приемом надо в меру, не в ущерб другим формам *battement tendu* и в соответствии с подготовленностью ученика.

Существует особый прием выполнения *battement tendu* — «с нажимом». Выполняется он только по II позиции с последующим опусканием всей стопы на пол, ее вытягиванием и возвращением в исходную I или V позицию (рис. 8). Движение стопы необходимо осуществлять эластично и четко, не отделяя носка от пола. Руки удерживаются во II позиции, корпус прямой. Центр тяжести тела остается на опорной ноге. Голова после подготовительного движения поворачивается en face.

Сначала *battement* «с нажимом» изучается лицом к станку с I позиции, по четыре раза с правой и левой ноги. Каждый *battement* выполняется на два музыкальных такта; размер $2/4$, по $1/4$ на отведение ноги, на опускание стопы, на вытягивание подъема и на закрывание ноги в исходную позицию. Затем движение выполняется по той же схеме, боком к станку, держа за него одной рукой.

²² Указанный прием как у станка, так и на середине зала может быть использован с *battement releve lent*, *grand battement jete*, *battement developpe*.

Далее данный *battement* может выполняться с V позиции на один музыкальный такт; нога отводится затактно, на 1/8 делается «нажим» на ступню, на 1/8 она вытягивается и на 1/8 возвращается в исходную позицию. В этом случае *battement* делается по восемь раз с каждой ноги.

Все правила выполнения самого *battement tendu* сохраняются здесь полностью.

Наконец, *battement tendu* следует изучать в малых позах сначала на середине зала, затем совершенствовать у станка. В каких позах и в каком классе — это определяет учебная программа. Здесь же только заметим, что по мере освоения самих поз можно приступать к совместному их исполнению с *battement tendu*. Сначала в очень простом сочетании с повторением в одном направлении до четырех *battements tendus*. Необходимо помнить, что воспитание увлеченности ученика, его стремления не только к совершенной форме, но и к искусству танца начинается с простейших упражнений, в том числе и с *battement tendu* в позах.

Battement tendu выполняется и в сочетании с *demi-plié*. В этом упражнении оба элемента сливаются в единое целое, что достигается в момент возвращения раскрытой ноги в исходную I или V позицию.

Demi-plié при этом начинается несколько позже и окончательно углубляется, когда обе ступни соединились в исходной позиции. Последующее отведение ноги осуществляется по тому же принципу: выпрямление из *demi-plié* начинается несколько раньше, а заканчивается по мере отведения ноги в заданном направлении. Это основная форма исполнения данного упражнения, которое как прием используется во множестве самых различных движений классического танца.

Для достижения такой слитности необходимо отдельно и медленно осваивать данный прием. Сначала он выполняется по I позиции лицом к станку по четыре раза в сторону правой и левой ногой. Музыкальный размер — 2/4 (медленно); на 1/4 нога отводится в сторону, на 1/4 — закрывается в I позицию, на 1/4 — *demi-plié*, на 1/4 — выпрямление из него. Нога в этом упражнении отводится и закрывается в исходную позицию с вытянутым коленом, но слитно с *demi-plié*, без малейшей задержки или поспешности.

Далее это упражнение можно изучать лицом к станку по I позиции вперед и назад, по четыре раза. Ритмическая раскладка та же.

Затем это упражнение осваивается боком к станку по I позиции, сначала отдельно в каждом направлении, затем по два раза, «крестом». Рука удерживается во II позиции, корпус — прямо, голова — en face.

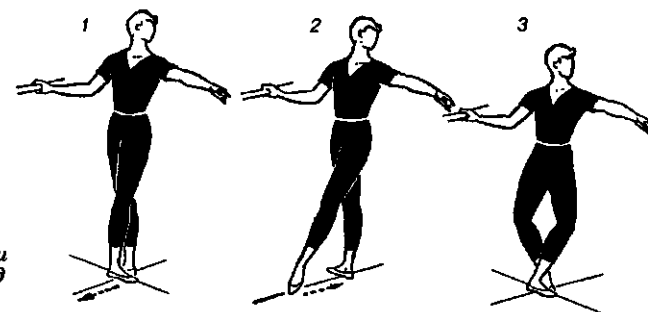


Рис. 9
*Battement tendu
demi-plié eneped*



Рис. 10
*Battement tendu
demi-plié
в сторону*

Следующий этап — переход к исполнению *battement tendu demi-plié* «крестом» по V позиции, стоя боком к станку. Музыкальный размер — тоже 2/4. Исполняется по следующей схеме: затактное раскрытие ноги, на 1/4 — ее закрывание на *demi-plié*, на 1/4 — выпрямление из *demi-plié* и открывание ноги. В этом случае движение головы осуществляется, как в обычном *battement tendu*. В дальнейшем движение головы усложняется. При отведенной ноге вперед или назад она сохраняет свой поворот с наклоном, но на *demi-plié* наклон делается в сторону уже закрывшейся в V позицию ноги (рис. 9).

При отведенной ноге в сторону голова, как правило, удерживается en face, но на *demi-plié* она может выполнить тот же поворот и наклон в сторону уже закрывшейся в V позицию ноги (рис. 10).

Все наклоны и повороты головы надо выполнять не резко и не нарочито, а строго, просто и отчетливо.

В *battement tendu demi-plié* по V позиции полезно опускать руку в подготовительное положение или раскрывать ее через I позицию во II. В данном случае голова будет поворачиваться и наклоняться вслед за движением кисти с акцентом на углубленную точку *demi-plié* (см. рис. 11). Наконец, *battement tendu demi-plié* следует обрабатывать в ускоренном темпе, выполняя каждое движение ноги по два-три раза

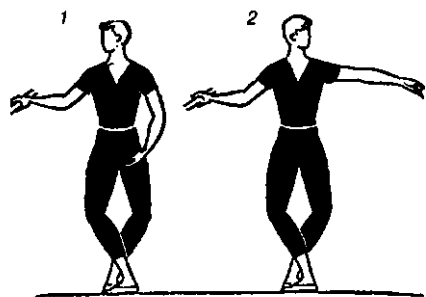


Рис. 11
Battement tendu demi-plié с переводом рук

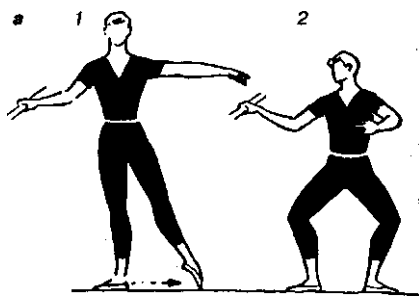


рис. 12а
Battement tendu demi-plié



а — по II позиции, б — по IV позиции

в одном и том же направлении. Рука при этом удерживается во II позиции, а голова дополнительно не отклоняется во время самого demi-plié.

В данном случае надо добиваться полной слитности движения, как это указывалось выше, то есть сгибать и вытягивать колени несколько раньше, чем нога закроется в V позицию или раскроется из нее. Такой темп приводит к еще большей слитности обоих элементов, что хорошо подготавливает эластичное и четкое завершение таких прыжков, как *sissonne fermee*, *jete ferme*, *cabriole ferme* и т. д.

Данное упражнение может выполняться «крестом» и с подменой опорной ноги, то есть так же, как обычный *battement tendu*.

Battement tendu может еще выполняться с demi-plié на двух ногах по II или IV позиции. В этом случае отведенная на носок нога вместе с опорной исполняет demi-plié. Далее происходит выпрямление из demi-plié с одновременным переходом на опорную ногу, при этом вся освободившаяся нога вытягивается, прикасаясь носком к полу. Наконец, нога, открытая по II или IV позиции, возвращается в исходную V позицию.

Рука в момент отведения ноги раскрыта по II позиции, во время demi-plié по II или IV позиции вперед рука по горизонтальной линии переводится в I позицию; во время выпрямления из demi-plié она тем же путем возвращается во II позицию (рис. 12а и 12б).

Корпус все время удерживается прямо и подтянуто. Тяжесть тела на demi-plié равномерно распределяется на обе ноги. Голова вместе с переводом руки из II позиции в I поворачивается к станку и слегка склоняется в том же направлении. При раскрывании руки из I позиции во II голова поворачивается вслед за кистью и слегка отклоняется назад.

Исполнять упражнение надо эластично, стремясь к наибольшей слитности обоих элементов.

Изучают это движение сначала по II позиции, держась за станок одной рукой. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V. На два вступительных такта рука из подготовительного положения раскрывается через I позицию во II, на 1/4 нога отводится в сторону, на 1/4 делается demi-plié, на 1/4 — выпрямление из него, на 1/4 нога закрывается в V позицию назад. Движение повторяется четыре раза, и на два заключительных аккорда рука опускается в подготовительное положение. Далее этот *battement* изучают «крестом», отводя ногу в каждом направлении по два раза. Музыкальный размер и раскладка те же.

Наконец, это упражнение осваивают и с затактным отведением ноги, с demi-plié на 1/4 и закрыванием ноги в V позицию тоже на 1/4.

Данное упражнение может исполняться с переходом на отведенную ногу во время выпрямления из demi-plié по II и IV позиции или заканчиваться дополнительным demi-plié в исходной V позиции.

Оба эти приема полезно сочетать, но лишь когда все предварительные формы будут хорошо усвоены, особенно выворотность ног и слитность движения.

Battement tendu можно еще усложнить demi-plié на одной, опорной ноге; в этот момент другая отводится во II или IV позицию, а возвращается в исходную I или V позицию вместе с выпрямлением опорной ноги из demi-plié.

Такое упражнение называется *battement tendu soutenu* и тоже как элемент широко используется во многих движениях классического танца.

Рука в этом *battement*, как правило, фиксирует II позицию. Корпус при отведении ноги в сторону сохраняет совершенно прямое положение. Когда нога отводится вперед или назад, корпус чуть-чуть отклоняется в противоположную сторону. Голова в первом случае



Рис. 13
Battement
tendu soutenu
в сторону,
вперед и назад

удерживается en face. Во втором случае поворачивается к раскрытой руке, слегка наклоняясь в том же направлении, что и корпус (рис. 13).

Demi-plié в этом упражнении надо начинать в I или V позиции, а заканчивать по мере отведения ноги в заданном направлении вместе с вытягиванием ее колена, подъема и пальцев. Выполнять это надо эластично, с легким скольжением всей ступни по полу, а как только она вытянется — носком по полу. В это время опорная нога одновременно и эластично углубляет demi-plié до его завершения, сохраняя выворотность и правильный упор на всю ступню.

Возвращать ногу в исходную позицию следует тоже легким и плавным скользящим движением ступни по полу с одновременным выпрямлением колена опорной ноги.

Battement tendu soutenu рекомендуется изучать лицом к станку сначала по складам (то есть по составным движениям). Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — I. На 1/4 нога отводится в сторону, на 1/4 — demi-plié со скользящим движением носка на полу, на 1/4 — выпрямление из demi-plié, на 1/4 — закрывание ноги в исходную позицию. Упражнение повторяется четыре раза с правой ноги и столько же с левой. Затем так же вперед и назад.

Далее это же упражнение надо изучать, держась за станок одной рукой. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — I. Каждое движение ноги выполняется по два раза в разных направлениях в виде обычного «креста».

Рука на два вступительных музыкальных такта из подготовительного положения через I позицию открывается во II и так удерживается в течение всего упражнения, затем опускается в подготовительное положение на два музыкальных аккорда. Корпус и голова удерживаются прямо и подтянуто. Центр тяжести тела фиксируется на опорной ноге. Затем данный battement рекомендуется изучать с demi-plié в исходной I позиции и тоже «крестом»: demi-plié — 1/4, отведение

ноги — 1/4, выпрямление из demi-plié и возвращение ноги в исходную позицию — 1/4, пауза — 1/4.

Последний этап — законченная форма этого упражнения «крестом» с V позиции. В этом случае demi-plié и отведение ноги исполняется слитно на 1/4, закрывание ноги — тоже на 1/4.

Рука фиксирует II позицию. Корпус прямой. При отведении ноги в сторону голова удерживается en face. При отведении ноги вперед или назад голова поворачивается к раскрытой руке и слегка наклоняется от раскрытой ноги.

В дальнейшем, когда это упражнение будет хорошо усвоено, можно вводить очень незначительные отклонения корпуса, дополняющие движение головы. Кроме того, полезно вводить опускание и раскрытие руки, совпадающее с таким же движением ноги. Напоминаю, что в целом это упражнение следует выполнять слитно, эластично и без лишних усилий.

Существует еще одна форма battement tendu, которая выполняется из IV позиции в gv с проходящим demi-plié через I позицию. Форма эта уже описывалась выше; добавлю лишь, что demi-plié по темпу полностью совпадает с переводом свободной ноги из IV позиции в IV и что самая углубленная точка demi-plié падает на I позицию. Движение опорной ноги следует тому же проходящему темпу. В целом упражнение выполняется слитно и эластично с легким скольжением всей ступни через I позицию.

Руки, корпус и голова действуют так же, как в обычном battement tendu, с которым и изучают данное движение, держась за станок одной рукой.

Например: исполняются два battements tendus по V позиции в сторону, затем — battement tendu вперед и назад через I позицию в сочетании с проходящим demi-plié. После этого отведенная назад нога закрывается в V позицию и все упражнение выполняется в обратном направлении и т. п. Музыкальный размер — 2/4. Сначала каждое отведение и закрывание ноги выполняется на 1/4 такта, а по усвоении — на 1/8 такта.

Такого рода battement tendu в сочетании с demi-plié как элемент тоже встречается в различных движениях классического танца. Например, в rond de jambe par terre, малом pas de basque, pas failli и т. д.

Кроме того, battement tendu demi-plié полезно соединять с releve на полупальцы в исходной I или V позиции. Исполнять это рекомендуется после двух-трех battements, не чаще, чтобы не отвлекаться от учебной целенаправленности последних и в то же время внести в них некоторое разнообразие.

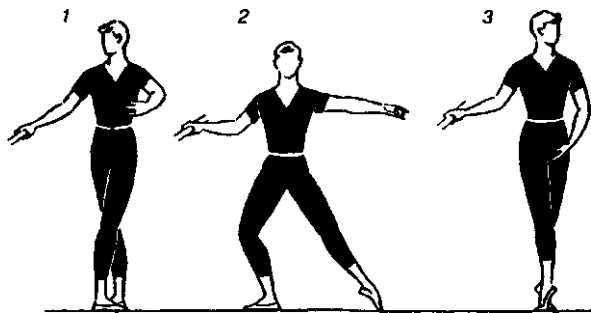


Рис. 14
*Battement tendu
soutenu
на полупальцы*

Руки, корпус и голова действуют здесь так же, как при исполнении обычного battement tendu.

Пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V. Исполняются три battements tendus demi-plie вперед, при этом каждое закрывание ноги делается с акцентом на первую четверть такта. Затем делается releve на полупальцы и опускание с них в demi-plie и т. д. «крестом». Все это должно выполняться равномерно, слитно, эластично, по всем правилам, которые относятся к каждому элементу в отдельности.

Battement tendu demi-plie по II и IV позиции тоже полезно соединить с releve на полупальцы. Например, после demi-plie по II позиции можно исполнить releve на полупальцы, затем вновь опуститься с них в demi-plie, выпрямиться из него и закрыть свободную ногу в V позицию. Это же можно исполнить по IV позиции вперед, назад или «крестом».

Музыкальный размер — 2/4; нога открывается затактно, первое demi-plie и releve исполняются по 1/4 такта, второе demi-plie, выпрямление из него, закрывание свободной ноги в исходную V позицию и последующее ее открывание — по 1/8 такта.

Рука на releve открывается во II позицию. Корпус прямой. Голова повернута к раскрытой руке, взгляд обращен на кисть. Все остальное исполняется, как было описано выше.

Соединять demi-plie и releve надо эластично, без вскакивания на полупальцы или вялого опускания с них.

Battement tendu soutenu, как и два предыдущих движения, может сочетаться с releve на полупальцы в момент возвращения раскрытой ноги в исходную позицию (рис. 14).

Руки, корпус и голова действуют так же, как в обычном battement tendu soutenu.

Соединить это движение с releve можно не раньше, чем оно будет усвоено в своей конечной форме.

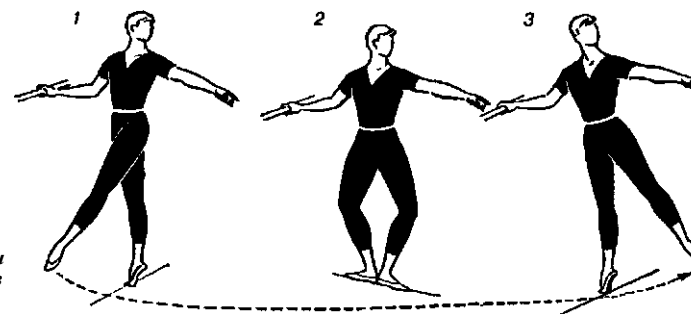


Рис. 15
*Battement tendu
demi-plie через
I позицию*

Наконец, battement tendu, выполняемый из IV позиции в IV с проходящим demi-plie через I позицию, может дополняться releve на полупальцы в момент отведения свободной ноги вперед или назад с отделением носка от пола ровно настолько, насколько поднимается пятка опорной ноги (рис. 15).

Напоминаю, что все releve следует исполнять на высокие полупальцы, выворотню и без упора на большой палец.

Battement tendu jete

Данный battement отличается от обычной его формы тем, что нога в нем четко отбрасывается на высоту 25° и в том же темпе возвращается в исходную I или V позицию (рис. 16).

Отбрасывается нога легким скользящим движением, выдерживая точное направление и высоту взлета в 25°. Возвращать ногу надо без задержки, энергично прикасаясь к полу крепко вытянутыми пальцами, не ослабляя в этот момент подъема, но и не задерживая дальнейшее скольжение ступни в исходную позицию.

Отбрасывание и закрывание ноги должно протекать слитно и энергично. Опорная нога подтянута в колене и бедре. Обе ноги сохраняют выворотню и точность позиции.

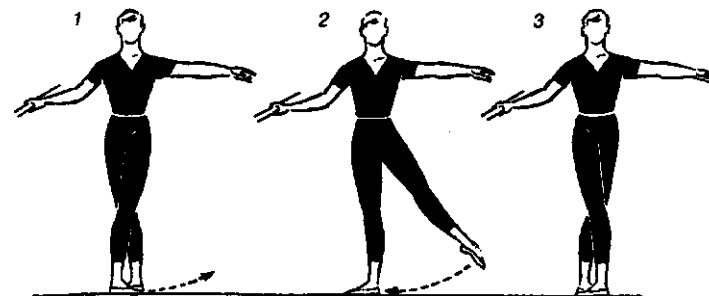


Рис. 16
*Battement
tendu jete*

Рука обычно удерживается во II позиции. Корпус прямой и подтянутый. Центр тяжести тела находится на опорной ноге.

Голова повернута к раскрытой руке, если *battement* исполняется вперед или назад. Когда нога отбрасывается в сторону, голова удерживается *en face*.

Кроме того, данный *battement* может исполняться в малых позах как у станка, так и на середине зала.

Изучается это движение вначале лицом к станку. Музыкальный размер — $2/4$. Исходная позиция ног — I. На $1/4$ нога отбрасывается в сторону, на $1/4$ выдерживается пауза с тем, чтобы точнее освоить угол отведения ноги на 25° . Далее на $1/4$ нога закрывается в исходную позицию, $1/4$ — снова пауза. Упражнение выполняется четыре раза с правой ноги и столько же с левой.

Затем *battement tendu jete* изучается в положении боком к станку по той же схеме, сначала в сторону, потом вперед и назад. Это упражнение можно исполнять и по V позиции «крестом» с затактым броском и без задержки ноги на 25° . После броска выдерживается остановка на $1/4$, которая со временем тоже устраняется, и весь *battement* выполняется на $1/4$ такта.

В средних и особенно старших классах данный *battement* исполняется в убыстренном темпе, что прекрасно развивает подвижность тазобедренного и голеностопного суставов, а также силу и легкость движения всей ноги.

Battement tendu jete по I и V позиции полезно соединять с *demi-plié* или *releve* на полупальцы в исходной позиции, но не после каждого броска, а через два на третий.

В первом случае все три броска, включая и *demi-plié*, выполняются на каждую четверть музыкального такта; на четвертую четверть происходит выпрямление из *demi-plié* и одновременное отбрасывание ноги в заданном направлении. Во втором случае каждое *demi-plié* выдерживается четвертую четверть; на один такт ($2/4$) исполняется *releve* на полупальцы, на один такт — опускание в *demi-plié*. Оба упражнения можно исполнять «крестом», с подменной опорной ноги и т. д.

Далее *battement tendu jete* можно соединять с *releve* на полупальцы в момент отбрасывания свободной ноги во II или IV позицию. Исходная позиция ног — I. Исполняются три *jetés* в сторону, последнее — в сочетании с *releve* на полупальцы. Упражнение повторяется три раза, завершаясь *demi-plié* в I позицию с последующим выпрямлением из него. Затем все исполняется вперед и назад через I позицию.

Музыкальный размер — $2/4$. Каждое *jete* исполняется на $1/4$ с акцентом в I позицию, каждое *releve* на полупальцы с акцентом на первую четверть каждого второго такта и последующей выдержкой в $1/4$ такта. Все *demi-plié* исполняются на два такта: один такт — на приседание, второй — на выпрямление.

Battement tendu jete полезно исполнять, стоя по V позиции на высоких полупальцах, строго следя за тем, чтобы при отбрасывании ноги пальцы ее каждый раз предельно вытягивались, а при возвращении, сгибаясь, плотно примыкали к полу.

Такого рода упражнение можно исполнять «крестом», по четыре броска в каждом направлении, а также соединять с *demi-plié* в исходной V позиции. Рука при этом удерживается во II позиции, корпус и голова двигаются, как обычно.

Наконец, данный *battement* следует усложнять маленьким «колющим» броском (*piqué*), который делается носком в пол перед закрыванием ноги в исходную V позицию. Такое упражнение называется *battement tendu jete piqué*. Его можно повторять два-три раза подряд, прежде чем нога окончательно вернется в V позицию (рис. 17).

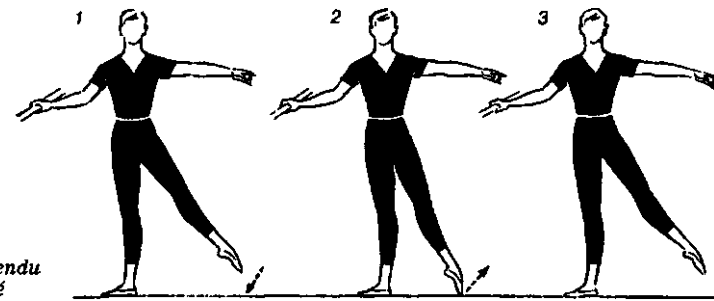


Рис. 17
*Battement tendu
jeté piqué*

Battement tendu jete piqué, в свою очередь, усложняют переносом ноги по невысокой воздушной дуге из IV позиции во II, обратно или «крестом». Такой перенос можно производить на втором и третьем *piqué*, закрывая ногу в исходную позицию, или продолжить ее перевод в другом направлении и т. д.

Piqué сначала изучают на $1/4$ двудольного музыкального такта, затем — на $1/8$.

Каждое *piqué* выполняется четко, легко, сильно вытянутой ногой, упругими пальцами, без задержки на носке. Опорная нога вытянута. Руки, корпус и голова действуют так же, как в обычном *battement tendu*.

Battement tendu pour batterie

Этот battement является подготовительным упражнением для изучения заносок. Выполняется он в быстром темпе, энергично и четко.

Исходная позиция ног — V. Впереди стоящая нога отбрасывается в сторону на 25° , при этом колено, подъем и пальцы вытянуты. Далее она с силой возвращается к опорной ноге в III позицию спереди и, слегка приоткрываясь, быстро переводится подле нее в III позицию назад. Затем эта же нога вновь энергично отбрасывается в сторону на высоту 25° (рис. 18).

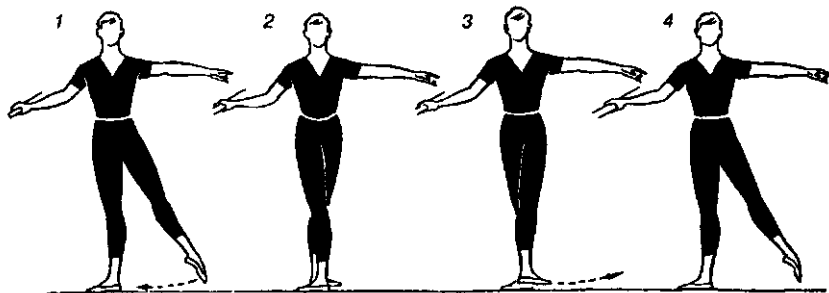


Рис. 18
Battement tendu pour batterie

Закрывающаяся нога переводится подле опорной с сокращенным подъемом, не касаясь пола ступней, оставаясь все время выворотной и вытянутой в колене. Ступня в III позиции параллельна полу и очень незначительно отделена от него.

Оба перевода ноги в III позицию сопровождают коротким и упругим ударом икры об икру, так, как это делается во время настоящей заноски. Никакие рефлекторные движения тела при выполнении данного упражнения недопустимы.

Изучать этот battement следует лицом к станку. Музыкальный размер — $2/4$. Отбрасывается нога на 25° затактно, каждый удар делается по $1/8$ такта, открывание ноги — на $1/4$ и т. д.

Когда первоначальные заноски с прыжком будут хорошо усвоены, необходимость в этом подготовительном упражнении отпадет.

Battement releve lent

Данное движение является производным от battement tendu, но нога здесь продолжает свое движение на 90° , развивая тем самым величину и точность шага. Исполняется оно приемом плавного поднимания вытянутой ноги на 90° вперед, в сторону и назад. Положение

это фиксируется, и нога столь же плавно опускается в исходную I или V позицию (рис. 19).

Отводя ногу, следует хорошо вытянуть колено, подъем и пальцы. При этом ногу на носке нельзя задерживать, ее движение должно быть непрерывным. Фиксируется нога на 90° выворотной, не ослабляя ее натянутость, опускается в исходную позицию плавно, не задерживаясь на носке. Опорная нога тоже выворотна, колено вытянуто.

Особое внимание уделяется правильному положению бедер. При отведении ноги вперед или назад бедра не следует поворачивать в том

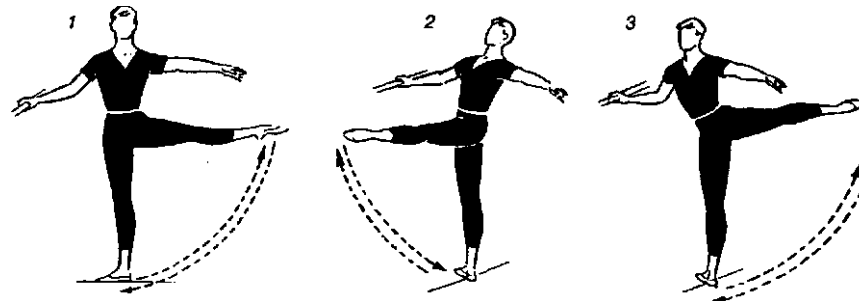


Рис. 19
Battement releve lent в сторону, вперед и назад

же направлении, а при отведении в сторону перекашивать в том же направлении. Центр тяжести тела должен всегда точно находиться на опорной ноге.

Корпус при отведении ноги вперед и в сторону остается прямым, подтянутым, при отведении назад немного подается вперед. Когда нога возвращается в исходную позицию, он вновь принимает прямое положение.

Плечи все время удерживаются свободно, ровно, не поднимаются и не поворачиваются в сторону раскрытой ноги.

Рука предварительно открывается из подготовительного положения через I позицию во II или вместе с отведением ноги выполняет тот же перевод. Голова одновременно с движением руки в I позиции слегка склоняется в сторону станка, взгляд направлен на кисть. Когда правая нога отводится вперед, голова одновременно с переводом руки во II позицию поворачивается направо и слегка отклоняется назад. Когда эта же нога поднимается назад, голова поворачивается тоже направо и очень незначительно склоняется вперед. При выполнении battement releve lent в сторону голова удерживается en face.

Данное упражнение выполняется в сочетании с *demi-plie* и *releve* на полупальцы. Например, момент поднимания ноги с носка можно соединить с *demi-plie* или *releve* на полупальцы так же, как при раскрытой ноге можно перейти с полупальцев на *demi-plie* или, наоборот, с *demi-plie* подняться на полупальцы.

Закрывание ноги тоже можно соединить с *demi-plie*: 1) во время опускания ноги на носок, 2) в момент закрывания ноги с носка в исходную позицию. Этот переход можно заменить *releve* на полупальцы.

Пользоваться перечисленными приемами можно в самой различной последовательности, но не увлекаясь их количеством и сложностью за счет плавности движения и четкой фиксации раскрытой ноги на 90°, не говоря уже о правильности положения рук, корпуса и головы.

Battement releve lent выполняется также в больших позах у станка и на середине зала.

Изучается он сначала в сторону лицом к станку на два музыкальных такта в 4/4: 1/4 — отвести ногу на носок, 1/4 — приподнять ногу на 45°, 1/4 — повысить ногу на 90°, 1/4 — фиксировать поднятую ногу, 1/4 — понизить ногу на 45°, 1/4 — опустить ногу носком в пол, 1/4 — закрыть ногу в исходную позицию, 1/4 — выдерживается пауза.

Некоторое время рекомендуется фиксировать каждую составную часть движения, затем выполнять все слитно, тщательно соблюдая непрерывность поднимания и опускания свободной ноги.

Затем можно приступить к изучению *battement releve lent* вперед, держась за станок одной рукой, и уже выполнять его слитно. Рука перед упражнением поднимается из подготовительного положения через I позицию во II. Голова повернута к раскрытой руке. После этого изучается отведение ноги назад, но еще лицом к станку и тоже слитно. Когда все будет хорошо усвоено, данное движение выполняют в сторону и назад, держась за станок одной рукой, затем на середине зала.

Battement releve lent можно выполнять и на один музыкальный такт в 4/4, то есть 2/4 поднимать ногу на 90°, 1/4 фиксировать ее, 1/4 возвращать в исходную позицию.

Battement releve lent полезно как дополнение вводить в одно учебное задание с *battement developpe*. Плавный и слитный характер исполнения каждого из этих движений позволяет хорошо отрабатывать различные приемы выполнения больших поз. Например, в *adagio* у станка и на середине зала.

Grand battement jete

Данное движение схоже с *battement releve lent*, но выполняется в темпе быстрого и слитного броска свободной ноги на 90° (см. рис. 19). Оно развивает силу ног, большой и свободный шаг, который затем используется в *grand fouette* и больших сложных прыжках.

При выполнении *grand battement jete* нога отбрасывается легким скользящим движением ступни по полу и продолжает свой взлет с возрастающей силой, легко и свободно достигая высоты в 90°. Возвращается нога сдержаннее, легко касаясь носком пола и обычным приемом *battement tendu* закрывается в исходную позицию. Весь бросок ноги следует выполнять энергично, слитно, выворотом, с вытянутым коленом, подъемом и пальцами, точно по прямой линии вперед, в сторону или назад. Опорная нога должна быть выворотна и хорошо вытянута в колене. Исключается завал на большой палец и смещение ступни со своего места, особенно при выполнении этого *battement* назад.

Положение бедер и центр тяжести тела здесь сохраняются полностью, как в *battement releve lent*. Руки обычно фиксируют II позицию. Корпус при отбрасывании ноги вперед и в сторону удерживается прямо. При отбрасывании ноги назад корпус одновременно незначительно подается вперед. В момент возвращения ноги в исходную позицию он вновь выпрямляется. Плечи удерживаются свободно и ровно. Голова при броске ноги вперед и назад повернута к раскрытой руке во II позицию, при броске в сторону удерживается *en face*.

В целом этот *battement* должен выполняться отчетливо и энергично, без каких бы то ни было рефлекторных движений головы, корпуса и рук, вызываемых усилием броска. Необходимо стремиться к развитию шага ученика, однако не в ущерб правильности и свободе выполнения самого движения.

Изучается *grand battement jete* сначала с I позиции в сторону лицом к станку, затем вперед, держась за станок одной рукой, и, наконец, назад, тоже лицом к станку. Музыкальный размер — 2/4 (характер энергичный): на 1/4 — бросок ноги, на 1/4 — опускание ноги носком в пол, 1/4 — закрывание ее в исходную позицию, 1/4 — пауза.

Затем это же упражнение исполняется слитно без задержки на носке, но с остановкой в исходной позиции, теперь уже V, в один такт. Наконец, все исполняется без остановки с затактым броском ноги.

В дальнейшем этот *battement* следует выполнять «крестом», с подменной опорной ноги по той же схеме, что и *battement tendu*. Этот прием требует столь же точного и своевременного переноса центра тяжести тела на опорную ногу, как и в *battement tendu jete*.

При изучении *grand battement jete* «крестом» и с подменной опорной ноги свободная рука удерживается во II позиции. Когда точность движения и свободный темп броска будут отработаны, можно приступить к выполнению этого *battement* в больших позах, сначала на середине зала, затем у станка.

Grand battement jete, как и все предшествующие движения, исполняется в сочетании с *demi-plie* и *releve* на полупальцы. *Demi-plie* может вводиться в исходную позицию до и после исполнения броска. *Releve* на полупальцы сочетается с отбрасыванием ноги и возвращением ее, стоя на полупальцах в исходной V позиции. *Releve* на полупальцы может соединяться с *demi-plie* в исходной V позиции перед или после выполнения этого *battement*.

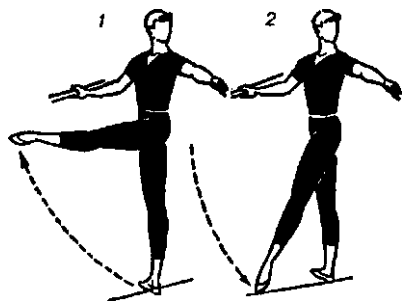
Пользоваться данными приемами следует в различной последовательности, но не увлекаться их количеством и сложностью за счет отработки самого *jete*, его точности, легкости и темпа.

Практикуются некоторые усложнения данного *battement*.

1) Первый бросок по II или IV позиции можно закончить на носок, а второй — с носка в исходную позицию. Упражнение это выполняется слитно, с легким, проходящим прикосновением носка к полу. Темп, сила броска и все остальные правила выполнения *grand battement jete* сохраняются здесь полностью, особенно натянутость и легкость движения всей ноги.

Такое упражнение называется *battement jete pointe* (рис. 20). Выполняется оно сначала с одним, затем двумя-тремя *pointes*, каждый на 1/4 двудольного музыкального такта, в дальнейшем на 1/8 такта.

Введение *demi-plie* и *releve* на полупальцы здесь не обязательно, так как они затруднят темп броска, его ускоренное, легкое, сильное, как бы трамплинное отделение вытянутого носка от пола, особенно на 1/8 долю музыкального такта. Это упражнение можно комбинировать с



Grand battement jete pointe eneped

обычным *grand battement jete*. Например, исполнить два *grands battements jetes* вперед в V позиции, два *pointes* в том же направлении и так же «крестом». Кроме того, данная форма *battement* может выполняться по дугообразной линии с переносом ноги в момент броска с IV позиции во II или со II позиции в IV. Такой бросок делается с сохранением всех основных правил исполнения *grand battement jete pointe*.

Этот *battement* может выполняться и с переносом ноги из IV позиции в IV через II позицию также по дугообразной линии. Такое движение из-за его сложности можно выполнять только в старших классах, соблюдая точный рисунок броска, его легкость, силу и темп.

Рука при исполнении этого упражнения находится во II позиции, корпус удерживается прямо, голова повернута от опорной ноги.

2) Исходным и конечным положением для выполнения *grand battement jete* может быть IV позиция с вытянутой ногой назад носком в пол. В таком случае отведенная нога скользящим движением через I позицию выбрасывается вперед на 90° и тотчас через нее же возвращается в исходное положение. Это движение также выполняется и назад, но исходным положением тогда будет IV позиция с ногой, вытянутой носком в пол кпереди опорной ноги.

Данное упражнение так и называется «*grand battement jete* с IV позиции в IV». В этом случае нога должна выворотни и легко скользнуть всей ступней по полу через I позицию и несколько сдержаннее вернуться в исходное положение. Руки, корпус и голова действуют, как в обычном *grand battement jete*.

При изучении указанного движения рекомендуется вначале выдерживать паузу в ГУ позиции после затактного броска. Затем бросок исполняется без остановки с акцентом на возвращение ноги в исходное положение.

Данный *battement* можно соединить с *demi-plie* во время возвращения ноги через I позицию в IV. Следующий бросок исполняется с *demi-plie*, и уже в момент проскальзывания ноги через I позицию оба колена вытягиваются. При этом движение ноги с I позиции до IV увеличивается и все тело стремительно снижается. Поэтому к обычному названию движения добавляются слова «с раскатом».

В старших классах при исполнении «раската» полезно добавлять движение руки в III позицию. В момент броска ноги вперед на 90° рука одновременно проходит подготовительное положение и I позицию. В момент возвращения ноги рука из III позиции раскрывается во II. Когда бросок исполняется назад на 90°, то рука одновременно из II позиции поднимается в III. В момент возвращения ноги рука из III позиции раскрывается во II.

При всех движениях руки лицо обращено к кисти. Корпус во время «раската» хорошо подтянут и слегка отклоняется от раскрытой ноги.

В целом движение исполняется энергично, четко и легко, без затягивания темпа на *demi-plie*.

Бросок ноги выполняется затактно на 1/4 двудольного музыкального размера.

3) Ниже рассматривается еще одна форма *grand battement jete* — *balancoir*.

Исходная позиция ног — IV с вытянутым носком в пол сзади опорной. Из этого положения нога выбрасывается через I позицию вперед на 90°; не задерживаясь, она повторяет такой же бросок назад на 90°, еще раз вперед и, наконец, опускаясь, переводится через I позицию назад в исходное положение. Таким образом исполняются три сильных и непрерывных броска ноги на 90°: два вперед и один назад. Количество бросков может доходить до восьми и начинаться ногой, раскрытой на носок вперед по IV позиции.

Рука обычно удерживается во II позиции. Голова повернута к руке, раскрытой во II позицию.

Корпус в момент взлета ноги на 90° равномерно и столь же энергично отклоняется в противоположную сторону на 45°. Одновременность броска ноги на 90° и противоположность отклонения верхней части тела определили название данного упражнения (рис. 21).

Ноги в этом упражнении можно выбрасывать не только вперед и назад, но и в сторону, поочередно. В этом случае одна нога легко подменяется другой через I или V позицию, не задерживаясь в ней.

Корпус отклоняется в противоположную сторону на 45° от ноги, выбрасываемой на 90°. Руки удерживаются горизонтально. Голова поворачивается в противоположную сторону на каждом отбрасывании ноги (рис. 22). Данный *battement* по II позиции выполняется только в средних и старших классах.

4) Все рассмотренные нами формы *grand battement jete* (кроме *pointe* с переносом ноги) можно исполнять с задержкой ноги на 90°. Производится она без замедленного подхода, сильно, четко, легко. Нога должна оставаться выворотной, до конца вытянутой и не превышать той высоты, на которой может свободно, с апломбом удержаться. Исполняется задержка обычно на 1/4 двудольного музыкального такта, по заданию может быть и продлена.

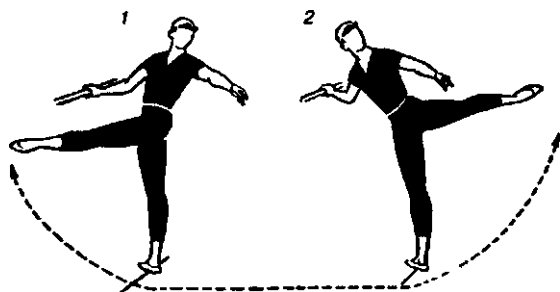


Рис. 21
*Grand battement jete
balancoir no W noziцу*

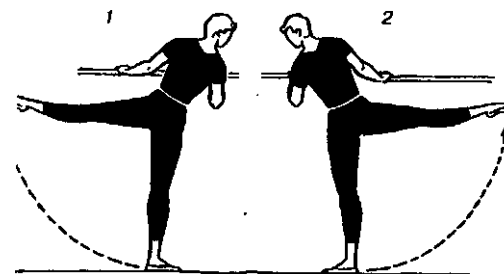


Рис. 22
*Grand battement jete
balancoir no II noziцу*

Упражнение может дополняться легким и быстрым качанием ноги в воздухе — *balance*. Делается это следующим образом. Нога, выброшенная на 90°, задерживается на этой высоте, затем легко опускается до 70° и немедленно возвращается на прежнюю высоту.

Качание ноги выполняется с акцентом на высоте 90° и твердой выдержкой.

Используется этот прием скупое, только как небольшое дополнение, несмотря на то, что он хорошо отрабатывает силу и четкость фиксации раскрытой ноги на 90°.

Такого рода *balance* полезно иногда применять в *battement releve lent* или в *battement developpe* у станка.

Battement frappe

Battement frappe отрабатывает быстрое, точное и энергичное сгибание раскрытой ноги в положение *sur le cou-de-pied* и такое же ее разгибание, которое может выполняться вперед, в сторону и назад, носком в пол и на 45° (рис. 23). Упражнение начинается с открытого положения ноги, поэтому к нему нужна соответствующая подготовка. Исходная позиция ног — V. Рука из подготовительного положения поднимается через I позицию во II. Нога в момент движения руки отводится в сторону приемом *battement tendu*. Голова во время

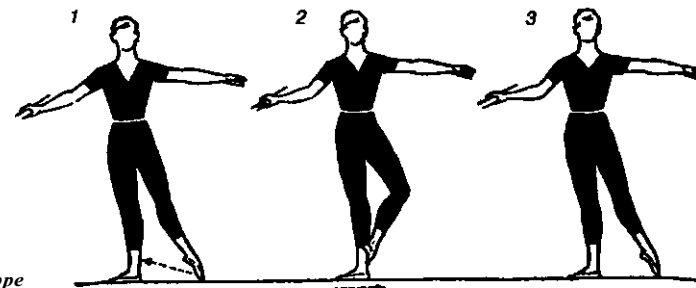


Рис. 23
Battement frappe

поднимания руки в I позицию обращена на кисть и слегка наклонена в сторону станка; когда рука переводится из I позиции во II, голова поднимается и поворачивается в том же направлении. Корпус удерживается прямо.

Сгибание ноги на *cou-de-pied* вперед осуществляется с легким ударом об опорную ногу. Сзади на *cou-de-pied* нога подводится сдержаннее, но столь же отчетливо. Выпрямляется она сильным толчкообразным движением с небольшим проскальзыванием носка по полу в конечной точке. Если нога выпрямляется на 45° , такое проскальзывание не делается, но в конечный момент должна быть закреплена упругая натянутость колена, подъема и пальцев.

Когда *battement frappe* выполняется в сторону (носком в пол или на 45°), бедро и колено, сохраняя выворотность, остаются неподвижными в своем положении. Если это упражнение делается вперед или назад, бедро и колено отводятся в тех же направлениях, но надо стремиться, чтобы на каждом сгибании ноги они возвращались в исходную точку.

Опорная нога, как и свободная, строго сохраняет выворотность и подтянутость колена. Рука свободно фиксирует II позицию. Корпус удерживается прямо и стройно. Голова двигается по правилам, которые указывались в предшествующих *battements*.

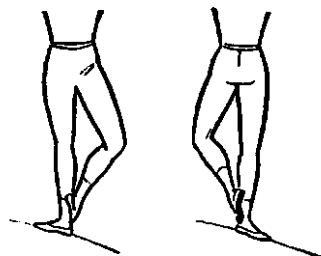


Рис. 24
Положение
sur le cou-de-pied
спереди

Рис. 25
Положение
sur le cou-de-pied
сзади

Прежде чем приступить к изучению *battement frappe*, необходимо сначала освоить положение *sur le cou-de-pied* отдельно, стоя лицом к станку. В таком положении спереди пятка, свод и пальцы свободной ступни плотно охватывают щиколотку опорной ноги над внутренней лодыжкой (рис. 24). Сзади *sur le cou-de-pied* выполняется на том же уровне, что и спереди, но над наружной лодыжкой, и ступня не охватывает щиколотку опорной ноги, а только прикасается к ней пяткой (рис. 25).

Наиболее легко выполняется *battement frappe* в сторону, с него и следует начинать изучение этого движения.

Упражнение выполняется лицом к станку, в медленном темпе, без каких бы то ни было акцентов, на два музыкальных такта в $2/4$. Исходная позиция — V. На два вступительных такта впереди стоящая нога плавно отводится в сторону приемом *battement tendu* — это подготовка. Далее на $1/4$ нога сгибается на *cou-de-pied* вперед, на

$1/4$ — пауза, на $1/4$ — нога выпрямляется на носок по II позиции, на $1/4$ — пауза. Затем то же самое упражнение делается на *cou-de-pied* назад и повторяется еще раз сначала. На два заключительных аккорда раскрытая нога ставится назад в V позицию, и все упражнение исполняется с другой ноги.

Выпрямлять и сгибать ногу в этом упражнении следует равномерно, точно придерживаясь направления II позиции. Фиксировать положение *sur le cou-de-pied* надо плотно, особенно спереди, но без нажима на опорную ногу. Тазобедренная часть тела все время подтянута. Руки лежат на станке свободно. Корпус прямой и собранный. Плечи раскрыты и опущены. Центр тяжести тела находится точно на опорной ноге. Голова удерживается прямо, взгляд обращен вперед.

Далее этот *battement* следует изучать в направлении вперед, наконец, назад, в том же медленном темпе, с остановками. Впоследствии *battement frappe* можно исполнять, держась за станок одной рукой, по два раза в каждом направлении, то есть «крестом». Подготовительное и заключительное движения здесь обязательны.

Следующий этап — выполнение этого упражнения на один такт в $2/4$. Затем с затактым сгибанием ноги и с мягким ударом об опорную ногу. Выпрямление ноги при этом несколько усиливается и занимает $1/8$ такта, пауза на носке равна $2/8$.

И, наконец, пауза исключается, акцент падает на разгибание ноги, и все движение исполняется в полную силу.

Окончательный темп этого движения достигает $1/8$ такта и чередуется с темпом в $1/4$. Например, можно исполнить два *battements frappes* по $1/4$ и три таких же *battements* по $1/8$, последняя $1/8$ выдерживается на открытом положении ноги.

Когда *battement frappe*, выполняемый носком в пол, усвоен на $1/4$ такта, его начинают изучать на 45° , сохраняя все те же правила движения, но с усиленным акцентом на сгибание ноги. В этом случае удар ступни по опорной щиколотке спереди делается более упруго.

Затем *battement frappe* на 45° изучают, стоя на высоких полупальцах. Подготовительное движение тоже выполняется с *releve* на полупальцы. Далее этот *battement* изучается с *releve* на полупальцы, то есть в момент сгибания нога поднимается на полупальцы, в момент выпрямления — опускается с них. Данный прием может выполняться с выпрямлением свободной ноги носком в пол и на 45° .

Перед изучением *battement frappe* на полупальцах необходимо отдельно отработать *releve* на полупальцы не только на двух ногах, но и на одной, при помощи следующего упражнения, выполняемого лицом к станку.

Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V. На один такт делается *releve* на полупальцы и одновременно впереди стоящая нога переводится на *cou-de-pied*, на один такт опорная нога плавно опускается с полупальцев при положении свободной ноги на *cou-de-pied* спереди; далее, на каждый такт выполняются еще два *releve* на полупальцы, причем последнее заканчивается опусканием свободной ноги в V позицию вперед; наконец, на два такта выполняется *battement tendu* в сторону с закрыванием ноги назад в V позицию. После этого все упражнение выполняется в обратном порядке и повторяется с другой ноги.

Все упражнение выполняется плавно, выворотно, легко, с вытянутым коленом и эластичной ступней. Корпус и голова удерживаются прямо. Центр тяжести точно находится на опорной ноге. Руки свободно лежат на станке. Тело подтянуто, особенно в момент поднимания на полупальцы.

Существует усложненная форма *battement frappe*, которая называется «*battement double frappe*». Она отличается от предыдущей тем, что дополняется одним переносом ноги приемом *petit battement sur le cou-de-pied*, а поэтому изучается после него. Сначала *battement double frappe* изучают, держась за станок одной рукой, в следующем упражнении. Исполняется на один такт в 4/4: сгибание ноги — 1/4, перенос ступни — 1/4, выпрямление ноги — 1/4, остановка — 1/4. Затем движение выполняется вдвое быстрее, то есть по 1/8 на каждую составную его часть. После этого сгибание и перенос ступни делаются затактно на 1/8, выпрямление ноги — на 1/8, за которым следует остановка в 1/4. Потом остановка устраняется.

Порядок прохождения этого упражнения следующий: сначала оно выполняется в сторону, затем вперед и назад и, наконец, «крестом» с различными вариантами.

Вначале данное движение осваивается носком в пол, затем на 45°; далее — стоя на полупальцах и в сочетании с *releve* на полупальцы. Все правила, относящиеся к выполнению обычного *battement frappe* и к *petit battement sur le cou-de-pied*, всецело распространяются и на *battement double frappe*.

Наконец, данный *battement*, выполняемый носком в пол, следует соединять с *demi-plié* в момент раскрывания ноги, что может происходить без спуска с полупальцев или опускаясь с них.

Сначала этот прием осваивается «крестом», при обычном положении руки, корпуса и головы, затем в малых позах. Например: исполняются два *double frappe* в сторону и один вперед в позу *effacee*. Каждое *frappe* исполняется на каждую четверть такта, поза выдержи-

вается 1/4 такта. Или исполняются два *double frappe* в сторону, один вперед в позу *effacee* и один назад в позу *effacee*. Каждое *frappe* исполняется на 1/4 такта. Третий пример: исполняется один *double frappe* в сторону, один вперед в позу *effacee*, один в позу *ecartee* вперед, один в сторону. Каждое *frappe* делается на 1/4 такта и т. д.

Все три примера исполняются обратно. Причем каждая поза *effacee* вперед исполняется с округленной рукой в I позиции с быстрым наклоном корпуса вперед на 45°, голова при этом обращена лицом на кисть этой руки. Переход в позу делается с предварительным поворотом головы в сторону опорной ноги, о которую в тот же момент исполняются оба удара ступней.

Каждое *frappe* назад исполняется в позу второго *arabesque* тоже с быстрым и небольшим перегибом корпуса назад. Переход в эту позу делается также с предварительным поворотом головы в сторону опорной ноги, о которую производятся оба удара ступней.

Прием этот хорошо развивает быструю и четкую согласованность всех элементов, из которых он складывается.

Выполнять этот вид *battement frappe* следует легко, отчетливо, без лишней акцентировки, в строгом характере.

Petit battement sur le cou-de-pied

Движение это состоит из быстрой и четкой смены положения *sur le cou-de-pied* спереди в то же положение сзади и обратно и т. д. (рис. 26).

Смена положения *sur le cou-de-pied* должна производиться на одной установленной высоте спереди и сзади. Отведение свободной стопы от опорной ноги осуществляется только в сторону, на минимальное расстояние и с предельной четкостью. Не следует допускать расслабленности стопы, которая должна все время сохранять принятое

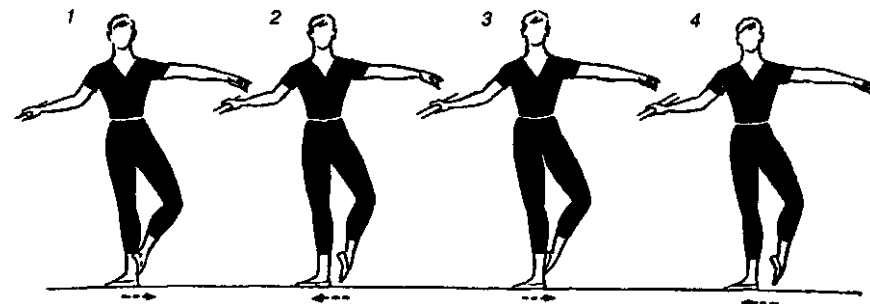


Рис. 26
Petit battement sur le cou-de-pied



Рис. 27
Первоначальное
изучение *petit battement*
sur le cou-de-pied

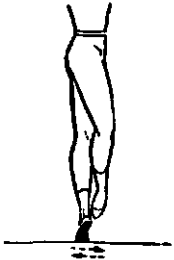


Рис. 28
Battement battu

положение. Бедро и колено удерживаются предельно выворотно и неподвижно. Голеностоп выполняет свое движение свободно, с упругим акцентом на *cou-de-pied* спереди и точным переносом назад. Ритмический акцент может быть перенесен и назад на щиколотку, но наиболее сильный удар будет все же спереди, так как исполняется он в обхватное положение. Опорная нога выворотна, хорошо подтянута, упруго сдерживает каждый удар о щиколотку.

Рука спокойно фиксирует II позицию, не перенапрягаясь от быстрых движений ноги. Корпус удерживается прямо, подтянуто, без лишней напряженности. Центр тяжести точно находится на опорной ноге. Голова отчетливо повернута к руке, раскрытой во II позицию. Шея и лицо так же, как руки и корпус, независимы от движения ног. Взгляд устремлен по направлению раскрытой руки (рис. 27).

Подготовка к данному движению состоит из двух частей. Первая целиком совпадает с обычной подготовкой. Во второй нога, отведенная во II позицию, сгибаясь, переводится на *cou-de-pied* спереди. Выполняется подготовка на два вступительных музыкальных такта в $2/4$; рука поднимается в I позицию на затактную ноту, затем на каждую составную часть приходится один такт.

При начальном изучении этого *battement* отводить ногу во II позицию следует свободно, до отвесного положения (рис. 28). Затем, столь же свободно сгибая колено, переводить ступню *sur le cou-de-pied* вперед и т. д. Все это выполняется в спокойном темпе и без акцента. Музыкальный размер — $2/4$. Каждое движение ноги делается на $1/4$ такта, каждая остановка после него — тоже на $1/4$ такта.

Выполняется упражнение сначала лицом к станку с V позиции. На два вступительных такта впереди стоящая нога выполняет подготовку. Делается восемь переносов ноги. Заканчивается упражнение раскрыванием ноги в сторону на носок с последующим ее закрыванием в V позицию назад на два заключительных музыкальных аккорда. Далее все повторяется с другой ноги.

Затем это упражнение можно исполнять, держась за станок одной рукой, в том же темпе.

Впоследствии это упражнение осваивается без остановок, с переносом ноги на каждую четверть такта в прежнем темпе, но с акцентом на *cou-de-pied* спереди. Потом остановка делается только на *cou-de-pied* спереди, а перенос ноги назад становится затактным. Таким образом, оба переноса ноги равняются $1/8$ такта, остановка спереди — $3/8$, темп тот же. Наконец и эта остановка устраняется, темп постепенно ускоряется до $1/8$ такта. Все движение приобретает виртуозный характер, напоминающий *tremolo*, то есть быстрое повторение одного и того же движения, что, конечно, отлично развивает подвижность голеностопа при полной неподвижности свободного бедра.

В каком классе данное упражнение следует выполнять стоя на полупальцах, затем с *releve* на полупальцы, указывает программа предмета. Перенос ноги назад совпадает здесь с подниманием на полупальцы, возвращение ноги вперед — с опусканием пятки на пол. Последовательность может быть и обратная.

Данное *releve* соединяется с *petit battement*, который выполняют, стоя на полупальцах, например, четыре *petits battements*, стоя на полупальцах, четыре в сочетании с *releve* и т. п.

Наконец, данное *releve* следует соединять с коротким и эластичным *demi-plie* в момент спуска с полупальцев. В этом случае такое сочетание исполняется на $1/4$ музыкального такта. Например, делают два *petits battements*, стоя на полупальцах, каждый на $1/8$ долю, и один с окончанием в *demi-plie* на $1/4$ такта. Так все упражнение делается четыре раза вперед и столько же обратно.

Необходимо оговорить, что каждое *demi-plie* сопровождается здесь полным вытягиванием подъема свободной ноги, так же как в *battement fondu*, что следует выполнять очень точно и четко по темпу. При выпрямлении из *demi-plie* ступня вновь принимает обычное положение *sur le cou-de-pied*.

Все это хорошо отрабатывает прием, который как составная часть входит в другие быстрые движения классического танца, например в прыжок. Голова, повернутая в сторону свободной руки, слегка наклоняется к ноге, которая находится на *cou-de-pied* спереди или сзади.

Наконец, данный прием, когда он будет хорошо освоен, полезно соединять с обеими формами *battements frappes*.

Battement battu

Данное упражнение практикуется обычно в старших классах учениц, но полезно и для учеников, так как отлично развивает быстроту и четкость движения свободной ноги, скорость которого достигает $1/16$ доли двухтактного музыкального размера.

Состоит *battement battu* из непрерывных и очень коротеньких ударов носка свободной ноги по пятке опорной ноги спереди, упруго стоящей на высоких полупальцах (см. рис. 28).

Рука по заданию может фиксировать подготовительное положение, II или III позицию.

Корпус удерживается прямо, подтянуто и независимо от быстроты движения свободной ноги по опорной. Центр тяжести тела — на опорной ноге. Голова повернута к плечу свободной руки.

Несмотря на очень быстрый темп повторяющихся ударов, колено присогнутой ноги должно двигаться свободно, легко, сохраняя строгую выворотность и неподвижность бедра. Недопустимо движение всей ноги от бедра вперед или назад. Свободная нога может только чуть-чуть сгибаться и разгибаться в колене.

Опорная нога хорошо удерживает выворотность, вытянутость колена и неподвижность голеностопа.

Осваивать данный *battement* рекомендуется в сдержанном темпе, выполняя каждый удар на 1/8 долю. При последующем исполнении постепенно ускорять темп и переходить на удары в 1/16 долю.

Battement battu можно выполнять с ударами и сзади опорной ноги. В этом случае пятка свободной ноги будет ударять по щиколотке опорной с меньшей силой, но так же четко и легко. *Battement battu* исполняется обычно на *efface* вперед и назад.

Battement fondu

Battement fondu принадлежит к группе плавных и сложных движений, развивающих силу, выворотность и эластичность ног. Начинается он с обычной подготовки на II позицию носком в пол. Далее исполняется *demi-plie* на опорной ноге и одновременно подведение свободной на *cou-de-pied* вперед или назад, затем выпрямление из *demi-plie* и одновременное раскрытие этой же ноги в заданном направлении носком в пол, на 45° или 90°. Раскрытая нога, как правило,

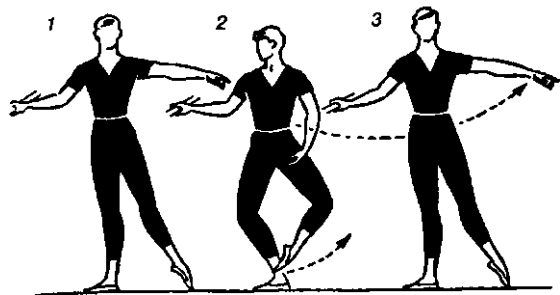


Рис. 29
Battement fondu

фиксируется, все остальное исполняется слитно (рис. 29). Когда данный *battement* делается носком в пол или на 45°, раскрытая и опорная нога начинают и оканчивают свое движение одновременно, то есть конечная точка *demi-plie* и прикладывание ноги на *cou-de-pied* совпадает во времени, так же как и выпрямление опорного колена и раскрывающейся ноги.

Когда этот *battement* исполняется на 90°, раскрытая нога опускается несколько раньше, чем сгибается опорная, то есть снижается до 45°, дальше все происходит, как обычно. Раскрывание ноги на 90° тоже происходит несколько иначе.

Выпрямление опорной ноги и поднимание свободной до ее колена начинается одновременно; затем опорная нога дотягивается в колене, а свободная нога одновременно раскрывается на 90° приемом *developpe*. Все это следует выполнять плавно, эластично, выворотню, с ровными бедрами и по всем правилам *demi-plie*.

Рука может удерживаться во II позиции или опускаться в подготовительное положение на приседании, затем вместе с раскрыванием ноги она будет подниматься через I позицию во II.

Корпус удерживается прямо, подтянуто, с ровными плечами и точно на опорной ноге. Голова повернута к раскрытой руке, если нога отводится вперед или назад; остается *en face*, если движение исполняется в сторону, или во время каждого приседания слегка поворачивается лицом к станку, независимо от того, двигается рука или остается во II позиции. Во время выпрямления опорной и раскрытия свободной ноги голова поворачивается в исходное положение или *en face*, если движение исполняется в сторону.

Может быть и такой вариант движения головы. Во время каждого приседания она, как в *battement tendu demi-plie* при раскрытой руке во II позицию, слегка наклоняется вперед или назад. Если нога принимает положение *sur le cou-de-pied* спереди, то вперед и так же обратно.

Battement fondu выполняют в малых позах носком в пол, на 45° и в больших позах — с раскрытием ноги на 90°. Кроме того, *battement* на 45° и 90° выполняют с *leve* на полупальцы, сохраняя все вышеуказанные правила. Подниматься на полупальцы (сначала средние, потом высокие) следует в момент окончательного вытягивания колена опорной ноги из *demi-plie*. Начинать следующее *demi-plie* можно, только когда пятка опорной ноги коснется пола, опускаясь с полупальцев. Оба эти момента надо сливать в единый темп.

Battement fondu начинают изучать лицом к станку с отведением ноги в сторону, усваивая отдельно положение *sur le cou-de-pied* и *demi-plie*.



Рис. 30
Условное положение
sur le cou-de-pied
спереди



Рис. 31
То же сзади

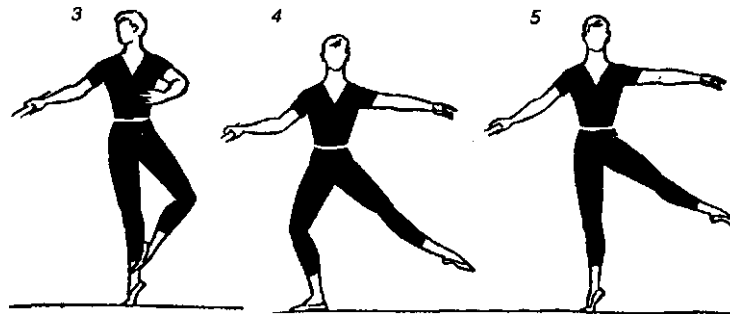
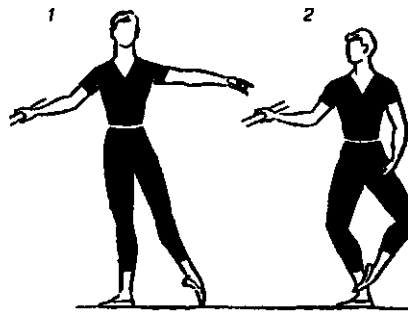


Рис. 32
Battement
double fondu

Sur le cou-de-pied в данном движении несколько изменяется и в учебной практике называется «условным». Выполняется оно следующим образом. Во время demi-plie свободная нога, хорошо вытянутая в подъеме и пальцах, легко прикасается мизинцем к опорной спереди, над внутренней лодыжкой (рис. 30). Сзади это положение выполняется над наружной лодыжкой, причем ступня прикасается к опорной ноге косточкой большого пальца (рис. 31).²³ Все это необходимо точно отрабатывать при помощи следующего упражнения.

Музыкальный размер — 2/4, медленно. Исходная позиция ног — V. На два вступительных такта впереди стоящая нога отводится на II позицию приемом battement tendu. На один такт раскрытая нога переводится на cou-de-pied вперед, на следующий — делается приседание, еще на один такт — выпрямление из него, на последний такт нога раскрывается в сторону на носок. При этом каждое движение ног делается на 1/4 такта, после которого следует остановка в 1/4 такта и т. д. Затем то же самое делается на cou-de-pied назад и повторяется еще раз сначала. На два заключительных музыкальных аккорда отведенная нога закрывается назад в V позицию, и все упражнение повторяется с другой ноги.

Затем это упражнение изучается в положении лицом к станку с отведением ноги вперед и назад. Далее battement fondu осваивают слитно, то есть сгибание и выпрямление обоих колен производят одновременно. Делается это тоже лицом к станку, по той же схеме, но уже на два музыкальных такта в 2/4; один такт — исполняется непрерывное сгибание ног и один такт — такое же их выпрямление.

²³ Необходимо заметить, что основной вид данного положения применяется только в battement frappe и petit battement sur le cou-de-pied. Поэтому во всех последующих движениях не указывается, какого вида применяется положение sur le cou-de-pied — основного или условного. Оно всегда будет условным — как при исполнении demi-plie, так и без него.

Затем battement fondu исполняют, держась за станок одной рукой, в каждом направлении отдельно, впоследствии «крестом» по два раза. Позднее battement fondu можно изучать с различными усложнениями — на 45°, далее на 45° на полупальцы и, наконец, в таком же порядке на 90°. Полезно выполнять его на полупальцах с подменной опорной ноги.

Как у станка, так и на середине зала возможны различные соединения battement fondu с другими движениями, что вносит в учебное задание ритмическое и техническое разнообразие. Например, можно вводить малый и большой rond de jambe en l'air, pas tombe, battement frappe, полупируэты, пируэты, начинающиеся на одной ноге, и др., а также маленькие единичные прыжки, которые делаются в положение sur le cou-de-pied. Например, temps leve, pas coupe и т. п.

Существует еще одна разновидность battement fondu, и называется он battement double fondu. Начинается он с обычного demi-plie; далее выполняется releve на полупальцы, но нога не открывается в заданном направлении, а задерживается на cou-de-pied; затем вновь повторяется demi-plie с одновременным выпрямлением свободной ноги на 45°, все завершается releve на полупальцы в момент окончательного выпрямления раскрывающейся и опорной ноги (рис. 32).

Как видно, первое demi-plie выполняется с акцентом на сгибание свободной ноги, второе — с акцентом на раскрытие ее, что и является особенностью только double fondu и может выполняться во всех направлениях: вперед, в сторону, назад и «крестом».

Работа рук, корпуса и головы та же. Изучается этот battement, когда обычная его форма будет освоена на полупальцах. Слитность, эластичность и все правила техники исполнения его элементов те же. Необходимо очень точно отработать второе demi-plie, чтобы начало сгибания опорной ноги совпадало с выпрямлением свободной и чтобы обе они в конце своего движения одновременно выпрямлялись: опорная — на полупальцы, свободная — на 45°. Музыкальный размер —

2/4 (спокойно); первое demi-plie — 1/4, releve на полупальцы — 1/4, второе demi-plie — 1/4, выпрямление из него — 1/4.

Battement double fondu полезно соединять с обычной его формой. Кроме того, обе формы battement fondu можно начинать не с раскрытого положения свободной ноги, а с V позиции. В таком случае нога переводится на cou-de-pied одновременно с началом demi-plie и может выполняться не только в начале упражнения, но и в комбинированном его построении.

Battement double fondu выполняется и на 90° в том же рисунке, что и на 45°, но приемом battement developpe, то есть с некоторым дополнением: 1) во время первого releve свободная нога повышается с положения sur le cou-de-pied до уровня колена опорной; 2) во время второго demi-plie нога начинает раскрываться на 90°; 3) на втором releve на полупальцы раскрытая нога фиксируется на 90°; 4) раскрытая нога так же опускается, как в обычном battement fondu на 90°, то есть сначала до 45°, стоя на полупальцах, затем с demi-plie на опорной и т. д.

Выполняется это упражнение на 90° медленнее, чем на 45°. Музыкальный размер — 4/4; первое demi-plie — 1/4, первое releve на полупальцы — 1/4, второе demi-plie — 1/4, выпрямление из него и окончательное раскрытие ноги делается на 1/4.

Изучать battement double fondu на 90° следует после освоения battement developpe в сочетании с demi-plie и releve на полупальцы.

Battement soutenu

Battement soutenu относится к плавным движениям, как и battement fondu, развивающим силу, выворотность и эластичность ног (рис. 33).

Выполняется он на 45° и 90°.

Исходная позиция ног — V. Исполняется плавно и непрерывно: releve на полупальцы в исходной позиции, перевод свободной ноги на

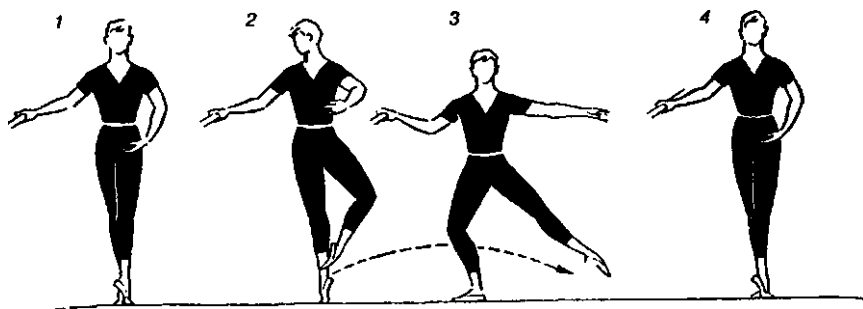


Рис. 33
Battement soutenu на 45°

cou-de-pied (вперед или назад), спуск опорной ноги на demi-plie и одновременное раскрытие свободной ноги на 45° (вперед, в сторону или назад), опускание раскрытой ноги носком в пол (demi-plie сохраняется), подтягивание этой ноги в V позицию и одновременный переход опорной на полупальцы и т. д.

Рука во время перевода ноги на cou-de-pied поднимается из подготовительного положения в I позицию. Во время раскрытия ноги переводится из I позиции во II. При опускании ноги на носок рука сохраняет эту позицию. В момент заключительного подтягивания ноги в исходную V позицию рука опускается в подготовительное положение. Корпус прямой, подтянутый.

Центр тяжести тела находится на опорной ноге. Плечи, как обычно, свободно опущены и раскрыты. Голова при поднимании ноги на cou-de-pied обращена лицом на кисть руки, находящейся в I позиции, и немного склонена к станку. Когда нога раскрывается вперед или назад, голова поворачивается в сторону руки, переводимой во II позицию, при этом слегка отклоняется назад, если нога раскрывается вперед, и наоборот. Если нога раскрывается в сторону, голова выравнивается и остается en face.

Напоминаю, что все движения выполняют плавно, слитно, эластично, выворотно, по всем правилам demi-plie и releve на полупальцы. Спускаться с полупальцев надо с твердым переходом на опорную пятку, не сгибая колено раньше времени, так же, как это делается в battement fondu на 45°.

Музыкальный размер для изучения этого battement рекомендуется на 4/4 (медленно); поднимание sur le cou-de-pied — 1/4, раскрытие ноги на 45° — на 1/4, опускание ее носком в пол — на 1/4 и закрывание в исходную позицию — на 1/4.

Сначала этот battement осваивается в сторону (сразу боком к станку), затем «крестом» по два раза с подменной опорной ноги и, наконец, в маленьких позах, особенно на середине зала.

Когда battement soutenu выполняется на 90°, свободная нога поднимается через cou-de-pied до положения «у колена» и раскрывается в заданном направлении приемом developpe на 90°. Все остальное происходит так же, как в данном battement на 45°. Движения рук, корпуса и головы остаются те же; музыкальный размер — 4/4.

Изучать battement soutenu на 90° можно, когда battement developpe будет хорошо подготовлен в сочетании с demi-plie и battement fondu с releve на полупальцы. Изучают его сразу «крестом», затем со смежной опорной ноги и впоследствии в большие позы, особенно на середине зала.

Battement developpe

Battement developpe — движение трудное, но отлично отрабатывающее шаг на 90°, поэтому особенно важно, чтобы выполнение его было легким, свободным и в то же время четким, энергичным.

Battement developpe можно разделить на четыре составные части: сгибание ноги из исходной V позиции через sur le cou-de-pied в положение «у колена», дальнейшее раскрытие ноги на 90° вперед, в сторону или назад, фиксирование раскрытого положения ноги и опускание ее в исходную позицию (рис. 34).

При сгибании ноги sur le cou-de-pied подъем и пальцы предельно вытянуты. Ступня, подведенная к колену опорной ноги, легко скользит по ее голени спереди или сзади. Удерживать положение «у колена» необходимо с силой, выворотню. Раскрывать ногу выворотню, повышая бедро до уровня, который фиксируется во время выпрямления колена. Опускать бедро в этот момент недопустимо.

Закрываемся нога в исходную V позицию плавно и легко через носок.

Если battement developpe выполняется вперед и в сторону, корпус удерживается прямо, если назад — слегка подается вперед.

Рука во время сгибания ноги поднимается из подготовительного положения в I позицию, при выпрямлении ноги — переводится во II.

Голова во время перевода руки в I позицию обращена к кисти. Когда battement developpe делается вперед правой ногой, голова одновременно с переводом руки во II позицию поворачивается направо и слегка отклоняется назад. Когда battement developpe делается той же ногой назад, голова поворачивается тоже направо и слегка склоняется вперед. При выполнении battement developpe в сторону голова сохраняет положение en face.

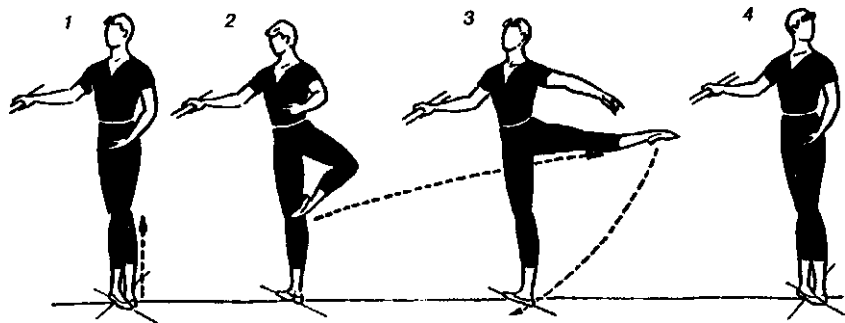


Рис. 34
Battement developpe

Battement developpe выполняется с различными осложнениями. При сгибании свободной ноги или ее выпрямлении можно выполнять releve на полупальцы. Во время раскрытия ноги — demi-plie с последующим releve. При выполнении releve и demi-plie с уже раскрытой ногой последняя должна чуть приподняться. Это придает всему движению большую легкость и четкость. Завершать battement developpe можно в V позицию с releve на полупальцы или на demi-plie.

Выполняют battement developpe также при помощи passe. В этом случае раскрытая нога сгибается в положении «у колена», но не спереди или сзади опорной ноги, а со стороны впадины коленного сустава, не прикасаясь к нему носком (рис. 35). Из такого положения нога раскрывается в заданном направлении по правилам, изложенным выше.

Положение passe тоже можно выполнять на полупальцах. Дальнейший этап в изучении battement developpe — выполнение его в больших позах как у станка, так и на середине зала.

Изучается battement developpe лицом к станку. Вначале отдельно осваивается положение «у колена» спереди и сзади с возвращением ноги тем же путем в исходную позицию, затем в сторону, не превышая примерно 70° отведения ноги от вертикальной оси тела.

Далее осваивают battement developpe вперед, стоя боком к станку. Свободная рука предварительно из подготовительного положения через I позицию переводится во II. Голова повернута к раскрытой руке.

После этого учащимся можно приступить к освоению battement developpe назад, стоя лицом к станку и, наконец, боком к станку. Когда этот период изучения будет закончен, можно переходить к раскрытию ноги на 90°, сопровождая его небольшим повышением бедра.

При изучении данного battement необходимо следить за тем, чтобы ученики точно выдерживали направление раскрываемой



гшш ^

Положение «у колена»

ноги, особенно назад по IV позиции, где выворотное бедро должно утвердиться под прямым углом по отношению к корпусу, и только после этого нога вытягивается в колене. Не менее важно, чтобы ученики не «висели» на станке, а стояли точно на выворотной и вытянутой ноге, чтобы корпус и спина были все время подтянуты, плечи свободно раскрыты и опущены, руки и шея не напряжены, а голова точно и плавно двигалась бы одновременно с рукой.

Изучать положение «у колена» надо в медленном темпе. Музыкальный размер — 4/4;

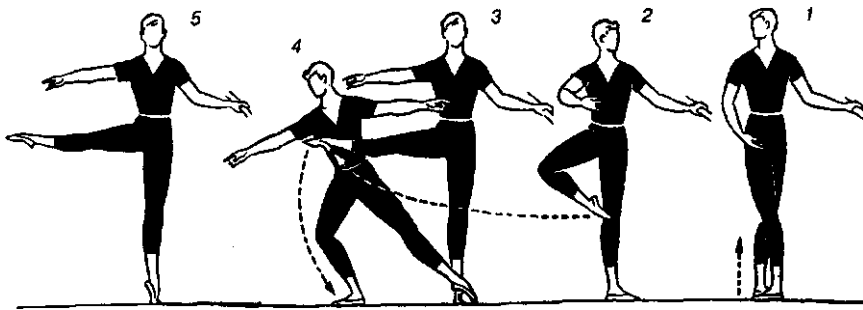


Рис. 36
Developpe tombe

1/4 — sur le cou-de-pied, 1/4 — пауза, 1/4 — положение «у колена», 1/4 — пауза. Опускание ноги в исходную позицию выполняется так же.

В целом *battement developpe* следует изучать также в медленном темпе. Музыкальный размер — тот же; 1/4 — sur le cou-de-pied, 1/4 — положение «у колена», 2/4 — выпрямление ноги, 2/4 — пауза, 1/4 — опустить ногу на носок и 1/4 — закрыть ее в исходную позицию.

В дальнейшем темпы выполнения *battement developpe* можно изменять, например: 1/4 — положение «у колена», 1/4 — раскрытие ноги, 1/4 — пауза и 1/4 — опускание ноги в исходную позицию; или за тактом — положение «у колена» и раскрытие ноги, 3/4 — фиксация, 1/4 — опускание ноги в исходную позицию.

Вообще ритмический рисунок выполнения *battement developpe* может быть самым различным, в зависимости от задания, но в любом случае он должен быть очень четким, несмотря на то, что все движение выполняется слитно и плавно, фиксируется только раскрытая нога.

В *battement developpe* полезно включать легкое покачивание раскрытой ноги — *balance*. Оно хорошо укрепляет умение легко и точно удерживать ногу на 90°. После необходимо задержать раскрытую ногу и только потом опустить ее.

Не менее полезно выполнять *battement developpe* в сочетании с *tombe* (рис. 36).²⁴ В этом случае сначала выполняется *developpe* на всей ступне, например в сторону, затем *releve* на полупальцы, далее расширенное *tombe* на раскрытую ногу в мягкое и углубленное *demi-plié*. Другая нога, в этот момент вытянутая в колене, подьеме и пальцах, слегка касается пола носком. Наконец, делается сильный и энергичный переход на отведенную ногу, которая встает на всю ступню. Другая нога в это время столь же энергично подтягивается в V позицию

²⁴ См. «Танцевальные шаги». С. 198.

и без задержки выполняет *developpe* в сторону и *releve* на полупальцы. В заключение нога опускается в V позицию, и все движение повторяется или выполняется по IV позиции и т. д.

Корпус во время *tombe* точно подается на опорную ногу, спина подтянута. Руки сохраняют II позицию.

Во время первого и второго *developpe* руки и голова действуют, как обычно.

Developpe tombe делается у станка и на середине зала в направлении *croise*, *efface*, *ecarte*. Все движения занимают два музыкальных такта на 4/4; 1/4 — *developpe*, 1/4 — *releve* на полупальцы, 1/4 — *tombe*, 1/4 — второе *developpe*, 2/4 — фиксируется раскрытая нога, 1/4 — нога закрывается в исходную позицию.

ROND DE JAMBE

Rond de jambe par terre

Название этого движения означает «круг» (*gond*), фактически нога описывает лишь полкруга. Из исходной I позиции она приемом *battement tendu* отводится вперед в IV позицию, затем, непрерывно двигаясь носком по полу через II позицию назад, описывает полукруг и возвращается в исходную I позицию. Такое направление движения ноги называется *en dehors* (наружу), если же нога движется в обратном направлении *en dedans* (внутри).

Рука, как правило, фиксирует II позицию. Корпус и голова удерживаются прямо (рис. 37). В тех случаях, когда свободная нога фиксирует IV позицию спереди или сзади, голова поворачивается к руке, раскрытой во II позицию, как в *battement tendu*.

Свободная нога сохраняет выворотность, легко и равномерно скользит носком по полу, точно проходя через точку IV и II позиций. При движении через I позицию она свободно, так же легко и выворотно

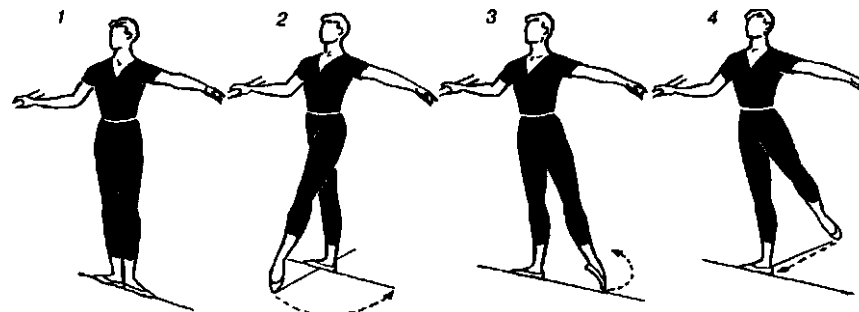


Рис. 37
Rond de jambe par terre en dehors

скользит всей ступней по полу, не отделяя пятки, не подгибая пальцев, не заходя за опорную ногу.

В этом упражнении ученик впервые усваивает круговое движение тазобедренного сустава, что способствует еще большему его развитию и укреплению, чему следует уделять особое внимание. Опорная нога сохраняет должную выворотность, колено и тазобедренная часть тела подтянуты. Центр тяжести неизменно находится на опорной ноге.

Руки, корпус и голова удерживаются точно и свободно.

Вначале *rond de jambe par terre* изучают лицом к станку с остановками и только на половину круга: свободная нога из I позиции плавно выдвигается вперед, затем столь же плавно проводится *en dehors* по дугообразной линии в сторону и возвращается в исходную I позицию.

Таким же путем это движение изучается в обратном направлении — *en dedans*.

Музыкальный размер — 4/4 (плавно): на 2/4 нога выдвигается вперед, на 2/4 — переводится в сторону, на 2/4 — возвращается в I позицию, на 2/4 — остановка. В обратном направлении это движение выполняется в том же ритмическом рисунке.

Затем *rond* изучается полностью, но с остановками при прохождении ноги через IV, II, IV и I позицию. На каждое отдельное движение ноги и на каждую остановку отводится по 2/4.

Далее можно это упражнение осваивать, держась за станок одной рукой.

Впоследствии его изучают без остановок — слитно, на один такт в 4/4, 2/4, 1/4 и 1/8. Но как бы ни убыстрялось это движение, недопустимо нарушать его рисунок, то есть отведение носка по IV и по II позиции.

Перед выполнением *rond de jambe par terre en dehors* делается подготовительное движение, которое состоит из двух частей. В первой его части делается *demi-plié* по I или по V позиции. Затем свободная нога скользящим движением выдвигается вперед в IV позицию, опорная нога остается на *demi-plié*.

Во второй части свободная нога переводится во II позицию, опорная нога одновременно выпрямляется.

Рука на первом движении из подготовительного положения поднимается в I позицию, на втором — открывается во II позицию. Корпус удерживается прямо и точно на опорной ноге.

Голова при первом движении слегка наклоняется в сторону опорной ноги, при втором — выравнивается и поворачивается за рукой, открывающейся во II позицию (рис. 38).

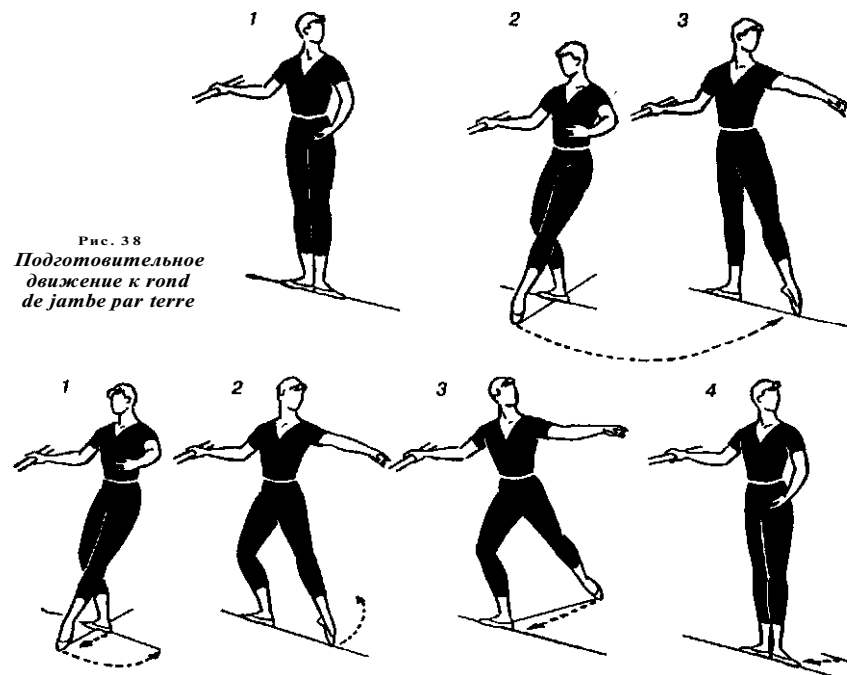


Рис. 39
Rond de jambe soutenu

При исполнении *rond de jambe par terre en dedans* подготовительное движение делается в обратном направлении.

На середине зала подготовительное движение выполняется так же, как у станка, и разучивается на один музыкальный такт в 4/4.

Rond de jambe par terre выполняется и в сочетании с *demi-plié*, которое начинается в I исходной позиции, затем при переводе свободной ноги удерживается в IV, II и снова в IV. Выпрямление из *demi-plié* происходит, когда нога закрывается с IV позиции в I.

Рука одновременно с отведением ноги в IV позицию поднимается из подготовительного положения в I позицию и вместе с переводом ноги раскрывается во II. Корпус удерживается прямо и точно на опорной ноге. Голова в момент поднимания руки в I позицию слегка склоняется к станку. При переводе руки во II позицию голова выравнивается и поворачивается в ту же сторону.

При опускании руки в подготовительное положение голова сохраняет это положение. Называется такое движение *rond de jambe soutenu* (рис. 39) и выполняется обычно на 1/4 такта.

Переводить свободную ногу надо равномерно, легко, не вытягиваясь на опорной ноге преждевременно. Недопустимо нарушать правила выворотности, *demi-plie*, слитности и легкости движения.

Данный *rond de jambe*, как правило, чередуют с обычной его формой без *demi-plie* на третьем или четвертом движении. Изучать его следует плавно, по составным частям, переводя свободную ногу на два такта в $1/4$, но лишь когда будет хорошо усвоен *battement tendu soutenu*.

Demi-plie выполняется затактно, на $2/4$ нога отводится вперед, на $2/4$ — в сторону, на $2/4$ — назад, на $1/4$ — делается выпрямление из *demi-plie* и на $1/4$ — нога закрывается вновь на *demi-plie*, если движение повторяется еще раз. Всего можно выполнить четыре таких *ronds*, два *en dehors* и два *en dedans*. Далее переводить ногу можно быстрее — на один такт в $4/4$, но столь же плавно и совершенно без задержек, затем на $2/4$ и, наконец, на $1/4$ такта.

Когда оба вида *rond de jambe par terre* будут усвоены в законченной форме, их можно выполнять на музыкальный размер $3/4$ (вальс), по одному такту на каждое движение.

Оба вида *rond de jambe par terre* полезно соединять с *rond de jambe jete*, о котором речь пойдет дальше.

Rond de jambe en L'air

Название этого упражнения, как и название одноименного движения на полу, условно: нога в воздухе описывает не целый круг (*rond*), а эллипс (рис. 40).

Начинается оно с раскрытого положения ноги по II позиции, предварительно поднятой на 45° при помощи подготовительного движения. Сначала свободная нога, сгибаясь в колене, описывает дугообразную линию назад и подводится к опорной ноге в положение «у икры».

Далее, без всякой задержки, вытягиваясь в колене, она возвращается в исходное положение, описывая дугообразную линию вперед *en dehors* или в обратном направлении *en dedans*.

Рука фиксирует II позицию. Корпус и голова удерживаются *en face*.

Колено свободной ноги должно все время сохранять выворотность и неподвижность, не отклоняться от линии плеча, не

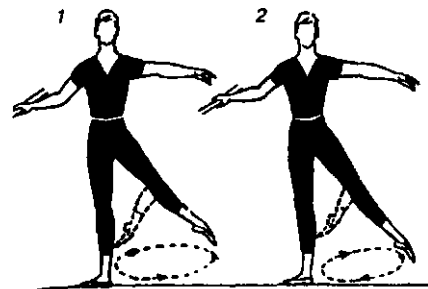


Рис. 40
Rond de jambe en l'air en dehors
et en dedans

опускаться, не подниматься. Стопа свободной ноги подводится к опорной точно на уровне икры, не прикасаясь к ней. Когда нога разгибается, колено вытягивается до конца вне зависимости от темпа, в котором делается упражнение. Подъем и пальцы все время вытянуты до конца. Сгибать и выпрямлять ногу надо сильно, эластично, сохраняя очертание эллипса, что отлично развивает легкость и четкость вращательного движения коленного сустава.

Опорная нога сохраняет выворотность и подтянутость. Тазобедренная часть тела удерживается ровно и собранно. Рука, корпус и голова свободно и точно сохраняют свое обычное положение.

Изучается *rond de jambe en Gaig* сначала лицом к станку, без вращательного движения ноги, с остановками, в согнутом и вытянутом ее положении. Музыкальный размер — $2/4$ или $4/4$; на каждое сгибание, разгибание и остановку отводится по $2/4$.

После этого вводятся вращательные движения ноги *en dehors* и *en dedans*. Темп остается тот же. Затем упражнение выполняется уже без остановок. В дальнейшем темп исполнения ускоряется, чередуясь от $1/4$ до $1/8$ такта.

В период изучения *rond de jambe en Gaig* выполняется стоя на всей ступне, затем на полупальцах, в сочетании с *releve* на полупальцы и с *demi-plie*. Например, выполняются два *ronds de jambe en Gaig en dehors*, стоя на полупальцах (по $1/4$ такта), затем еще три таких же *ronds* (по $1/8$ такта). Последний *rond* делается с *demi-plie* в момент выпрямления свободной ноги и последующим *releve* на полупальцы. Если *rond* делается *en dehors*, голова на *demi-plie* поворачивается к руке, раскрытой во II позицию, и чуть склоняется вперед. Одновременно с выпрямлением из *demi-plie* голова вновь поворачивается *en face*. Если *rond* исполняется *en dedans*, голова на *demi-plie* делает такой же поворот, но чуть отклоняется назад, как бы по ходу движения ноги, и т. д.

Когда движение усвоено лицом к станку, его изучают, держась за станок одной рукой. В этом случае делается подготовка: рука из подготовительного положения поднимается в I позицию, голова слегка наклоняется в сторону станка; впереди стоящая нога в V позиции скользящим движением и в темпе отводится в сторону на 45° , рука одновременно раскрывается во II позицию, голова выравнивается и поворачивается в ту же сторону. Опорная нога остается на всей ступне или, поднимается на полупальцы, в зависимости от того, как будет исполняться данный *rond*. Голова с началом движения поворачивается *en face*.

В старших классах *rond de jambe en Gaig* выполняется на высоте 90° . В таком случае пальцы согнувшейся ноги должны подходить к уровню колена опорной. Все правила выполнения данного *rond* на 90°

те же, что и на 45°. Делается это движение в медленном темпе и как самостоятельное упражнение не практикуется, а обычно сочетается с *battement developpe* в сторону как дополнение и не более двух-четырех раз в каждом направлении. *Rond* на 90° выполняется на полупальцах и с *demi-plie*, как и одноименный его вид на 45°.

Grand rond de jambe en Gair

В этом движении свободная нога описывает по горизонтали большую дугообразную линию в воздухе. Отсюда возникло название * *grand rond de jambe en Gair*», то есть большой круг ногой в воздухе (рис. 41).

Форма этого движения такова: с V позиции выполняется *battement developpe* вперед на 90°, затем раскрытая нога переводится через II позицию назад в IV и опускается в исходное положение или при помощи *rasse*, «у колена», продолжает это же движение еще раз сначала и т. д. Такое направление движения ноги в воздухе называется *en dehors* (наружу). Когда поднятая назад нога на 90° движется в обратном направлении — *en dedans*.

Battement developpe в данном случае является подходом, который может быть выполнен другим приемом, например *battement releve lent* или *grand battement jete* с задержкой ноги на 90°. Перевод раскрытой ноги в этом движении может делаться и не на полный круг, а на половину (*demi*), то есть с IV позиции во II или обратно — со II в IV в обоих направлениях.

Рука в этом упражнении обычно удерживается во II позиции или переводится в положение, которое она будет занимать в большой позе, например *arabesque*, *attitude*, *ecartee* и т. д.

Корпус удерживается прямо, но при переводе ноги со II позиции назад одновременно слегка подается вперед и, наоборот, выравнивает-

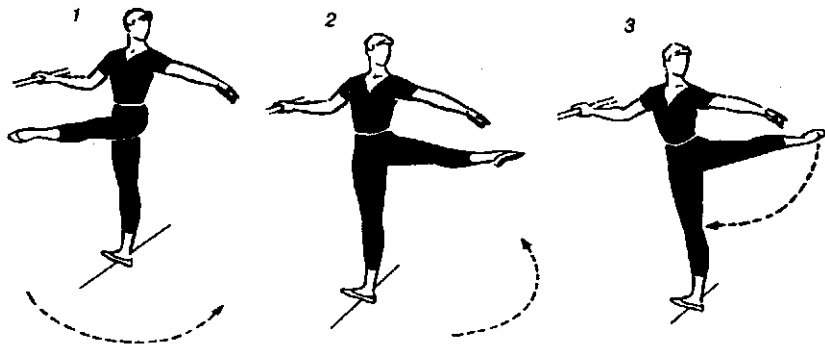


Рис. 41
Grand rond de jambe en Vair en dehors

ся, если раскрытая назад нога переводится во II позицию. Голова поворачивается к раскрытой руке, когда нога переводится вперед или назад в IV позицию. Если нога раскрывается в сторону, голова удерживается *en face*, при ее переводе в IV позицию поворачивается к руке, раскрытой во II позицию.

Перевод раскрытой ноги надо выполнять выворотню (особенно со II позиции назад или обратно), плавно, с постепенным и небольшим повышением, с вытянутыми коленом, подъемом и пальцами. Опорная нога подтянута в колене. Бедрa ровные. Стопа равномерно примыкает к полу, без навала на большой палец.

Изучается данное движение вначале на высоте 45° на всей ступне (и по половине круга, затем целый круг) и стоя на полупальцах. Например, исполнив *battement fondu* вперед на 45°, переводят ногу *en dehors* до II позиции и т. д. — «крестом», затем все в направлении *en dedans*. *Battement fondu* и перевод ноги делается равномерно.

На 90° это движение осваивается сначала в сочетании с *battement releve lent* и в той же последовательности, которая указывалась выше. Например, исполнив *battement releve lent* вперед на 90° (один такт в 4/4), переводят ногу *en dehors* до II позиции (2/4), фиксируют это положение (1/4), опускают ногу в исходную позицию (1/4) и т. д. — «крестом» и *en dedans*.

Когда движение на 45° и 90° вполне усвоено, его соединяют с *releve* на полупальцы, затем с *demi-plie*. Например, раскрытие ноги вперед выполняется на всей ступне, а перевод во II позицию делается одновременно с *releve* на полупальцы и т. д.

В сочетании с *demi-plie* раскрытая нога может переводиться одновременно с выпрямлением опорной или ее сгибанием. Причем оба случая могут соединяться с последующим или предварительным *releve* на полупальцы.

Существует еще один прием выполнения *grand rond de jambe en Gair*, в котором раскрытая нога быстро переводится из IV позиции во II на затакт, затем без задержки и так же быстро возвращается обратно с акцентом вперед и последующей остановкой. Точно так же можно переводить раскрытую ногу из II позиции в IV и обратно. Данный прием называется *balance (d'ici-de-la)* и может быть исполнен со всеми усложнениями, которые указывались в обычном *grand rond de jambe en Gair*, только в старших классах с соблюдением тех же правил, легко и четко по темпу. Рука в этом приеме сохраняет II позицию, голова — исходное положение.

При исполнении всех указанных приемов необходимо соблюдать выворотность и эластичность движения обеих ног.

Grand rond de jambe jete

Данное движение является как бы собирательной и завершающей формой всех предыдущих *rond de jambe* с добавлением элемента *grand battement jete*. Оно отлично развивает свободу и легкость вращательного движения бедра.

Начинается *grand rond de jambe jete* с I позиции, откуда нога, слегка сгибаясь в колене, выбрасывается вперед на 45° . Далее она, вытягиваясь в колене, продолжает подниматься по дугообразной линии на II позицию до высоты 90° . Затем уже вытянутая нога еще чуть повышается и, завершая круг, опускается назад в IV позицию и, наконец, через носок возвращается в исходную I позицию. В данном случае направление движения ноги осуществлялось *en dehors*. При движении *en dedans* нога также выбрасывается назад на 45° . Затем, вытягиваясь, поднимается по дуге в сторону на 90° . Далее чуть повышается и, завершая круг, опускается вперед в IV позицию и через носок закрывается в исходную позицию (рис. 42). Рука сохраняет II позицию, корпус и голова удерживаются прямо.

Выполняется это движение слитно, сильным, широким взмахом. Свободная нога, проходя через I позицию, легко касается пола всей ступней; отделяясь от него, она сильно вытягивается в подъеме и пальцах. При взлете ноги с 45° до 90° колено предельно вытянуто.

Следя за выворотностью, надо проявлять большую требовательность, особенно когда нога движется *en dehors*, проходя через II позицию назад в IV. Опорная нога подтянута и выворотна. Бедра ровные. Рука удерживается во II позиции точно и свободно. Корпус хорошо подтянут, строен и тоже свободен от сильного и широкого движения ноги.

Центр тяжести тела фиксируется на опорной ноге. Голова вместе с корпусом строго сохраняет отвесное положение. Взгляд направлен прямо перед собой.

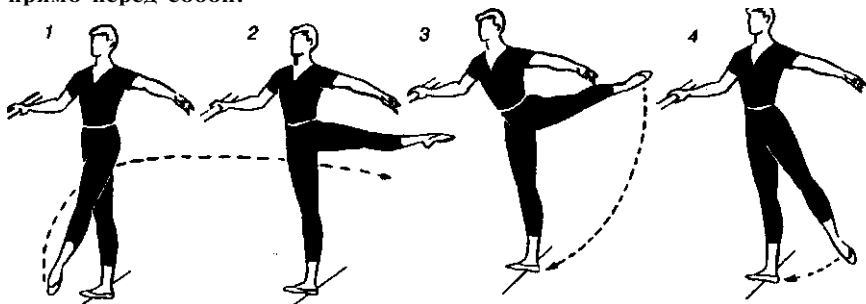


Рис. 42
Grand rond de jambe jete

Изучать *grand rond de jambe jete* надо медленно, с остановками, на четыре музыкальных такта в $2/4$. Первая остановка на $1/4$ — при поднимании ноги на 45° , вторая — на $1/4$ при поднятой ноге по II позиции, третья — на $1/4$ при опускании ноги на носок и последняя остановка — на $1/4$ по I позиции. Таким образом, движение свободной ноги происходит на первую четверть каждого такта. Делается это для того, чтобы хорошо усвоить очертание круга и все детали самого движения, так как оно усваивается трудно и постепенно. В дальнейшем все упражнение выполняется слитно, но еще плавно, на два такта, затем на один такт и, наконец, приобретает свой обычный темп — в $1/4$ такта.

TEMPS RELEVE

Это движение имеет малую и большую форму и является своеобразным подходом к выполнению малых и больших *pirouettes*.

Однако Оно сначала отрабатывается как элементарное движение без последующего вращения, соединяясь с другими упражнениями. Малая форма *temps releve* может соединяться с *battements fondus*, *battements frappes*, *rond de jambe en l'air*, *petits battements sur le cou-de-pied*, большая форма — с *battements developpes*. В дальнейшем *temps releve* выполняется с *pirouettes en dedans* и *en dehors*.

Petit temps releve. Исходное положение — V позиция. Вперед стоящая нога переводится *sur le cou-de-pied* вперед, опорная одновременно выполняет *demi-plie*. Далее без остановки нога с положения *sur le cou-de-pied* дугообразным движением открывается во II позицию на 45° , опорная — одновременно вытягивается и поднимается на полупальцы. Руки во время перевода ноги *sur le cou-de-pied* из подготовительного положения поднимаются в I позицию; в момент перевода ноги на II позицию — раскрываются тоже на II позицию. Корпус и голова удерживаются прямо, *en face* (рис. 43).

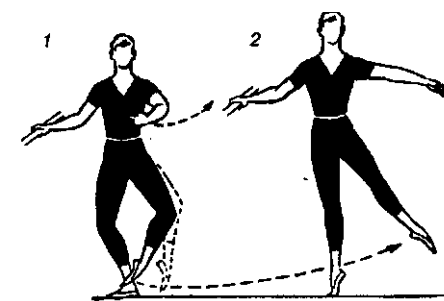


Рис. 43
Petit temps releve

В обратном направлении *petit temps releve* выполняется таким же приемом, то есть нога, стоящая сзади в V позиции, через положение *sur le cou-de-pied* переводится дугообразным движением на II позицию. Руки, корпус и голова действуют так же.

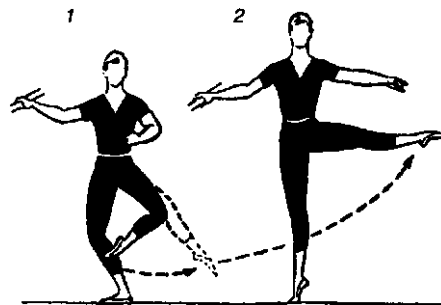
В целом *petit temps releve* выполняется слитно, в четком ритме, чтобы верхняя часть ноги (колени и бедра) удерживалась

выворотно и по возможности неподвижно, а нижняя часть ноги переводилась вперед или назад, не увлекая за собой бедро. Это условие обязательно для выполнения *petits pirouettes*, начинающихся с одной ноги; оно поддерживает устойчивость и четкость вращения. При выполнении *petit temps releve* с малым *pirouette* вводится некоторое дополнение — перевод ноги на II позицию производится на *demi-plie*, которое в этот момент несколько углубляется для более четкого и энергичного перехода во вращение. Изучается данное движение сначала у станка в замедленном темпе и отдельно без *pirouette*. Затем — в сочетании в *battement fondu*. В этом случае *temps releve* начинается не с V позиции, а с положения *sur le cou-de-pied*. Например, выполняются три *battements fondus* и один *temps releve*. Музыкальный размер — 2/4; каждый *battement* делается на один такт, 1/4 падает на *demi-plie* перед *temps releve*, 1/4 — на перевод ноги во II позицию. Когда движение будет усвоено, его можно вводить в другие упражнения и выполнять с малым *pirouette*.

Grand temps releve выполняется по такой же схеме, что и малая форма этого движения, только нога вместо *sur le cou-de-pied* удерживается в положении «у колена» спереди или сзади и переводится во II позицию на 90°. Руки, корпус и голова действуют так же, как в малой форме этого движения. Здесь не менее обязательно удерживать неподвижно верхнюю часть ноги и столь же расчетливо отбрасывать нижнюю ее часть по дугообразной линии (рис. 44).

Изучается *grand temps releve* в сочетании с *battement developpe*. Сначала выполняется *developpe* в сторону на полупальцах, затем раскрытая нога сгибается в положение «у колена», на опорной одновременно делается *demi-plie*; далее свободная нога с этого положения отбрасывается дугообразным движением на II позицию и одновременно поднимается на полупальцы. Упражнение это следует повторить и выполнить в обратном направлении. Музыкальный размер — 4/4; на 2/4 делается *developpe*, 1/4 — выдерживается пауза, на 1/4 выполняется положение «у колена», 1/4 — перевод ноги на II позицию, 2/4 — фиксируется это положение и на 1/4 нога опускается в исходную V позицию.

Когда большой *pirouette* выполняется по II позиции при помощи *grand temps releve*, то никаких дополнений к нему не делается, как в малой форме.



Grand temps releve

Данное движение обычно отдельно не выполняется, а присоединяется как связующее звено к *battement tendu*, *battement frappe*, *battement fondu*, *rond de jambe en l'air* и т. д.

Начинается *flic-flac* с открытого положения ноги по II позиции на 45°; затем эта нога быстро опускается и скользит полупальцами через V позицию сзади с легким сгибанием колена и чуть глубже, чем обычно; далее нога столь же быстро проходит положение *sur le cou-de-pied* сзади, приоткрывается слегка в сторону II позиции, выполняет то же самое скользящее движение спереди с одновременным переходом опорной ноги на полупальцы *releve* и, наконец, вновь раскрывается на II позицию.

Так делается *flic-flac en dehors*. *En dedans* выполняется так же, только первое скольжение ноги через V позицию происходит спереди, второе — сзади (рис. 45). Это основная форма *flic-flac*. По заданию она может начинаться с 90° и заканчиваться приемом *developpe* в какую-либо большую позу.

Руки на этом движении могут удерживаться во II позиции, опускаться в подготовительное положение или переводиться в заданную позу. Корпус и голова удерживаются прямо или принимают положение, диктуемое какой-либо позой.

В целом *flic-flac* выполняется в едином темпе с четким и легким движением свободной ноги.

Следует избегать расслабленного скольжения стопой, которая должна быть собрана, но и не слишком напряжена; чрезмерно глубокого забрасывания раскрытой ноги за опорную; потери выворотности и вялого перехода на полупальцы.

Изучать *flic-flac* рекомендуется отдельно. Сначала нога с V позиции отбрасывается в сторону на 45°, затем она выполняет *flic* назад, далее снова отбрасывается на II позицию и выполняет *flac* вперед.

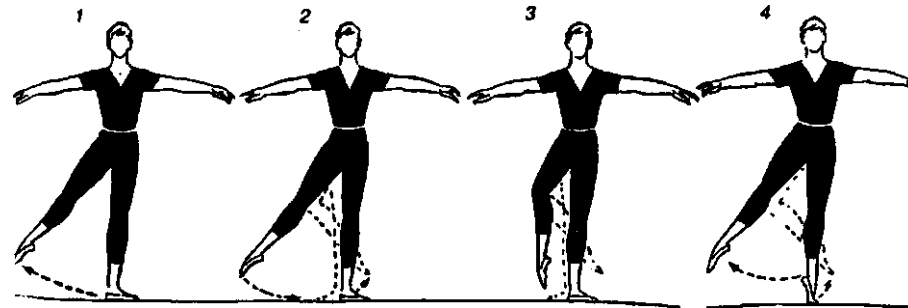


Рис. 45
Flic-flac

И так все повторяется четыре раза. Музыкальный размер — 2/4; первое открывание ноги на 45° — затактное, все остальные составные части этого упражнения выполняются на каждую четверть такта.

Когда ученики усвоят скользящее движение ноги на полу и правильное ее прохождение через *sur le cou-de-pied* на II позицию, можно перейти к слитному изучению *flic-flac en dehors* и *en dedans* в замедленном темпе и без *releve* на полупальцы. Потом можно вводить *releve* на полупальцы, доводя темп до нормального завершения, соединяя с различными *battements*.

ПОЗИЦИИ РУК

Позиций рук в классическом танце — три (рис. 46). В дальнейшем, когда приступают к изучению *port de bras*, появляются различные сочетания позиций рук. В сценическом танце допускается еще большее пластическое разнообразие, обусловленное замыслом балетмейстера, однако три позиции рук по-прежнему остаются основой их пространственного движения.

Правила выполнения трех позиций следующие.

В I позиции обе руки округлены в локтях и запястьях и со сближенными кистями подняты перед собой на уровне диафрагмы, ладони обращены к корпусу.

Во II позиции руки при слегка округленных локтях и запястьях раскрыты в стороны чуть впереди корпуса и несколько ниже линии плеч, ладони обращены вперед.

В III позиции обе руки в овальном положении подняты вверх несколько впереди корпуса со сближенными кистями, ладони повернуты вниз. Расстояние между сближенными кистями рук в I и III позициях должно быть минимальным.

Удерживать руки во всех позициях следует в локтях и пальцах. Угловатость локтей совершенно недопустима так же, как напряженность или расслабленность кистей. Пальцы должны быть свободны

и не напряжены в суставах, сгруппированы мягко, как продолжение закругляющейся линии рук.²⁶

В начале изучения позиций рук большой палец должен легко соприкасаться со второй фалангой среднего, остальные, менее закругленные, незначительно отделяются от них (рис. 47). В дальнейшем положение пальцев будет постепенно изменяться: средний и безымянный пальцы разгибаться больше, а кисть — приобретать законченную группировку (рис. 48).

Помимо трех позиций руки могут находиться в ПОДГОТОВИТЕЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ (СМ. РИС. 46), в котором они свободно опущены вниз с мягко округленными локтями и запястьями. Кисти сближены, ладони обращены вверх, пальцы сгруппированы так же. Надо следить за тем, чтобы в подготовительном положении руки не прикасались к корпусу или отводились слишком вперед; в I и II позиции не превышали несколько наклонной, постепенно и незначительно понижающейся линии; в III позиции не слишком подавались вперед или заводились назад за фронтальную плоскость тела. При этом корпус подтянут, плечи свободно раскрыты и опущены.

Голова удерживается прямо — *en face*, взгляд устремлен вперед, шея не напряжена.

К изучению позиций рук следует приступать на середине зала, стоя в I полувыворотной позиции ног.

Вначале рекомендуется изучать отдельно подготовительное положение и группировку пальцев, затем I и III позицию.

Учащиеся усваивают их путем перевода рук из подготовительного положения в I позицию, из I — в III и обратно. При этом необходимо следить за тем, чтобы округлость рук, взятая в подготовительном положении, сохранялась в I и III позиции.

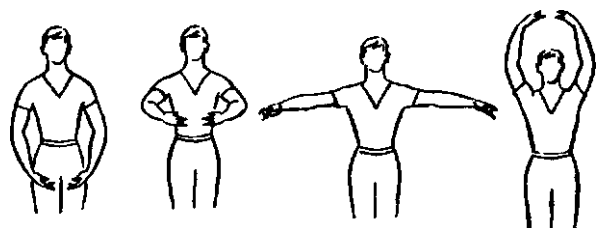
Переводы рук рекомендуется выполнять медленно, на восемь тактов в 3/4.²⁸ На один такт руки из подготовительного положения плавно переводятся в I позицию, на следующий такт задерживаются в ней. Таким же образом происходит дальнейшее перемещение рук с последующими остановками, включая исходное положение, после чего движение повторяется примерно четыре раза.

²⁵ Такое положение рук в учебной работе принято называть *arrondie* — округленное (франц.).

²⁶ Трехдольный музыкальный размер (вальс) рекомендуется из-за того, что он совпадает по своему характеру с плавным движением рук.



Рис. 47
Начальная группировка пальцев



положение (позиция II позиция III позиция

Рис. 46
Позиции рук и подготовительное положение

Далее приступают к разучиванию II позиции, переводя руки из подготовительного положения в I, а из нее — во II с последующим опусканием рук в исходное положение. При этом переводе рук из подготовительного положения в I позицию необходимо увеличивать их округлость, правильно удерживая локти и кисти. При переводе рук из I позиции во II кисти очень незначительно и постепенно приоткрываются. Локти слегка распрямляются. При возвращении рук из II позиции в подготовительное положение кисти, поворачиваясь ладонями вниз, слегка выпрямляются в пальцах и немного отстают от движения рук и лишь к концу движения рук постепенно принимают рисунок, обычный для подготовительного положения. Локти при повороте кистей несколько распрямляются (но не до конца), а затем, по ходу движения рук, присгибаются.

Данное движение рук подготавливает учеников к приему *allongee* (удлиненное), который в дальнейшем, наравне с приемом *arrondie*, широко применяется в учебной работе.

Выполнять эти упражнения следует на восемь тактов в 3/4, также с остановками, причем руки дополнительно придерживаются на два такта во II позиции. В это время кисти на один такт плавно поворачиваются ладонями вниз, а на следующий такт удерживаются в том же положении. Далее движение рук производится так же, как оно началось, и повторяется четыре раза.

Когда данное упражнение будет усвоено на середине зала, его включают, но уже с движением головы, в качестве подготовки (*preparation*) или как составную часть к какому-либо упражнению у станка.

В этом случае голова в исходном положении повернута от станка к правому плечу. Далее при переводе руки из подготовительного положения в I позицию она поворачивается и слегка склоняется к противоположному плечу; взгляд направлен на кисть.

Когда рука переводится из I позиции во II, голова, поднимаясь, поворачивается в том же направлении, взгляд направлен на кисть этой руки. При возвращении руки из II позиции в подготовительное положение голова, поворачиваясь, слегка наклоняется вперед, взгляд сопровождает кисть и занимает исходное положение.

Все движения головы и рук в данном упражнении должны быть строго согласованы между собой и с четко и определенно направленным взглядом. Когда это упражнение будет усвоено у станка, его можно переносить в экзерсис на середину зала.

В дальнейшем, когда учащиеся начнут изучать *port de bras*, в движениях головы и рук должен появиться более определенный пластический апломб.

PORT DE BRAS

Port de bras является составной и неотъемлемой частью всех движений классического танца. Сценическое многообразие их безгранично.

Учебная практика насчитывает шесть твердо установленных форм *port de bras*. Основные элементы, из которых слагаются учебные формы *port de bras*, осваиваются при изучении позиций рук. Это переводы рук, повороты и наклоны головы, умение правильно удерживать корпус. При освоении *port de bras* вводятся: *épaulement*, сочетание различных позиций рук, перегибания и повороты корпуса.

Во всех *port de bras* движения головы, рук и корпуса должны быть плавными и слитными, но отчетливыми, без нарочитости и каких-либо «эффектных» подчеркиваний.

Исполнять *port de bras* нужно точно, но предельно просто и естественно. В будущем это позволит учащимся свободно и творчески создавать сценический танцевальный образ, а не механически повторять заученные жесты.

Необходимо помнить, что все основные правила, которые относятся к изучению позиций рук и ног, положения корпуса и головы, сохраняются здесь полностью.

Впервые положение *épaulement* применяется в *port de bras*, но изучается предварительно. Ученик должен встать в V позицию ног, выполненную *croisé*, руки удерживать в подготовительном положении, голову повернуть к плечу, направленному по диагонали вперед (рис. 49).

Выполнение *épaulement* требует от будущего танцовщика большой четкости и пластического апломба. Любая неточность и неуверенность в положении плеч, в повороте головы, направленности взгляда исключается. Когда все детали *épaulement* будут хорошо поняты и усвоены учащимися, можно переходить к изучению *port de bras*.



Рис. 49
Положение *épaulement*

Первая форма *port de bras*

Позиция ног — V, правая впереди, *épaulement croisé*. Руки поднимаются из подготовительного положения в I позицию, затем в III, из которой раскрываются во II позицию и опускаются в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова при поднимании рук в I позицию поворачивается лицом к кистям и слегка наклоняется влево, взгляд направлен на кисти. При переводе рук из I позиции в III голова выравнивается и слегка приподнимается кверху. Взгляд устремлен в том же направлении. Во время раскрытия рук во II позицию голова поворачивается направо. Когда руки опускаются

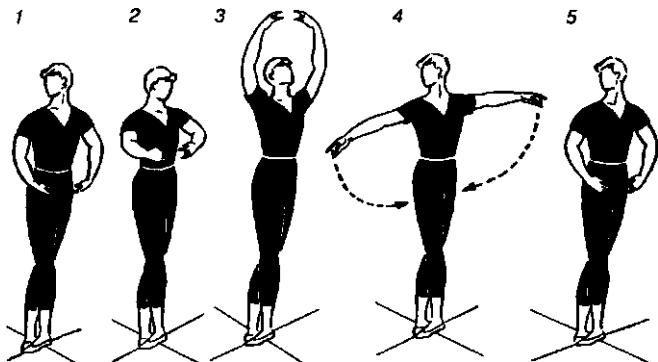


Рис. 50
Первая форма
port de bras

в подготовительное положение голова остается повернутой направо (рис. 50). Выполняя первую форму port de bras необходимо строго сохранять V позицию ног, подтянутость колен и бедер. Руки переводятся пластично, ритмически-точно и свободно, корпус удерживается стройно с ровными, свободно опущенными и раскрытыми плечами. Голова удерживается, поворачивается и наклоняется легко, в едином ритме с движением рук. Взгляд фиксируется точно и уверенно, недопустимы никакие «подглядывания», смотреть надо прямо и открыто в том направлении, куда поворачивается лицо.

Первая форма port de bras изучается сначала на восемь тактов в 3/4 (спокойный вальс), на каждый перевод рук отводится один такт и на каждую паузу после него в позиции — также один такт. В дальнейшем все движения делаются слитно на четыре такта в 3/4. Следует оговорить, что не только данное port de bras, но и все последующие рекомендуется повторять по два или по четыре раза.

Вторая форма port de bras

Позиция ног — V, правая впереди, ераulement croise. Сначала делается ераgement (подготовка): руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию, затем правая отводится во II позицию, левая одновременно поднимается в III. Корпус удерживается прямо. Голова во время поднимания рук в I позицию поворачивается лицом к кистям и слегка склоняется налево. Взгляд направлен на кисти. Во время перевода правой руки во II позицию и левой — в III голова поворачивается в исходное положение, направо.

После этой подготовки исполняется port de bras: левая рука из III позиции открывается во II, правая одновременно переводится из II позиции в III. Далее левая рука из II позиции опускается в подготовительное положение. Затем правая рука и левая одновременно пере-

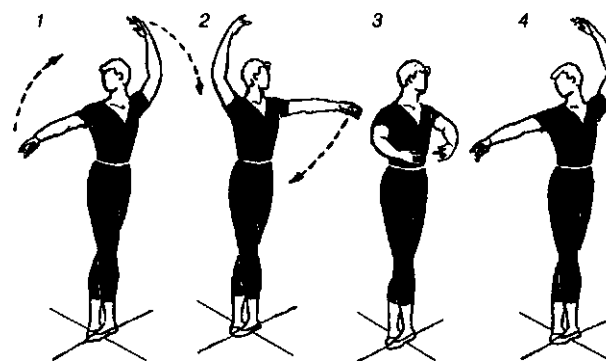


Рис. 51
Вторая форма
port de bras

водятся в I позицию и вновь возвращаются в исходные позиции: правая рука отводится во II позицию, левая — в III.

Из данного положения вторая форма port de bras повторяется сначала, без подготовительного движения. Корпус все время удерживается прямо. Голова поворачивается вслед за рукой, которая переводится из III позиции во II. Взгляд направлен на кисть этой руки. Когда левая рука опускается в подготовительное положение, голова, слегка наклоняясь вперед, поворачивается направо. Во время соединения рук в I позиции голова поворачивается лицом к кистям рук и чуть склоняется влево. При переводе правой руки во II позицию, левой в III голова поворачивается направо, то есть в исходное положение (рис. 51).

Заканчивается это port de bras переводом левой руки из III позиции во II и последующим опусканием обеих рук в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается к левой руке, открывающейся из III позиции во II, при возвращении в подготовительное положение она слегка склоняется вперед и поворачивается к правому плечу.

Выполняя вторую форму port de bras, тщательно удерживают V позицию ног, подтянутость колена и бедра. Руки двигаются свободно и точно по всем правилам, которые усваивались при изучении позиций, корпус остается прямым и свободным, отвечая движению головы и рук. Когда одна рука остается в подготовительном положении, а другая переводится в III позицию, корпус в этот момент чуть-чуть подается вперед, затем снова выравнивается и остается прямым.

Вообще корпус в port de bras не может быть безучастным — он всегда должен дополнять, «чувствовать» пластику движения рук и головы. Иной раз при движении рук и головы корпус может оставаться прямым, но взаимодействие их при этом должно быть очевидным.

Оно может быть едва заметным, чуть-чуть нарушающим прямизну корпуса, но очень существенным в воспитании пластики танца. В то же время на первой стадии изучения port de bras не следует допускать этого «чуть-чуть». Художественные нюансы можно лишь вводить иногда, когда схема движения будет отлично усвоена в своей конечной форме и темпе. Если разрешить это сделать раньше времени, ученики могут привыкнуть к дилетантским действиям корпуса и будут вносить в танец элемент нарочитости. Чувство меры нарушится.

Голова фиксирует все свои повороты и наклоны уверенно, взгляд прямой, открытый.

Разучивается это port de bras на четыре такта в 3/4. На два вступительных такта к музыкальной фразе делается подготовка. На первый такт левая рука переводится из III во II позицию, а правая — из II в III, на второй такт — пауза; на третий и четвертый такты руки возвращаются через I позицию в первоначальное положение. Далее движение повторяется.

Заканчивать это движение надо на два заключительных музыкальных аккорда: на первый аккорд левая рука из III позиции переводится во II, на второй аккорд обе руки опускаются в подготовительное положение. В дальнейшем эта форма port de bras выполняется слитно на два такта в 3/4, без остановок после каждого перевода рук.

Когда учащиеся усвоят первые две формы port de bras, можно приступать к исполнению port de bras с перегибанием корпуса.

Третья форма port de bras

Позиция ног — V, правая впереди, epaulement croise. Сначала выполняется preparation: руки из подготовительного положения поднимаются через I позицию во II. Корпус удерживается прямо.

Голова во время поднимания рук в I позицию поворачивается лицом к кистям и слегка наклоняется налево, взгляд направлен на кисти. Когда руки открываются из I позиции во II, голова поворачивается к правому плечу.

После этой подготовки исполняется port de bras: руки опускаются в подготовительное положение, корпус одновременно наклоняется вперед. Далее, когда руки поднимаются через I позицию в III, корпус одновременно выпрямляется. Затем III позиция рук фиксируется, а корпус в этот момент перегибается назад. После этого он выпрямляется, одновременно руки раскрываются во II позицию. Голова при наклоне корпуса вперед наклоняется вместе с ним, взгляд сопровождает движение кисти правой руки. При выпрямлении корпуса голова поворачивается к правому плечу. Во время перегибания корпуса назад и его

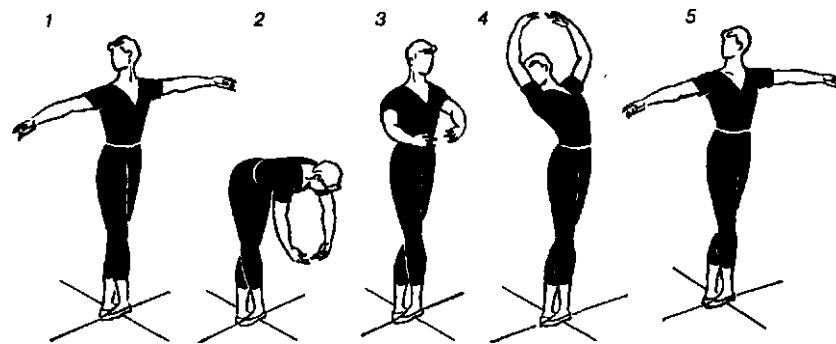


Рис. 62

Третья форма port de bras

выпрямления голова сохраняет то же положение (рис. 52). Заканчивается это port de bras опусканием рук из II позиции в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова повернута направо.

Новый элемент в третьей форме port de bras — перегибание корпуса; выполнять его надо плавно, со свободно опущенными и раскрытыми плечами, с точным положением рук и головы. Нагибаться вперед следует в поясничных позвонках, а не в тазобедренных суставах, не сутулиться или поднимать плечи, поджимать подбородок или задерживать голову, поднимать корпус и голову — также плавно и стройно.

Перегибаться назад надо по возможности во всех позвонках, а не только в пояснице, сохраняя при этом стройность корпуса. Голова отклоняется настолько, чтобы шея оставалась свободной, не зажатой.

Руки во время наклона корпуса вперед должны одновременно опускаться в подготовительное положение и строго выдерживать все его правила. При выпрямлении корпуса руки одновременно поднимаются в I позицию и переводятся в III равномерно, без задержки.

Когда корпус перегибается назад, руки отклоняются вместе с ним, но не заходят за линию плеч и строго выдерживают III позицию. При выпрямлении корпуса руки плавно и одновременно раскрываются во II позицию.

Во время подготовительного и заключительного движения рук выполняются все правила изучения позиций.

Третью форму port de bras вначале рекомендуется разучивать медленно на восемь тактов в 3/4. Исполняются два вступительных музыкальных такта: на первый такт руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию, на второй такт раскрываются во II. Далее на два такта музыкальной фразы корпус наклоняется вперед, на следующие два такта выпрямляется; так же выполняется перегибание

в обратном направлении. В дальнейшем это движение выполняют на четыре такта, а в старших классах — и на два такта в 3/4 и в 2/4.

Проходить эту форму *port de bras* надо сначала у станка, держась за него одной рукой. При этом в начале разучивания делается только наклон вперед и возвращение в исходное положение, ноги — в I позиции. Рука во время наклона корпуса вперед из II позиции опускается в подготовительное положение, при его выпрямлении переходит в I позицию и вновь раскрывается во II. Голова также наклоняется вместе с корпусом, взгляд сопровождает движение руки.

Когда наклон корпуса вперед усвоен, приступают к перегибанию его назад. Это движение значительно труднее, чем наклон вперед, поэтому рекомендуется его сначала усвоить, стоя лицом к станку, держась за него обеими руками. Делается такое упражнение на восемь тактов в 3/4, два такта — перегибание корпуса, два такта — пауза, два такта — выпрямление, два такта — пауза.

Затем можно осваивать перегибание корпуса назад, стоя боком к станку, держась за него одной рукой. В этом случае рука после наклона корпуса вперед и выпрямления его не раскрывается через I во II позицию, а поднимается в III позицию и в таком положении остается во время перегибания корпуса назад.

Вместе с выпрямлением корпуса рука из III позиции переводится во II. Голова во время перевода руки в III позицию поворачивается в сторону поднятой руки и сохраняет такое положение до выпрямления корпуса.

Когда это движение будет усвоено по I позиции ног, его следует выполнять по V позиции.

Затем данную форму *port de bras* проходят в обратном направлении. Рука перед наклоном корпуса вперед поднимается из II в III позицию, а в момент наклона корпуса опускается в подготовительное положение. При выпрямлении корпуса она переводится во II позицию и вместе с перегибанием назад поднимается в III. При выпрямлении корпуса рука переводится из III позиции через I во II. Голова при этом все время поворачивается за рукой, сопровождая взглядом движение кисти, лишь при перегибании корпуса назад голова поворачивается в сторону поднятой руки.

Четвертая форма *port de bras*

Позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Вначале исполняется подготовка. Руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию, затем переводятся левая в III, правая — во II. Корпус прямой. Голова повернута к правому плечу.

Затем делается *port de bras*: левая рука переводится из III позиции во II, правая остается во II, обе кисти обращаются ладонями вниз. Корпус одновременно поворачивается влево с легким прогибом назад. Далее руки соединяются в I позиции, причем левая проходит через подготовительное положение, и снова занимают исходные позиции. Корпус одновременно возвращается в первоначальное положение и так удерживается до конца упражнения. Голова при переводе левой руки из III позиции во II поворачивается лицом к ее кисти. При повороте корпуса влево голова поворачивается лицом к правому плечу и чуть склоняется в ту же сторону. Когда руки соединяются в I позиции, голова поворачивается лицом на кисти рук и чуть склоняется влево. Во время перевода левой руки в III позицию, правой — во II голова возвращается в исходное положение (рис. 53).

Заканчивается четвертая форма *port de bras* опусканием левой руки из III позиции во II, затем обеих рук из II позиции в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается к левой руке, когда она опускается из III позиции во II, при возвращении обеих рук в подготовительное положение слегка склоняется вперед и, выравниваясь, поворачивается к правому плечу.

Выполняя четвертую форму *port de bras*, надо точно удерживать V позицию ног, подтянутые колени и бедра, которые не должны поворачиваться вместе с корпусом.

Руки во время поворота корпуса слегка смягчаются в локтях, плечи свободно опущены и раскрыты. Причем правое и левое плечо следует поворачивать равномерно, спину удерживать стройно и упруго.

Возвращать корпус в исходное положение надо эластично, постепенно, не сразу ослабляя мышцы корпуса и ног.

Голова поворачивается и наклоняется также свободно, точно и согласованно с движением рук. Шея не перенапрягается во время поворота корпуса. Взгляд устремлен прямо и уверенно.

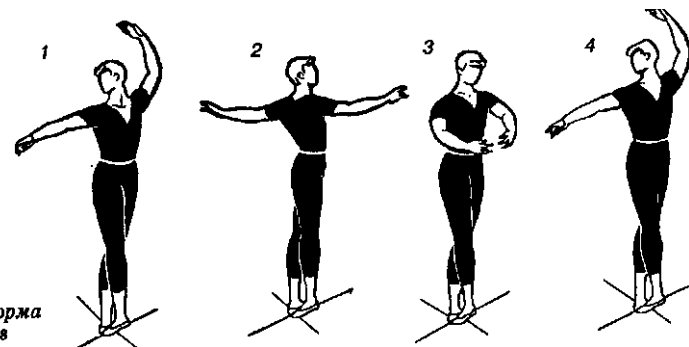


Рис. 53
Четвертая форма
port de bras

Изучается это *port de bras* на четыре музыкальных такта в 3/4. На два вступительных такта делается подготовительное движение; на два первых такта музыкальной фразы — поворот корпуса влево и соответствующий перевод рук, на третий такт — соединение рук в I позиции и поворот корпуса в исходное положение, на четвертый такт руки занимают первоначальное положение.

Для того чтобы поворот корпуса по вертикальной оси тела был подготовлен и укреплен, рекомендуется делать вспомогательное упражнение, которое выполняется на восемь тактов в 3/4. Позиция ног — I, положение *en face*. На первый такт руки из подготовительного положения переводятся в I позицию; на второй такт, продолжая движение, они переходят в III позицию; на третий такт руки удерживаются в III позиции, корпус предельно поворачивается по вертикальной оси вправо; на четвертый такт корпус возвращается в исходное положение; на пятый такт — такой же поворот корпуса влево; на шестой корпус возвращается *en face*; на седьмой руки переводятся во II позицию; на восьмой опускаются в подготовительное положение. Голова при каждом повороте корпуса поворачивается к выдвинутому вперед плечу; при каждом возвращении корпуса в исходное положение голова поворачивается *en face*.

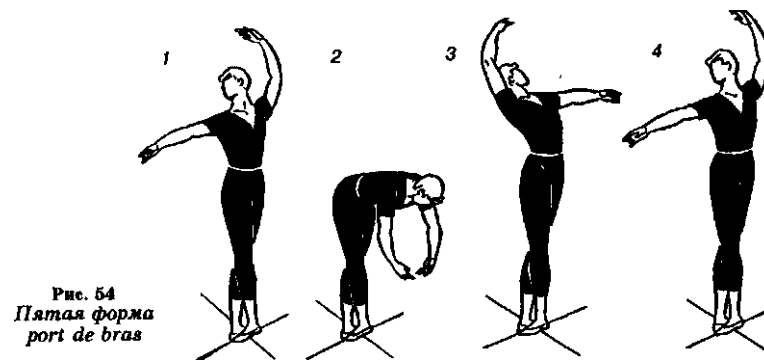
Это упражнение повторяется еще раз с первым поворотом корпуса влево.

Пятая форма *port de bras*

Позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Вначале выполняется подготовка: руки из подготовительного положения поднимаются через I позицию, затем правая переводится во II, левая — в III. Корпус удерживается прямо. Голова повернута к правому плечу.

Из этого положения и начинается пятая форма *port de bras*: корпус наклоняется вперед, в это время левая рука опускается в I позицию, правая через подготовительное положение подводится к ней. Затем корпус выпрямляется с легким круговым отклонением в левую сторону, руки сохраняют I позицию. Далее корпус, выравниваясь, начинает перегибаться назад, одновременно правая рука поднимается в III позицию, левая раскрывается во II. После этого усиливается перегибание корпуса, руки одновременно переводятся правая во II позицию, левая — в ГЛ. Наконец, корпус выпрямляется, руки остаются в том же положении.

Перед наклоном корпуса вперед голова, слегка приподнимаясь, поворачивается лицом в сторону левой руки, взгляд направлен на кисть. Во время наклона корпуса вперед взгляд сопровождает движение этой руки. При выпрямлении корпуса голова слегка склонена влево и повернута лицом на кисти рук, находящихся в Г позиции.



Когда корпус перегибается назад, голова поворачивается к левому плечу. Во время последнего перевода рук (правой во II позицию, левой — в III) голова поворачивается к правому плечу и так удерживается до окончательного выпрямления корпуса (рис. 54).

Заканчивается пятая форма *port de bras* (так же, как предыдущая) опусканием левой руки из III позиции во II, затем — обеих рук из II позиции в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается к левой руке, когда она из III позиции опускается во II; при возвращении обеих рук в подготовительное положение голова слегка склоняется вперед и, выравниваясь, поворачивается к правому плечу.

Выполняя пятую форму *port de bras*, надо точно удерживать V позицию ног, подтянутость колена и бедра, пластично, в едином ритме с движением корпуса и головы переводить руки. Перегибать корпус вперед надо так же, как это указывалось в третьей форме *port de bras*, то есть в поясничных позвонках, а не в тазобедренных суставах, при этом не сутулиться, не поднимать плечи, не поджимать подбородок и не задерживать голову. Перегибать корпус назад надо по возможности во всех позвонках, а не только в пояснице.

Боковое отклонение корпуса осуществляется без поворота плеч в ту же сторону и в равномерном темпе. Голова во время перегибания корпуса вперед или назад слегка отклоняется в том же направлении, без лишнего напряжения шеи.

Изучается данное *port de bras* медленно, сначала на восемь музыкальных тактов в 3/4, затем на четыре такта. В первом случае на каждые два такта исполняются перегибание и выпрямление корпуса. Во втором каждое движение делается на один такт. В старших классах это *port de bras* можно исполнять быстрее: на два такта в 3/4 или на один такт в 4/4 или 6/8.

Перед изучением пятой формы *port de bras* полезно освоить дополнительное упражнение, с тем чтобы подготовить боковое отклонение корпуса. Позиция ног — I, положение тела *en face*. Руки из подготовительного положения раскрываются через I позицию во II. Корпус удерживается прямо. Голова во время поднимания рук в I позицию поворачивается лицом на кисти и слегка наклоняется влево, взгляд направлен на кисти. Когда руки открываются из I позиции во II, голова поворачивается к правому плечу.

После такой подготовки корпус перегибается направо. Одновременно левая рука поднимается в III позицию, правая сохраняет II. Далее корпус выпрямляется, одновременно левая рука из III позиции переводится во II, и все движение выполняется в другую сторону.

Голова при перегибании корпуса поворачивается в ту же сторону. Во время его выпрямления поворачивается к раскрываемой руке, взгляд следует за кистью.

Заканчивается это *port de bras* опусканием рук из II позиции в подготовительное положение. Корпус остается прямой. Голова поворачивается *en face*.

Выполнять данное *port de bras* надо с подтянутыми коленями и бедрами, правильно удерживая ступни ног в I позиции. Перегибать корпус следует без отклонения его вперед или назад, не сутулясь, не поднимая плеч. Рука во II позиции не должна опускаться больше того, чем наклоняется корпус, и не удерживаться совсем горизонтально. Принятое положение рук сохраняется по отношению к корпусу и во время его перегибания. Голова так же, как руки, удерживает свое положение без каких-либо отклонений.

Осваивать это *port de bras* рекомендуется сначала медленно, на восемь музыкальных тактов в 3/4; на два такта корпус наклоняется вправо, на два такта выпрямляется, то же самое выполняется в обратную сторону. Затем это упражнение выполняется на четыре такта, то есть каждый наклон и выпрямление корпуса производится на два такта.

Когда освоено это упражнение, можно приступить к изучению пятой формы *port de bras*.

Шестая форма *port de bras*

Перед началом данного упражнения выполняется подготовка. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняется *demi-plie*, правая нога скользящим движением вытягивается вперед на *croise*; далее осуществляется переход на эту ногу в позу *croisee* назад.

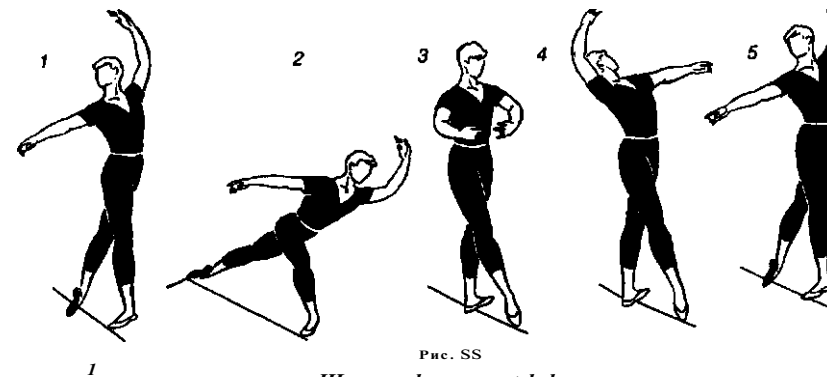
Руки во время отведения ноги вперед поднимаются из подготовительного положения в I позицию. Когда делается переход на отведен-

ную ногу, правая рука раскрывается во II позицию, левая поднимается в III. Корпус удерживается прямо. Голова во время поднимания рук в I позицию поворачивается лицом к кистям, при переходе на отведенную ногу — поворачивается к правому плечу.

С этой позы и начинается шестая форма *port de bras*. Выполняется глубокое *demi-plie* на правой ноге, левая одновременно с вытянутым коленом, подъемом и пальцами скользящим движением носка по полу отводится назад на *croise* возможно дальше от опорной. Затем делается переход на вытянутую левую ногу, не подтягивая ее предварительно к правой. В конце перехода правая нога подтягивается к левой, скользя носком по полу, и остается отведенной вперед на *croise*. Далее выполняется переход вперед на правую ногу через проходящее *demi-plie* по IV позиции в первоначальное положение. Корпус во время глубокого *demi-plie* до предела наклоняется вперед, руки — в исходном положении: правая остается во II позиции, левая — в III. Во время перехода на левую ногу корпус выпрямляется, руки соединяются в I позиции.

Вслед за этим корпус сильно перегибается назад с круговым отклонением влево, как в пятой форме *port de bras*; руки одновременно переводятся: правая в III позицию, левая во II. Когда корпус возвращается в исходное положение, правая рука переводится во II позицию, левая — в III.

Голова перед наклоном корпуса вперед поворачивается к левой руке, лицо и взгляд обращены на ее кисть. Во время наклона корпуса вперед голова наклоняется вместе с ним в такой же мере. При выпрямлении корпуса она слегка наклоняется влево, лицо и взгляд направлены на кисти рук, находящихся в I позиции. Когда корпус перегибается назад, голова поворачивается налево и одновременно с последним переводом рук поворачивается направо (рис. 55).



Заканчивается шестая форма *port de bras* так же, как пятая: левая рука из III позиции переводится во II, и обе руки из этой позиции возвращаются в подготовительное положение. Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается к левой руке, которая в это время опускается из III позиции во II. При возвращении обеих рук в подготовительное положение голова слегка склоняется вперед и, выравниваясь, поворачивается к правому плечу.

В шестой форме *port de bras* обе ноги все время сохраняют полную выворотность. Когда выполняется углубленное *demi-plié*, колено правой ноги сильно отведено в сторону, ступня упруго и равномерно опирается о пол, без завала на большой палец. Левая нога крепко вытянута до кончика пальцев, которые эластично опираются на пол.

Переход на левую ногу (отведенную назад) делается сильным, но плавным толчком правой ноги, которая, вытягиваясь, легко скользит носком по полу, точно фиксируя положение *croisé* вперед.

Последний переход вперед выполняется через мягкое проходящее *demi-plié* с равномерным упором на обе ноги. В заключение левая нога вытягивается до кончика пальцев, правильно фиксируя положение *croisé* назад.

Бедра все время удерживаются ровно и подтянуто. При наклоне корпуса вперед позвоночник остается прямым без всякого перегиба, так, чтобы от кончика пальцев отведенной назад ноги до головы получалась прямая восходящая вперед линия. В момент перехода назад из углубленного *demi-plié* корпус должен активно выпрямиться и продолжить перегибание назад, как в пятой форме *port de bras*, то есть отклониться влево, но не поворачиваться в ту же сторону. Перегибание это надо исполнять эластично, глубоко, по возможности во всех позвонках. Заключительное выпрямление корпуса осуществляется плавно, легко, в темпе самого движения. Плечи все время свободно опущены и раскрыты. Тяжесть корпуса в момент углубленного *demi-plié* почти целиком остается на опорной ноге, меньше — на отведенной. Когда делаются переходы с одной ноги на другую, центр тяжести тела точно передается на опорную ногу. Вообще корпус все время легко подтянут и свободен от лишнего напряжения. Голова, как и во всех других формах *port de bras*, движется точно и уверенно, но без всякой нарочитости.

В целом шестая форма *port de bras* выполняется слитно, в характере музыки и учебного примера, в который оно включено.

Изучается шестая форма *port de bras* медленно, сначала на восемь тактов $3/4$, затем на четыре такта. На два вступительных такта делается подготовка, на первые два такта музыкальной фразы — наклон

корпуса вперед, затем на два такта — выпрямление корпуса и перегибание его назад, на последующие два такта — выпрямление корпуса и на два такта — возвращение в исходное положение. Окончание шестой формы *port de bras* делается на два заключительных музыкальных аккорда.

Шестая форма *port de bras* часто используется как подготовка к исполнению *grand pirouette*. Для *pirouette en dedans* вместо заключительного перехода делается *tombe* вперед в IV позицию на правую ногу, колено левой ноги вытянуто, стопа плотно примыкает к полу. Правая рука из III позиции круговым движением через II позицию и подготовительное положение переводится в I позицию, левая остается раскрытой во II позицию.

Подготовка к *pirouette en dehors* выполняется так же, за исключением движения рук: левая из II позиции идет через III в I позицию, правая раскрывается во II. Заканчивается этот перевод вытягиванием рук *allongee*. Ладони поворачиваются вниз.

Все шесть форм *port de bras* чрезвычайно разнообразны по приемам, которые затем используются во всех учебных разделах классического танца вплоть до прыжка.

Широкий, свободный и выразительный танцевальный жест во многом зависит от правильной работы (технической и художественной) над всеми формами *port de bras* и особенно шестой.





ГЛАВА ВТОРАЯ

ПОЗЫ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШАГИ

Позы классического танца выполняются в определенном, строго установленном пространственном рисунке и слагаются из самых различных положений головы, рук, корпуса и ног.

Прежде всего надо отметить, что в позах классического танца все повороты и наклоны головы являются, в сущности, ведущими по отношению ко всей фигуре исполнителя. В самом деле, движение головы человека вызывается в жизни обычно стремлением видеть, слышать или не слышать объект, который привлекает его внимание.

Конечно, в позах классического танца каждое положение головы определяется совокупностью художественных приемов и правил расположения тела танцовщика в пространстве. Но это не значит, что каждое такое положение головы является мертвым канонем, а не пластической основой, овладение которой позволяет танцовщику действовать в образе.

Следовательно, в позах классического танца ведущая роль так же, как и в жизни, принадлежит голове, в особенности направленности взгляда. Именно взгляд танцовщика полнее и яснее всего раскрывает внутреннюю жизнь воплощаемого им сценического образа. Устремлен ли взгляд танцовщика на партнера или как бы обращен в глубину своих чувств и мыслей, он всегда будет восприниматься зрителем как признак проявления внутренней жизни человека. И как бы ни были согласованы движения головы, рук и корпуса, без соответствующей устремленности взгляда поза классического танца не может быть вполне законченной и выразительной.

Действия рук в позах классического танца, подобно поворотам и наклонам головы, не являются обязательным стандартом, а служат лишь пластической основой для воспроизведения самого разнообразного по смыслу и характеру актерского танцевального жеста.

Если устремленность взгляда играет первостепенную роль в выразительном движении головы, то в движении рук кисть выполняет столь же значительную роль. В позах классического танца вся рука, начиная от плеча в кончая пальцами, активно действует. Плечо, локоть, запястье, кисть и пальцы объединены направленностью танцевального жеста, особенно в тех случаях, когда используется прием *allongee*.

Но именно кисть руки, подобно взгляду, придает танцевальному жесту необходимую осмысленность и пластическую завершенность.

Корпус в позах классического танца также принимает активное участие и имеет свои пластические особенности. Если в положениях головы определяющим является направленность взгляда, а в движениях рук — кисти, то в движениях корпуса наиболее выразительны плечи. Положение рук и головы, не подкрепленное и не дополненное соответствующим поворотом корпуса (*epaulement*) или его наклоном, что зрительно воспринимается как движение плеч, не может быть достаточно выразительным и целеустремленным. Вообще действия корпуса не прекращаются, пока танцовщик выражает свои чувства и стремления при помощи позы.

В жизненных условиях человек шагает обычно для того, чтобы осуществить поступательное движение. Следовательно, действие ног в позах классического танца следует воспринимать как фиксированный или проходящий шаг. Рассматривать же его как некий технический эффект, а не как органическое свойство движения человека было бы неверно.

В позах классического танца обе ноги принимают самое активное участие. Бедро, колено, щиколотка, подъем и пальцы раскрытой ноги подчеркивают направленность поступательного движения всей фигуры танцовщика. Опорная нога, выполняющая *demi-plie* или *releve* на полупальцы, также придает всей фигуре танцовщика характер поступательного движения. Но все же наиболее заметная роль принадлежит ступне, которая дает пластическую завершенность всей раскрытой ноге.

Если ступня танцовщика по технике движения недостаточно хорошо «воспитана», значит, исполняемая поза не будет отличаться филигранной отточенностью и законченностью хореографического рисунка. Недотянутые подъемы и пальцы, расслабленный голеностоп придадут всей ноге (следовательно, и всей позе) техническую и пластическую незавершенность. Разумеется, раскрытая и опорная нога должны работать выворотню, колено и бедро удерживаться правильно, но если ступня недисциплинирована в своем движении, поступательность шага будет незавершенной, пластически невыразительной.

Какова же взаимосвязь движений всех частей тела исполнителя в позах классического танца? Совершенно очевидно, что физические действия верхнего и нижнего пояса тела танцовщика различны, но едины по своей пластической направленности.

Поэтому в учебной работе крайне важно постигать не только правильное построение позы, но и чувство танца, которому свойственна живая поступательная устремленность всей фигуры исполнителя.

Позы, принятые школой классического танца, делятся на малые, средние и большие формы, которые могут выполняться приемом *arrondie* или *allongee*. Первый прием предусматривает закругленные линии рук в локте, запястье и пальцах, второй прием — вытянутые, как бы удлинненные линии рук от локтя до кончиков пальцев.

Если первому приему выполнения поз присущи статичность и некоторая сдержанность движений, то второму — стремительность, и полетность. Взаимосвязь этих двух приемов вносит в классический танец элемент пластического разнообразия и контрастности.

МАЛЫЕ ПОЗЫ

Приступать к изучению малых поз можно лишь когда учащиеся достаточно хорошо усвоят элементарную постановку всей фигуры и все движения экзерсиса, при помощи которых будут выполняться эти позы.

ПОЗЫ *ARRONDIE*

Изучаются данные позы с отведением ноги приемом *battement tendu* вперед, назад и в сторону, *croisee*, *effacee* и *ecartee*.

Поза croisee вперед. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Вначале руки из подготовительного положения переводятся в I позицию, голова слегка склоняется вперед и влево, взгляд направлен на кисти.

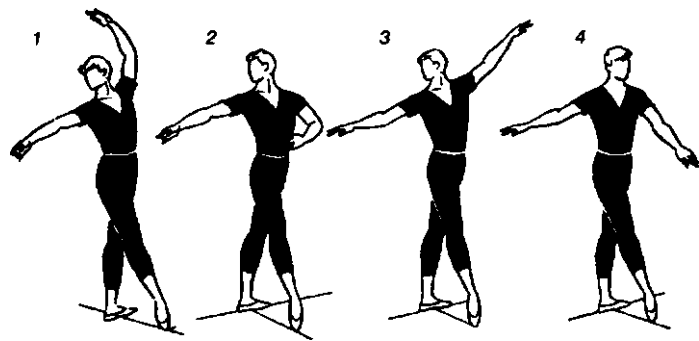


Рис. 56
Малая поза
croisee вперед

Далее одновременно правая нога отводится *croisee* вперед, правая рука открывается во II позицию, левая — в III. Корпус удерживается на опорной ноге прямо и подтянуто. Голова занимает первоначальное положение. Так строится и фиксируется данная поза (рис. 56). Затем левая рука раскрывается во II позицию и вместе с правой опускается в подготовительное положение. Отведенная нога одновременно возвращается в V позицию.

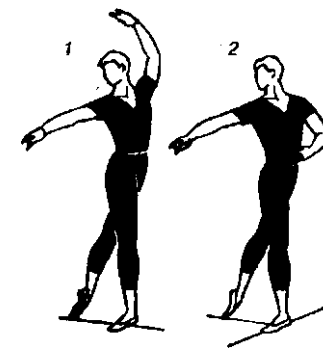


Рис. 57
Малая поза *croisee назад*

Поза croisee назад выполняется по тем же правилам, но с отведением ноги назад (рис. 57).

Поза effacee вперед. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement efface*. Вначале поднимаются руки из подготовительного положения в I позицию, голова слегка наклоняется вперед и вправо, взгляд обращен на кисти. Далее одновременно нога отводится вперед, левая рука переводится в III позицию, правая — во II. Корпус, сохраняя подтянутость, чуть отклоняется от раскрытой ноги. Голова повернута к левому плечу и также слегка отклонена вместе с корпусом. Таким образом строится и фиксируется поза *effacee вперед* (рис. 58). Затем рука из III позиции переводится во II, корпус и голова вновь выпрямляются. И, наконец, руки опускаются в подготовительное положение.

Поза effacee назад выполняется в том же плане, но нога отводится назад, корпус и голова во время фиксации позы очень незначительно подаются вперед на опорную ногу (см. рис. 59).

Поза ecartee вперед. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Руки из подготовительного положения переводятся

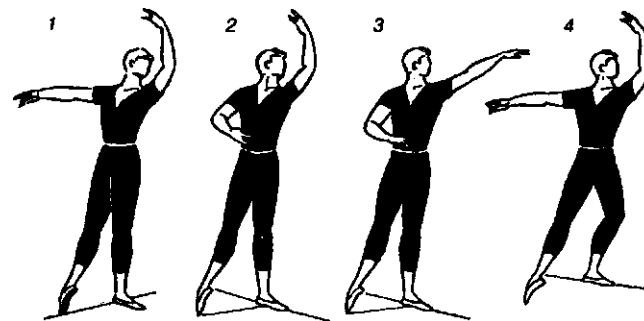


Рис. 58
Малая поза
effacee вперед

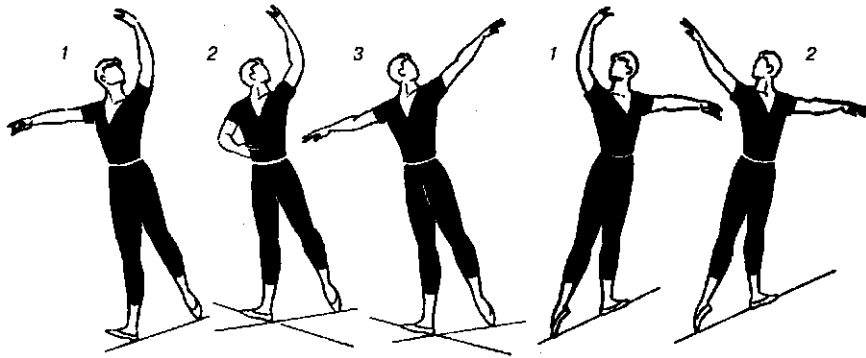


Рис. 59
Малая поза *écartée* назад

Рис. 60
Малая поза *écartée* вперед

в I позицию, голова слегка наклоняется вперед и влево, взгляд направлен на кисти рук.

Далее одновременно правая нога отводится по диагонали вперед, правая рука поднимается в III позицию, левая — во II. Корпус подтянут и слегка подается на опорную ногу. Голова поворачивается направо. Так завершается и фиксируется эта поза (рис. 60). В конце правая рука переводится из III позиции во II. Корпус вновь удерживается прямо. Руки опускаются в подготовительное положение.



Рис. 61
Малая поза *écartée* назад

Поза *écartée* назад выполняется в том же рисунке, но нога отводится назад по диагонали и голова поворачивается к раскрытой руке во II позицию в момент фиксации позы (рис. 61).

Все позы выполняются медленно и плавно, на два музыкальных такта в 4/4; 1/4 — перевод рук в I позицию, 1/4 — отведение ноги и перевод рук в позу, 4/4 — поза фиксируется, 1/4 — перевод руки из III позиции во II, 1/4 — раскрытая нога и руки занимают исходное положение.

При изучении каждой позы необходимо соблюдать выворотность ног; удерживать тяжесть тела на опорной ноге; не опираться на носок отведенной ноги; корпус и спину удерживать подтянуто с раскрытыми и опущенными плечами; фиксировать руки, голову и взгляд смело, четко, с апломбом. Особенно тщательно надо отрабатывать умение правильно удерживать закругленное положение рук (*arrondie*), не допуская расслабленных или угловато-жестких, напряженных линий в локте, запястье и пальцах.

Когда позы будут изучены каждая в отдельности, рекомендуется соединять их при помощи *pas degage*. Например, выполняя позу *croisee* вперед, можно перейти в позу *croisee* назад, заканчивая ее в V позиции. Так же все можно выполнять в обратном порядке или на *efface* и на *ecarte*.

После этого можно перейти к изучению малых поз с фиксированием рук в I и II позициях, затем в I и III позициях. В первом случае рука, ранее находившаяся в III позиции, будет занимать I, другая — II. Во втором случае эта рука будет занимать I позицию, другая — III. Все остальные правила выполнения поз сохраняются здесь полностью.

ПОЗЫ ALLONGEE

Позы, выполненные приемом *arrondie* или *allongee*, аналогичны по своему построению, поэтому в тексте вторично не описываются, а частично рассматриваются только в рисунках. Позы *arabesques* представлены полностью и в тексте и в рисунках, так как отличаются по своему построению и выполнению.

Позы *ecartee*, в которых руки фиксируются в I и II позициях или в I и III позициях, не выполняются приемом *allongee*, так как линии устремленных рук и отведенной ноги не совпадают, не гармонируют с общим строем данной позы. Такие позы могут выполняться приемом *allongee* лишь с отведенной ногой по IV позиции вперед или назад.

Прием *allongee* складывается не только из фиксации самой позы, но и предвходящего движения рук, головы и движения рук, головы и корпуса. Движение это является звеном, связующим между позами *arrondie* и *allongee*. Выполнять его следует свободно и просто, без нарочитого движения кистей, расслабленно опущенных или чересчур вытянутых локтей и пальцев. Движение головы и корпуса также следует осуществлять сдержанно, без лишнего подчеркивания наклонов и поворотов.

Фиксация самой позы должна отличаться строгой академической манерой, точным рисунком и совершенной техникой исполнения.

Конечно, в сценической интерпретации прием *allongee* (в целом), по замыслу балетмейстера или танцовщика, может приобретать самый разнообразный стиль и характер, но в учебной работе (в школе), в строгом соответствии с возрастными и индивидуальными особенностями ученика надо неуклонно утверждать строгий стиль мужского исполнительства.

Ниже рассматриваются малые позы *arabesques*.

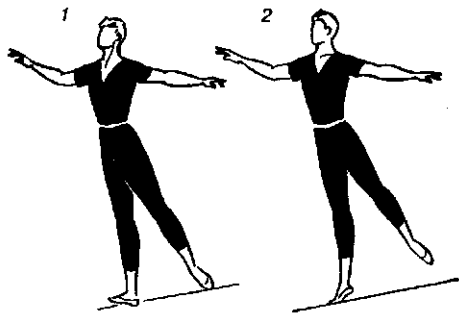


Рис. 62
Первый arabesque

Первый arabesque. Исходная позиция ног — V, правая впереди, eparelement efface. Вначале руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию, голова слегка склоняется вперед и вправо, взгляд направлен на кисть. Одновременно левая нога отводится назад, правая рука задерживается в I позиции, левая отводится во II, локти плавно вытягиваются, но не до конца, кисти поворачиваются ладонями вниз, свободно выпрямляясь в пальцах, голова приподнимается, взгляд устремлен на кисть правой руки. Так строится и фиксируется первый arabesque (рис. 62). Затем руки одновременно и плавно опускаются в подготовительное положение, голова занимает исходный поворот, нога возвращается в V позицию.

Второй arabesque выполняется по той же схеме, но в I позиции фиксируется левая рука, во II — правая; правое плечо слегка отводится назад; голова поворачивается в сторону левого плеча, взгляд устремляется в том же направлении (рис. 63). Заканчивается второй arabesque так же, как первый.

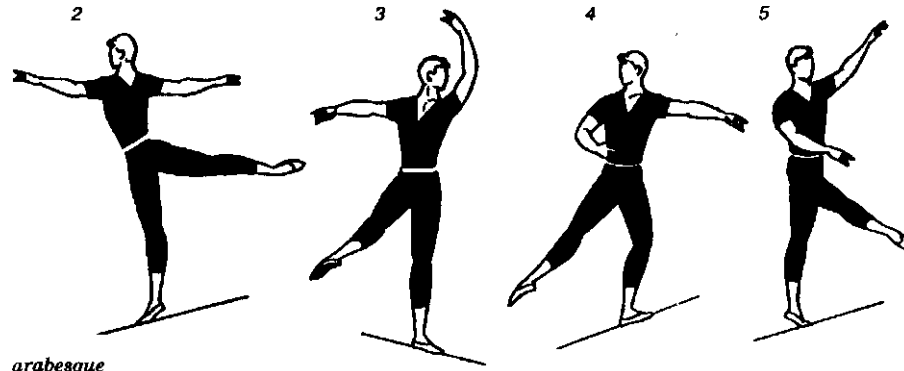
Третий arabesque выполняется с eparelement croise по схеме второго arabesque, но оба плеча удерживаются здесь ровно, голова повернута на кисть левой руки, взгляд устремлен в том же направлении (рис. 64). Заканчивается третий arabesque так же, как оба предыдущих.

Четвертый arabesque выполняется с eparelement croise по схеме первого arabesque, но левое плечо здесь отводится назад, корпус несколько прогибается назад, голова повернута к правому плечу, взгляд устремлен в том же направлении (рис. 65). Заканчивается данный arabesque так же, как все остальные.

Когда все малые позы будут хорошо усвоены, можно приступить к выполнению их на demi-plie и releve на полупальцы — вначале



Рис. 63
Второй arabesque



arabesque

у станка, затем на середине зала. Выполнение малых поз на demi-plie увеличивает степень отведения раскрытой ноги от опорной до 45°, а в сочетании малых поз с releve на полупальцах она отделяется от пола и слегка увеличивает угол отведения ноги, примерно до 25° (см. рис. 58, 62).

Изучать все малые позы рекомендуется в той последовательности, в которой они изложены.

Если все малые позы будут хорошо усвоены и пластически прочувствованы учащимися, можно надеяться, что средние и большие



Рис. 64
Третий arabesque



Рис. 65
Четвертый arabesque

позы получают хорошую основу для своего художественного совершенствования. Сила и яркость чувства танцевальной позы возникают не от высоко поднятой ноги (на 45°, 90° и выше), а от умения ученика вникать в хореографический строй и характер ее исполнения. Поэтому, прежде чем переходить к освоению средних и больших поз, необходимо в малых позах утвердить соответствующее чувство апломба и свободной устремленности движения.

СРЕДНИЕ ПОЗЫ²⁷

Построение средних поз отличается от малых лишь тем, что отведенная нога фиксируется не на 22° , а на 45° , и тем, что вся фигура танцовщика приобретает более приподнятый и устремленный характер. Поэтому описание средних поз в тексте опускается. В качестве примера приводятся несколько рисунков, иллюстрирующих правила выполнения данных поз, которые следует изучать на основе хорошо подготовленных для этой цели элементов и не раньше чем будут усвоены малые позы.

Отводить ногу на 45° при изучении средних поз рекомендуется сначала приемом *battement releve lent*, затем *battement fondu* и т. д. Все средние позы вначале изучаются на два музыкальных такта в $4/4$, так же как в малых позах.

В дальнейшем средние позы изучаются в сочетании с *demi-plie* и *levee* на полупальцах, вначале у станка, затем на середине зала. При выполнении средних поз руки фиксируются в I и II позициях или в I и III, как в малых позах.

Все средние позы так же, как и малые, выполняются приемом *arondie* и *allongee* (рис. 65, 56, 58, 60, 63).

БОЛЬШИЕ ПОЗЫ

Большие позы классического танца по своему строению отличаются от малых и средних тем, что нога в них отводится на 90° приемами *battement releve lent*, *battement developpe* или *jete*. И, разумеется, тем, что выполняются они в более устремленном и крупном пластическом рисунке.

Описывать построение каждой большой позы, в том числе и *agabesque*, нет необходимости, это показано на рисунках (рис. 66-75). Следует лишь напомнить, что к изучению больших поз можно приступать только с полноценной элементарной подготовкой.

Изучение больших поз на слабых ногах и с неотчетливой техникой движения бессмысленно. Впоследствии большие позы будут выполняться с поворотами, вращением и, наконец, с прыжком. Все это обязывает преподавателя фундаментально готовить своих учеников к изучению больших поз, которые являются основным пластическим средством искусства классического танца.

Изучаются большие позы с *battement releve lent* по одинаковой ритмической схеме. Руки из подготовительного положения поднимаются

Moins (франц.) — средние.

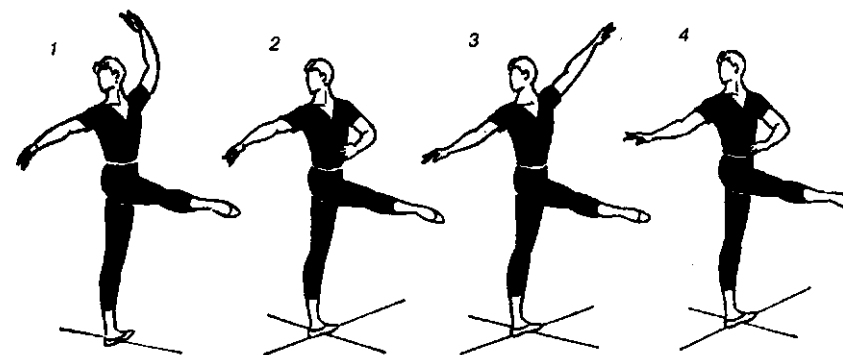


Рис. 66
Большая поза *croisee вперед*



Рис. 67
Большая поза *croisee назад*

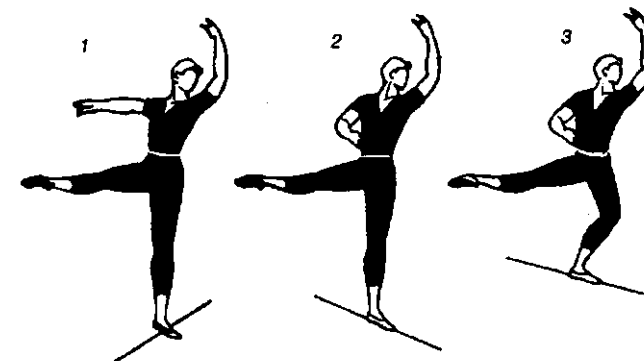


Рис. 68
Большая поза *effacee вперед*

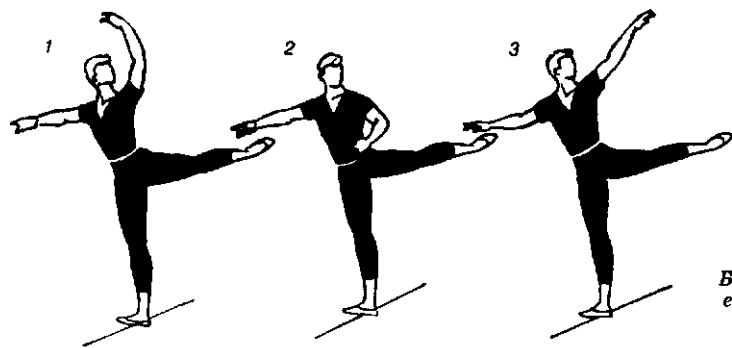


Рис. 69
Большая поза
effacée назад



Рис. 70
Большая поза *ecartée* вперед

Рис. 71
Большая поза *ecartée* назад



Рис. 72
Первый *arabesque*



Рис. 73
Второй *arabesque*



Рис. 74
Третий *arabesque*



Четвертый *arabesque*

в I позицию, нога одновременно отводится носком в пол. Далее руки, голова и корпус занимают положение, соответствующее выполняемой позе, нога одновременно поднимается на 90°. Так фиксируется поза. Затем руки опускаются в подготовительное положение, нога через носок возвращается в V позицию по правилам, которыми заканчиваются малые позы.

В данном случае большие позы выполняются медленно на два музыкальных такта в 4/4; 1/4 — поднимание рук в I позицию и отведение ноги носком в пол, 1/4 — перевод рук в позу и поднимание ноги на 90°, 4/4 — фиксация позы, 1/4 — опускание ноги носком в пол, 1/4 — окончательное возвращение рук в подготовительное положение и закрывание ноги в V позицию.

После этого можно приступить к изучению больших поз приемом *battement developpe*. Все они выполняются тоже плавно, на два музыкальных такта в 4/4; 1/4 — перевод ноги из V позиции в положение *sur le cou-de-pied*, 1/4 — перевод ноги в положение «у колена» и поднимание рук в I позицию, 2/4 — раскрытие ноги и рук в соответствующую позу, 2/4 — фиксация позы и 2/4 — возвращение рук и поднятой ноги в исходное положение.

Ниже излагается построение *attitude*, то есть большой позы с отведением полусогнутой ноги назад или вперед на 90° в положение *croise* или *effacé*.

Attitude croisee назад. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *erapelement croise*. Вначале руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию, голова слегка наклоняется вперед и влево, взгляд обращен на кисти.

В это же время левая нога из V позиции через *sur le cou-de-pied* переводится назад до колена. Далее правая рука выравнивается и переводится во II позицию, левая — в III, голова поворачивается к правому плечу, взгляд устремлен в том же направлении.

Нога одновременно с движением рук поднимается назад на 90°. В таком положении — под прямым углом — фиксируется *attitude croisee* (рис. 76). Затем левая рука переводится во II позицию, поднятая нога вытягивается на той же высоте. В заключение нога и руки опускаются в исходное положение.

Attitude croisee назад выполняется на два музыкальных такта в 4/4; 1/4 — перевод рук в I позицию и поднимание ноги сзади до колена, 2/4 — перевод ЛЕВОЙ руки ВО II ПОЗИЦИЮ,

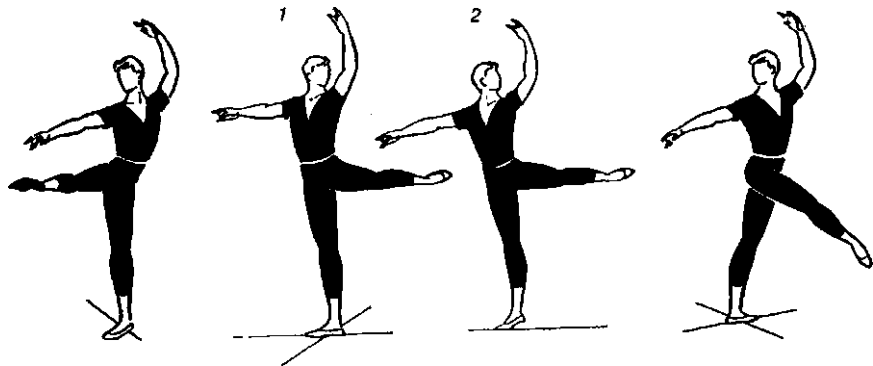


Рис. 76
Attitude croisee
назад

Рис. 77
Attitude effacee
назад

Рис. 78
Attitude croisee
вперед

правой — в III и поднимание ноги на 90° , $3/4$ — фиксируется attitude, $1/4$ — левая рука переводится во II позицию, поднятая нога вытягивается, $1/4$ — руки и нога опускаются в исходное положение.

Attitude effacee назад изучается по той же схеме, что и attitude croisee, но исходное положение здесь — epaulement efface и поднимаемая на 90° нога фиксируется в менее согнутом положении, под тупым углом, а голова в это время поворачивается к левому плечу, взгляд устремлен в том же направлении (рис. 77).

Attitude вперед, как croisee, так и effacee, выполняется по тем же правилам, что и attitude назад, но с отведением полусогнутой ноги вперед (рис. 78, 79).

Ввиду особой трудности выполнения этой позы разучивать ее рекомендуется вначале назад, лицом к станку, за который учащиеся должны держаться обеими руками.

При этом работающая нога поднимается назад приемом *levele lent* и, достигнув высоты в 90° , присгибается до нужной величины тупого угла. Надо обращать внимание на то, чтобы колено согнутой ноги не опускалось и не отводилось бы в сторону, а подъем и пальцы были вытянуты. Когда это движение будет усвоено, можно поднимать ногу на высоту 90° и одновременно сгибать ее сначала под тупым углом, а затем и под прямым. Корпус незначительно наклоняется вперед, не поворачиваясь в какую-либо сторону.

Когда учащиеся хорошо усвоят и почувствуют правильное положение согнутой сзади ноги, можно переходить к исполнению attitude, держась за станок одной рукой. Свободная рука при этом поднимается в III позицию, а голова поворачивается к ней.

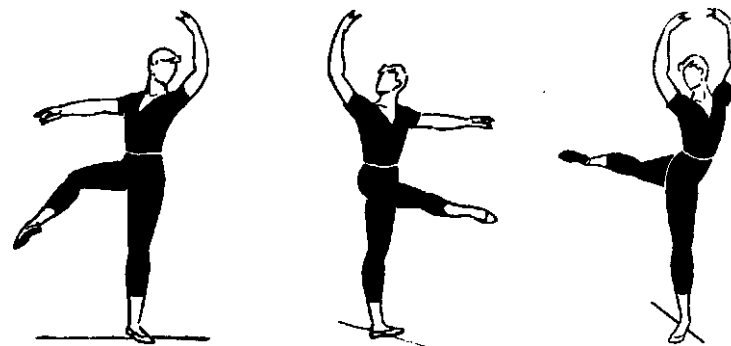


Рис. 79
Attitude effacee
вперед

Рис. 80
Вариант выполнения
позы croisee вперед

Рис. 81
Вариант выполнения
большой позы croisee назад

Затем выполняют эту позу на середине зала, причем attitude croisee проходят сразу в должном epaulement, а attitude effacee — вначале в профиль, а потом по диагонали.

Attitude вперед также изучают вначале у станка, держась за него одной рукой, свободная рука одновременно с ногой поднимается в III позицию. Голова поворачивается от станка и несколько наклоняется вперед, взгляд устремлен из-под руки.

Когда все большие позы будут хорошо усвоены, можно приступить к выполнению их на *demi-plie*, *releve* на полупальцы, при помощи *passe* через I позицию и «у колена», *pas degage*, *pas tombe*.

При выполнении больших поз необходимо соблюдать выворотность ног, удерживать корпус в должном положении со свободно раскрытыми и опущенными плечами, движение и фиксацию рук производить отчетливо, повороты и наклоны головы строго и с апломбом сочетать с устремленностью взгляда, двигаться ритмично, чувствуя взаимосвязь всех элементов, из которых складывается большая поза.

По мере усвоения малых, средних и больших поз возможны отклонения от канонов. В основных позах croisee вперед и назад, в III и II позиции руки могут переменить положение. В таком случае корпус и голова слегка наклоняются вперед, взгляд устремлен «под руку», которая находится в III позиции (рис. 80). Может быть и другой вариант, когда в основном и в вышеописанном случае рука занимает не II, а I позицию с сохранением также положений корпуса и головы или обе руки занимают III позицию, а голова и взгляд сохраняют основное или вышеуказанное положение (рис. 81).



Рис. 82
Вариант выполнения
attitude croisee назад



Рис. 83
Поза по IV позиции,
выполненная приемом
allongee



Рис. 84
Вариант выполнения
позы *ecartee* приемом
allongee

В позах *effacee* вперед и назад обе руки также могут занимать все вышеописанные позиции руки и те же положения корпуса и головы.

В позах *ecartee* обе руки могут находиться в III или II позиции. Корпус, голова и взгляд сохраняют основные положения.

В *attitude croisee*, *effacee* назад и вперед руки, корпус и голова могут варьировать свои действия так же, как это было указано в позах по ГУ позиции (рис. 82).

Кроме того, все позы со всеми вариантами движения рук, головы и корпуса должны выполняться с противоположной стороны по отношению к зрителю, то есть «со спины».

Пользоваться в учебной практике всеми вариантами выполнения поз необходимо с большим чувством меры. Нельзя забывать, что учебные каноны есть первооснова, которая должна тщательно отрабатываться и сохраняться во всей своей классической чистоте и строгости.

Поэтому различные варианты поз классического танца надо использовать лишь как пластическое дополнение, как усложнение в каждом отдельном учебном задании (рис. 83, 84).

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШАГИ

Известно, что ряд движений, которыми располагает школа классического танца, выполняются без смены или с обязательной сменой опорной и свободной ноги при помощи шага.

В первом случае это могут быть различные элементарные движения, позы, прыжки и повороты; во втором — танцевальные шаги; *pas*.

Отличаясь большим разнообразием поступательного свойства, эта группа движений является исходным материалом, на основе которого

сформировались и продолжают совершенствоваться все новые, более сложные исполнительские приемы современной классической хореографии, особенно большие прыжки, например *pas echappe*, *pas assemble*, *pas jete* и т. д.

В школе танцевальные шаги используются обычно в качестве связи в различных комбинированных упражнениях или подходах при изучении более сложных элементов учебной программы. В то же время нельзя считать, что танцевальные шаги являются чем-то второстепенным среди других исполнительских приемов. Напротив, умение точно и стройно, в строгом мужском стиле, увлеченно и музыкально исполнять танцевальные шаги свидетельствует о тонком мастерстве хореографа. И чем основательнее танцовщик (или балетмейстер) постигает это мастерство еще в школе, тем технически виртуознее и художественнее он сможет говорить со сцены языком своего искусства.

Словом, ученик должен хорошо понять и почувствовать, что танцевальные шаги это не только технически четко отработанные звенья связи и подхода, позволяющие логично и полезно соединять и осваивать последующие движения и позы, но и пластически-эмоциональная, внутренняя линия активного поступательного действия.

Изучать танцевальные шаги рекомендуется с самой простейшей их сценической формы — ходьбы, причем с хорошо подготовленным постановом всей фигуры ученика при помощи элементарных упражнений, таких, как *battements tendus simple*, простейших *port de bras*, малых поз и т. д.

ХОДЬБА И БЕГ

Каждый будущий танцовщик должен уметь передвигаться по сцене стройной, свободной поступью, а не бытово на перенапряженных или расслабленных ногах и т. п. Конечно, сценическая ходьба и бег, в зависимости от замысла балетмейстера, могут обретать разнообразную эмоционально-психологическую окраску, различный стиль и характер, но в школе утверждаются только на основе строгого учебного академизма.

Выполняются сценическая ходьба и бег с носка на всю ступню полувыворотными ногами. Исходным положением ног может быть I, V и IV позиции. Каждый шаг следует осуществлять при помощи свободного вытягивания подъема и пальцев, с легким прикосновением носка к полу в момент перехода на отведенную вперед ногу. Причем переход этот надо делать последовательно на всю ступню, мягко и эластично, без всякого «нажима» на нее. Колено ноги, делающей шаг, следует гнать в меру и вытягивать одновременно с подъемом и пальцами столь же мягко, свободно и легко. В целом каждый шаг

должен быть не слишком велик и не слишком мал, но достаточно динамичен и устремлен, особенно во время бега.

Осваивать сценическую ходьбу надо сначала при неподвижных, свободно опущенных руках, затем в сочетании с небольшим port de bras, постепенно и пластично направляющим поступательную устремленность движения всей фигуры ученика. Далее можно освоить убыстренную ходьбу и, наконец, бег, который должен отличаться теми же исполнительскими достоинствами.

Все указанные темпы ходьбы и бега надо применять в соответствии с характером заданного упражнения. Например, перед adagio на середине зала ученику следует выходить спокойно, размеренно; перед allegro — быстро и энергично, используя (по заданию) в некоторых случаях сдержанный или стремительный бег.

Изучать сценическую ходьбу и бег следует сначала отдельно, по кругу, выполняя каждый переход на свободную ногу в 1/4 двудольного музыкального такта. Хорошо отработанные сценическая ходьба и бег позволяют танцовщику действовать на сцене точно, свободно и вдохновенно, например, как умело и талантливо это делают В. Васильев, Ю. Соловьев и другие истинные мастера современного классического балета.

ПОКЛОН

В балетном искусстве существует традиционный, твердо установленный танцевальный шаг, называемый поклоном, который имеет двойное практическое назначение, двойкий смысл — учебный и сценический. При помощи первого ученик выражает учителю и концертмейстеру уважение, любовь и благодарность за их благородный и нелегкий труд; при помощи второго — зрителю, за внимание, аплодисменты и радость успеха.

Учебный поклон. Исходная позиция ног I, полувыворотная. Выполняется легкий скользящий шаг в сторону II позиции приемом battement tendu simple с одновременным и мягким переходом на раскрываемую ногу; другая нога, уже вытянутая в подъеме и пальцах, таким же мягким, скользящим движением закрывается в исходную I (полувыворотную) позицию. Вслед за тем голова уверенно склоняется вперед (на 45°) и вновь выравнивается. Взгляд устремлен прямо перед собой. Руки свободно опущены вниз и неподвижны. Корпус удерживается стройно и подтянуто.

Каждая составная часть поклона равняется, как правило, 1/4 четверехдольного музыкального такта. В целом поклон должен выполняться учеником слитно, стройно; просто, без лишней восторженно-

сти. Напоминаю, что изучать поклон рекомендуется после того, как ученик овладеет элементарной постановкой всей фигуры.

В дальнейшем, когда ученики начнут выступать на сцене, поклон будет предназначаться зрителю, а не воспитателю и концертмейстеру, и, конечно, исполняться в строгой манере, без всякой нарочитости. Ведь истинная мужественность всегда проявляется сдержанно. Поэтому ученикам младших и даже средних классов после сценического выступления рекомендуется благодарить зрителя все еще при помощи учебной формы поклона. Ученикам старших и выпускных классов можно дополнительно вводить движение одной руки (port de bras), выполняя поклон уже слитно в сценической, а не учебной форме, как бы в два темпа.

Сценический поклон. Исходная позиция ног и шаг в сторону — те же; рука, соответствующая направлению продвижения, одновременно раскрывается через I позицию во II, другая остается неподвижной, голова и корпус удерживаются прямо. Далее свободная нога закрывается в исходную I позицию, голова одновременно склоняется вперед, руки и корпус удерживаются в том же положении. Наконец, голова выравнивается, рука из II позиции опускается в исходное положение, и весь поклон исполняется в другую сторону.

Если одобрение зрителя окажется значительным, ученик может позволить себе раскрыть одновременно обе руки во II позицию, показывая таким образом более высокую степень благодарности.

И, наконец, главное, — сценический поклон надо выполнять не только точно и пластично по форме, но и в соответствии с характеристикой роли и стиля танцевального произведения. Например, желательно, чтобы исполнители партий Спартака и Ромео, Красса и Зигфрида, Данилы и Паганини выражали зрителю свою признательность в различном пластическом и эмоциональном «ключе». Все это обязывает школу научить будущего танцовщика общаться с партнером или партнершей на сцене при помощи поклона не формально, а осмысленно. Ученик должен хорошо понимать, что сценический поклон в классическом танце многообразен и что главное его художественное достоинство — не внешняя галантность и учтивость поведения «кавалера», а глубокий внутренний смысл жизни исполнителя в роли.

PAS DEGAGE

Выполняется этот шаг на отведенную ногу во II или IV позиции. Начинаться и заканчиваться он может малой, средней или большой позой.

Вообще элемент degage присутствует во всех движениях, связанных с переносом центра тяжести тела на отведенную ногу или с обеих

ног на одну. Ниже приводится описание возможных вариантов исполнения pas degage.

Например, нога с V позиции отводится во II или IV позицию приемом battement tendu, далее делается проходящее demi-plie и переход на отведенную ногу.

Отведение ноги должно происходить по всем правилам battement tendu, переход на раскрываемую ногу — слитно и последовательно, с кончиков пальцев на всю ступню; проходящее demi-plie — равномерно и эластично на обеих ногах с мягким и легким выпрямлением из него.

Руки отчетливо фиксируют начальное и конечное положение, мягко и согласованно с demi-plie переводятся из позиции в позицию. Корпус на demi-plie равномерно опирается на обе ноги; при переходе на отведенную ногу подается на нее своевременно и устойчиво в подтянутом состоянии. Голова поворачивается отчетливо, в одном ритме с переводом рук из одной позиции в другую.

В целом pas degage выполняется свободно, в едином ритме, без резкого или жесткого перехода с одной ноги на другую.

Изучать данную форму pas degage рекомендуется с фиксированием demi-plie, чтобы лучше усвоить его равномерность, выворотность и эластичность.

Начинать pas degage можно с положения раскрытой ноги на 45° или 90°. В этом случае demi-plie выполняется на одной опорной ноге. Выпрямление из demi-plie делается с широким продвижением в момент перехода на раскрытую ногу. Завершается этот переход через вытянутые пальцы на всю ступню или с задержкой на полупальцах.

Руки, корпус и голова занимают положение в зависимости от того, с какой позы начинается pas degage и какой заканчивается.

Эластичность перехода, выворотность ног, правильность построения исполняемой позы должны соблюдаться неизменно.

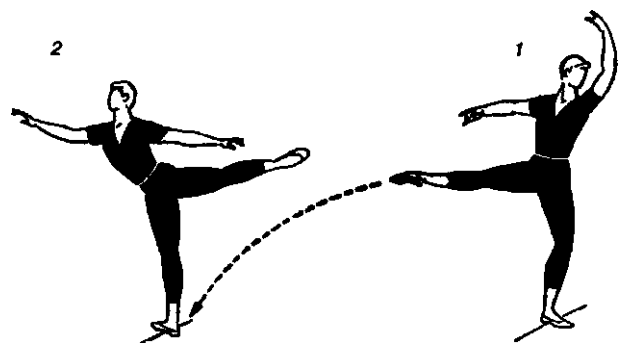


Рис. 85
Pas degage вперед

Изучать такое pas degage рекомендуется на середине зала в сочетании с battement fondu на 45°. Например, выполняется battement fondu на полупальцах во II позиции, затем demi-plie с открытой ногой, далее pas degage в сторону с задержкой на полупальцах; свободная нога в этот момент фиксируется на высоте 45°. Это же упражнение делается на croise вперед, затем на croise назад, в сторону и с другой ноги.

Музыкальный размер этого упражнения — 2/4; на один такт делается battement fondu, на 1/4 — последующее demi-plie, на 1/4 — pas degage.

Затем можно перейти к изучению pas degage на 90° при выполнении adagio с завершающим переходом на всю ступню. Например, выполняется большая поза (90°) на efface вперед, и при помощи широкого шага, то есть pas degage, ученик переходит в первый arabesque на 90° (рис. 85) и т. п.

Далее можно перейти к изучению pas degage с battement fondu на 90° в виде упражнения, которое указывалось выше для battement fondu на 45°.

Pas degage, исполняемое на 45° и 90°, может варьироваться: начинаться позой на 45°, а заканчиваться позой на 90° или наоборот: начинаться позой на 90°, а заканчиваться позой на 45°.

PAS TOMBĚ

Выполняется этот шаг с падением в demi-plie на раскрытую ногу по II или IV позиции.

Отводить ногу можно различными приемами: battement tendu, battement fondu, battement developpe и т. д. Но финал pas tombe всегда один — падение на раскрытую ногу в demi-plie с одновременным оставлением свободной ноги носком на полу, подниманием ее на 45° и 90°

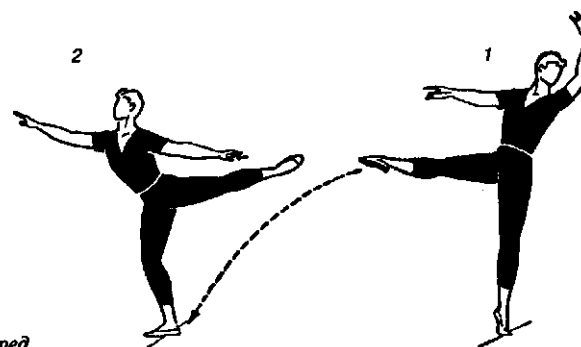


Рис. 86
Pas tombé вперед

или быстрым подтягиванием в положение *sur le cou-de-pied*. Переход из одной позы в другую при помощи *pas tombe* делается, как правило, с предварительным подниманием на полупальцы приемом *releve*.

Положение рук, корпуса и головы в начале и в конце этого движения может быть самое разнообразное, в зависимости от построения исполняемой позы (см. рис. 86).

Выполняя *pas tombe*, не следует опускать раскрытую ногу раньше времени, сокращая тем самым линию продвижения и ее устремленность. Сокращенное продвижение придает переходу вялость и незавершенность так же, как чрезмерное продвижение нарушает его легкость и соразмерность. Завершающее *demi-plie* выполняется мягко, легко и эластично с кончика пальцев на всю ступню. Освободившаяся нога поднимается одновременно с выполнением *demi-plie*.

Корпус своевременно передается на ногу, переходящую в *demi-plie*, оставаясь при этом подтянутым и стройным. Руки и голова, строго выдерживая все положения выполняемой позы, действуют четко и связно с переходом на другую ногу.

Падение в *demi-plie* должно быть хорошо отработано и прочувствовано учениками, может быть медленным или ускоренным, но всегда точно соответствовать музыкальному темпу.

Изучать *pas tombe* рекомендуется у станка, сначала в сочетании с *battement fondu*, затем с *battement releve lent* и, наконец, при помощи очень полезного упражнения *battement developpe tombe*.

Надо заметить, что элементом *pas tombe* оканчиваются многие прыжки классического танца: *sissonne tombee*, *temps leve tombe*, *cabriole tombe* и т. д. Поэтому данное движение следует столь же хорошо отработать на середине зала и только после этого переносить в прыжки.

Существует еще одна форма *pas tombe*, которая выполняется с подменной ноги через V позицию без продвижения. В данном случае падение в *demi-plie* также происходит с полупальцев на ногу, которая занимает положение *sur le cou-de-pied* или отведена на высоту 45°. В момент выполнения данного *pas tombe* освобождающаяся нога одновременно переводится на *cou-de-pied* или энергично раскрывается в заданном направлении на 45°. Здесь также надо стремиться к эластичности и легкости перехода в *demi-plie* с четким фиксированием начального и конечного положения ног.

Руки, корпус и голова действуют в данной форме *pas tombe* согласно построению исходной и завершающей позы. Изучается это движение при помощи *pas de bourree simple*. Затем отрабатывается как небольшое добавление вместе с *battement fondu*, *battement frappe*, *rond de jambe en l'air* и *petit battement sur le cou-de-pied*.

PAS COUPE

Данный шаг выполняется на месте в виде быстрой смены опорной ноги через V позицию. Исходное положение: *demi-plie* на правой ноге при положении левой на *cou-de-pied* сзади.

Переходный момент: подъем на высокие полупальцы левой ноги и одновременное выпрямление правой из *demi-plie* с быстрым подниманием ее на *cou-de-pied* вперед или прямым открыванием на 45°, которое может производиться по II и IV позиции (рис. 87).

Таким образом, при помощи *pas coupe* свободная нога как бы подрезает опорную и становится на ее место через V позицию.

Pas coupe может начинаться и с открытого положения ноги на 45°. В таком случае переход будет заканчиваться на *cou-de-pied* спереди или сзади.

Кроме того, *pas coupe* может быть выполнено повторно без предварительного *demi-plie* с подменной ноги, стоящей на **ВЫСОКИХ ПОЛУПАЛЬЦАХ И ПОСЛЕДУЮЩИМ** переводом свободной ноги на *cou-de-pied* вперед или назад.

Руки, корпус и голова действуют здесь в строгом соответствии с построением начальной и конечной позы.

Pas coupe, как и *pas tombe* на месте, изучается при помощи *pas de bourree*. Затем, как небольшое добавление, отрабатывается в сочетании с *battement frappe*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement sur le cou-de-pied*.

Выворотность ног, эластичность *demi-plie*, упругость высоких полупальцев, точность положения *sur le cou-de-pied*, четкая связь перехода с одной ноги на другую сохраняются строго во всех формах *pas coupe*.

PAS GLISSE

Данное движение основывается на *pas tombe* и состоит из последовательного скольжения ног по IV или II позиции. Например, *pas glisse croise* вперед выполняется следующим образом: делается *demi-plie* в V позиции с последующим *releve* на полупальцы, затем стоящая спереди нога отводится легким скользящим движением носка по полу вперед на *croise* и плавно переходит в *demi-plie* на всю ступню.

Оставшаяся сзади нога таким же легким скользящим движением подводится к опорной ноге в исходное положение на полупальцы. *Pas glisse* может повториться или закончиться *demi-plie* в V позицию.

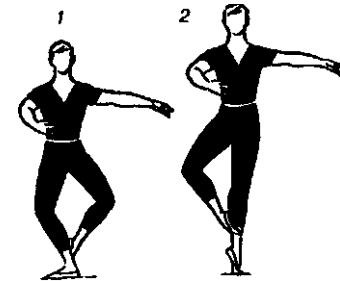


Рис. 87

Разновидность выполнения *pas coupe*

Руки во время выполнения первого *releve* из подготовительного положения переводятся в I пониженную позицию; при скользящем переходе в *demi-plié* рука, соответствующая выдвинутому вперед плечу, удерживается в I позиции, другая раскрывается во II пониженную позицию; во время выполнения заключительного *releve* руки фиксируются в указанных позициях и, если движение заканчивается, опускаются в подготовительное положение.

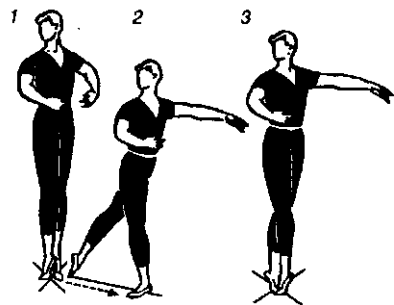


Рис. 88
Pas glissé no IV позиции

Корпус на первом и втором *releve* удерживается прямо, в момент скользящего перехода в *demi-plié* слегка подается вперед на опорную ногу. Голова все время повернута к выдвинутому плечу (рис. 88).

Таким образом, *pas glisse* можно выполнять во всех направлениях и заканчивать в общепринятых малых позах.

Pas glisse выполняют также лишь в первой его части, то есть первое скольжение в *demi-plié* заканчивается

большой позой или переходом в нее приемом *releve* на полупальцы. Кроме того, открытая нога может остаться на полу, такое *pas glisse* используют как подход к малым *pirouettes*.

Pas glisse служит также подходом к небольшим прыжкам, начинающимся с одной ноги. Руки, корпус и голова принимают в таких случаях соответствующее положение.

В любом варианте выполнения *pas glisse* нужны предельная легкость скольжения, мягкость *demi-plié*, слитность и четкость действия рук, корпуса и головы. Исключается малая выворотность ног, слишком широкий переход в *demi-plié*, вялая фиксация завершающей позы.

Изучать *pas glisse* рекомендуется на середине зала, сначала *en face*, затем на *croise* и *efface* и сочетании с *battement tendu*.

PAS FAILLI

Данное движение, как и *pas glisse*, основано на *pas tombe*, но выполняется только по IV позиции.

Исходным положением *pas failli* может быть какая-либо малая или большая поза с раскрытой ногой по IV позиции вперед или назад, на *croise* или *efface*. Опорная нога при этом выполняет *releve* на высокие полупальцы. Далее она переходит в *demi-plié*, а раскрытая нога, опускаясь, переводится через I позицию в IV вперед или назад. Освободив-

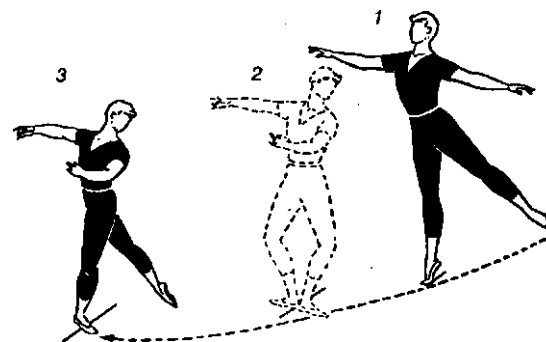


Рис. 89
Pas failli

шаяся нога может остаться на полу, прикасаясь к нему носком, поднимаясь на 45° и 90° в какую-либо позу по IV позиции (рис. 89).

Переводится раскрытая нога через I позицию легким скользящим движением всей ступни по полу и одновременно с *demi-plié* на опорной ноге. Заканчивается *pas failli* эластично, с равномерным углублением в *demi-plié* и не слишком широкую IV позицию.

Действия рук, корпуса и головы должны быть пластичны и точно соответствовать рисунку исполняемой позы.

Изучать *pas failli* следует сначала вперед, затем назад, вводя это движение на середине зала как прием связи одной позы с другой и как подход к малым и большим *pirouettes*.

PAS DE BOURREE

Существует несколько разновидностей этого движения. Все они основаны на переступаний ног при помощи *pas coupe* и *pas tombe*.

Каждое *pas de bourree* выполняется выворотню, четко, на высоких полупальцах и упруго вытянутой ноге. Свободная нога столь же выворотню и четко переводится в положение *sur le coude-pied* с хорошо вытянутыми подъемом и пальцами. Начальное и завершающее *demi-plié (tombe)* следует выполнять эластично и мягко.

При размеренном исполнении *pas de bourree* каждое переступание и положение *sur le cou-de-pied* фиксируется отчетливо, с апломбом. При ускоренном темпе все протекает слитно и непрерывно.

Действия рук, головы и корпуса оговариваются в каждом отдельном случае, но все они должны отличаться большой точностью, легкостью и ритмической согласованностью с движением ног. Все виды *pas de bourree* обычно изучаются на музыкальный размер в $2/4$ или $4/4$. Сначала все переступания выполняются на каждую четверть музыкального такта, затем на восьмую его долю.

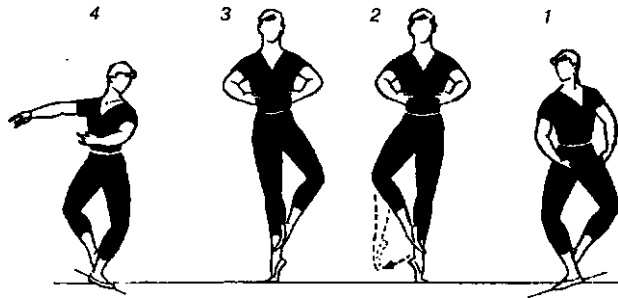


Рис. 90
Pas de bourree
с переменной ног

Pas de bourree с переменной ног. Исходная позиция ног — V, *eraplement croise*. Нога, стоящая сзади, переводится в положение *sur le sou-de-pied*, одновременно на опорной ноге выполняется *demi-plie*. Затем делается поворот *en face* и *pas coupe*, то есть переход свободной ноги через V позицию на высокие полупальцы с одновременной подменой ноги, которая, в свою очередь, без задержки переводится *sur le sou-de-pied* вперед.²⁸ Далее свободная нога, приоткрываясь на половину расстояния II позиции, встает на высокие полупальцы, другая переводится *sur le sou-de-pied* вперед. Наконец выполняется *eraplement croise* и *pas tombe* через V позицию в *demi-plie*, во время которого другая нога поднимается *sur le sou-de-pied* сзади. С этого положения данный вид *pas de bourree* можно повторить с другой ноги.

В обратном порядке ноги выполняют свое движение по той же схеме, только *sur le sou-de-pied* и *demi-plie (tombe)* фиксируются сзади.

На первом *demi-plie* руки сохраняют подготовительное положение, на первом переступаний они поднимаются в I пониженную позицию, на втором — сохраняют ее, на заключительном *demi-plie* рука, соответствующая опорной ноге, остается в I позиции, другая — приоткрывается во II.

Корпус на обоих переступаниях удерживается прямо, на первом и втором *demi-plie* — слегка наклоняется в сторону выдвинутого вперед плеча.

Голова при первом *demi-plie* сохраняет положение, соответствующее *eraplement*; на обоих переступаниях поворачивается *en face*, на заключительном *demi-plie* — к выдвинутому вперед плечу (рис. 90).

Изучать это *pas de bourree* рекомендуется лицом к станку сначала из упрощенного упражнения. Начинается оно, как обычно, с *demi-plie* на одной ноге, другая занимает положение *sur le sou-de-pied* сзади. Затем делаются два переступания на высоких полупальцах с перево-

По сути дела, этот переход можно назвать *pas degage*.

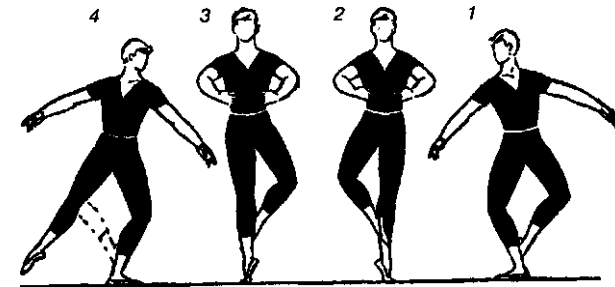


Рис. 91
Pas de bourree,
не меняя ноги

дом свободной ноги через V позицию на *sou-de-pied* вперед и назад. Все движение заканчивается на *demi-plie (tombe)*, но при положении *sur le sou-de-pied* спереди. Это упражнение может быть выполнено в обратном порядке и повториться с другой ноги.

В дальнейшем можно перейти к изучению *pas de bourree* с переменной ног тоже лицом к станку, затем — на середине зала.

Pas de bourree, не меняя ноги. Исходная позиция ног — V, положение корпуса *en face*. Одновременно впереди стоящая нога делает *demi-plie*, а другая — раскрывается через *sur le sou-de-pied* во II позиции на 45°. Затем раскрытая нога, подменивая опорную (*coupe*), встает сзади на высокие полупальцы, другая — одновременно поднимается в положение *sur le sou-de-pied* спереди. Далее эта же нога переступает на высокие полупальцы в направлении II сокращенной позиции, освободившаяся нога одновременно переводится *sur le sou-de-pied* назад. После этого выполняется *demi-plie* назад (*tombe*) с последующим раскрытием свободной ноги через положение *sur le sou-de-pied* во II позицию на 45°.

С этого положения данный вид *pas de bourree* можно продолжить, начав его в другую сторону, или закончить, опустив раскрытую ногу в V позицию назад.

Руки во время первого раскрытия ноги на II позицию приподнимаются из подготовительного положения в направлении II пониженной позиции. При первом переступаний они переводятся через подготовительное положение в I пониженную позицию и так удерживаются на втором переступаний. Во время заключительного *demi-plie* руки раскрываются во II пониженную позицию.

Корпус в момент переступания на полупальцах сохраняет прямое положение, во время *demi-plie* слегка наклоняется от раскрывающейся ноги.

Голова при переступаниях удерживается *en face*, на *demi-plie* она вторит движению корпуса, поворачиваясь в том же направлении (рис. 91).

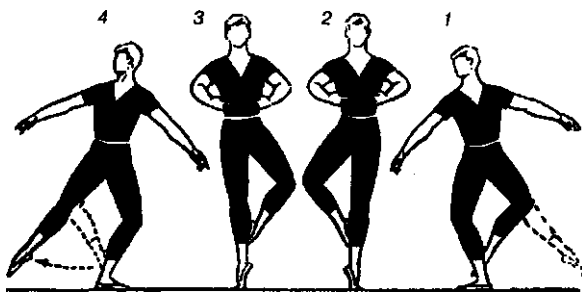


Рис. 92
Pas de bourree
dessus

Изучается данное pas de bourree без предварительного упражнения, сразу на середине зала. Затем оно осваивается на ecarte и в малых позах по IV позиции, совершая переступания вперед или назад с мягким раскрытием ноги в том же направлении. Руки, голова и корпус в таком случае, активно действуя, свободно и четко фиксируют должные положения.

Pas de bourree dessus. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Сначала одновременно выполняется поворот en face и demi-plie на ноге, стоящей впереди, и раскрытие другой sur le cou-de-pied во II позицию на 45°. Далее раскрытая нога выполняет первое переступание на высокие полупальцы, подменяя опорную ногу спереди, другая нога в это же время поднимается sur le cou-de-pied сзади. Затем свободная нога выполняет второе переступание на высокие полупальцы в направлении II сокращенной позиции, одновременно другая переводится в положение sur le cou-de-pied назад. Наконец, выполняется demi-plie назад (tombe) с последующим раскрытием освободившейся ноги через положение sur le cou-de-pied в направлении II позиции на 45° (рис. 92).

Руки во время первого раскрытия ноги поднимаются из подготовительного положения через I пониженную позицию во II пониженную. При переступаниях они вновь постепенно опускаются в подготовительное положение.

Корпус при переступаниях удерживается прямо, на demi-plie слегка наклоняется в противоположную сторону от раскрываемой ноги.

Голова на первом раскрытии ноги поворачивается и слегка наклоняется вместе с корпусом в противоположную сторону.

Pas de bourree dessous. Движение это делается так же, как и описанное выше, но в обратном порядке, то есть первое demi-plie выполняется на ноге, стоящей сзади в V позиции, одновременно другая нога раскрывается на 45° через положение sur le cou-de-pied спереди. Первое переступание на полупальцы происходит сзади опорной

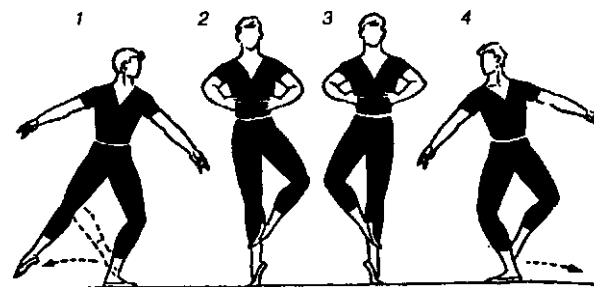


Рис. 93
Pas de bourree
dessous

ноги, а освободившаяся переходит sur le cou-de-pied спереди. Далее делается второе переступание на полупальцы в направлении II позиции с переводом освободившейся ноги sur le cou-de-pied спереди. Наконец, выполняется demi-plie (tombe) впереди опорной и раскрытие другой ноги через положение sur le cou-de-pied в направлении II позиции на 45°. Руки, корпус и голова сохраняют правила, описанные в pas de bourree dessus (рис. 93).

Pas de bourree dessus-dessous. Данная форма движения состоит из соединения двух предыдущих, выполняемых слитно, одно за другим. Закончив pas de bourree dessus, ногу, раскрытую по II позиции на 45°, подводят на полупальцы сзади опорной ноги и исполняют pas de bourree dessous. Таким образом, движение это делается непрерывно, с небольшим переходом из стороны в сторону. Когда же оно выполняется в быстром темпе, то ноги раскрываются на II позицию, лишь слегка поднимаясь над полом, что придает всему движению большую слитность и компактность.

Руки, корпус и голова занимают попеременно положения, предусмотренные I и II формами этого pas de bourree.

При изучении данного вида pas de bourree надо следить, чтобы ученики раскрывали и закрывали ногу по II позиции по прямой, а не дугообразной линии и чтобы нога эта подводилась к опорной с вытянутым коленом, слегка проскальзывая носком по полу.

PAS BALANCE

Движение это состоит из равномерного переступания ног и небольшого покачивания корпуса, головы и рук. Начинается оно с demi-plie по V позиции. Стоящая сзади нога скользящим движением отводится в сторону, одновременно опорная нога вытягивается в колене. Затем на раскрытую ногу осуществляется переход в demi-plie и подведение свободной ноги в положение sur le cou-de-pied сзади. Далее выполняется переступание на полупальцы и поднятие опорной ноги в положение

sur le cou-de-pied спереди. На освободившуюся ногу делается еще раз *demi-plié* и перевод опорной ноги в положение sur le cou-de-pied сзади. С этого момента все движение можно повторить в другую сторону, но не с V позиции, а с положения sur le cou-de-pied. Таким образом, данное движение складывается из одного *pas tombe* во II позицию, одного *pas saute* и одного *pas tombe* через V позицию.

Руки в *pas balance* занимают пониженные позиции. В момент отведения ноги в сторону они из подготовительного положения поднимаются во II позицию. При переходе на раскрытую ногу рука, соответствующая наклону корпуса, остается во II позиции, другая переводится в I позицию. Если *pas balance* повторяется в обратную сторону, то и руки плавно переводятся в том же направлении: одна из I позиции во II, другая из II в I. Кроме того, рука может переводиться из II позиции в III и обратно.

Корпус в момент перехода на отведенную ногу слегка отклоняется в ту же сторону. Во время следующих переступаний он принимает первоначальное положение и сохраняет его до конца движения. Голова поворачивается в направлении наклона корпуса и удерживается так до конца движения (рис. 94).

При выполнении *pas balance* следует очень легко и точно открывать ногу во II позицию, плавно вытягивая ее в колене, подъеме и пальцах; опорную ногу в это время столь же плавно и до конца вытягивать в колене. Переход в *demi-plié* осуществлять слитно с продвижением, но не шире, чем это предусмотрено II позицией ног, и мягко, с кончика пальцев на всю ступню. Переводить ногу в положение sur le cou-de-pied надо также точно и плавно, с вытянутой ступней. Переступание на полупальцы должно производиться эластично, с вытянутым коленом и плавным переводом свободной ноги в положение sur le cou-de-pied. Завершающее *demi-plié* надо выполнять также мягко, легко и связно.

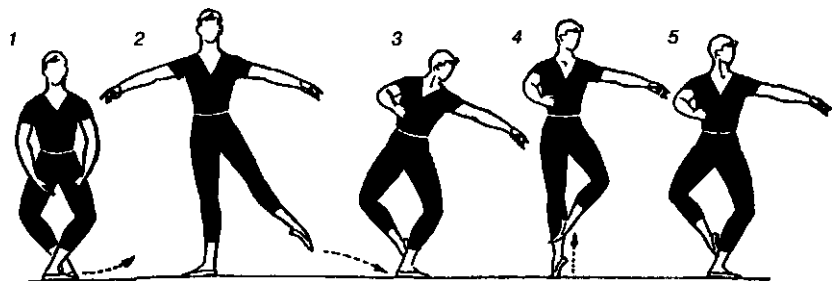


Рис. 94
Pas balance

Руки переводятся свободно, в едином ритме с наклоном корпуса и головы, которые в свою очередь должны действовать строго, четко и слитно с движениями ног.

В целом *pas balance* выполняется сдержанно, без преувеличенного поворота головы или наклона корпуса, чрезмерного перевода рук, жестких акцентов в движении ног и без нарушения выворотности.

Изучается это движение сначала без участия рук и в замедленном темпе. Музыкальный размер — 3/4 (вальс). Все три переступания ног выполняются на каждую четверть такта.

Когда основная форма *pas balance* будет хорошо усвоена, ее можно усложнять. Например, первое отведение ноги в сторону выполняется на невысоких полупальцах, корпус наклоняется несколько больше обычного, рука, противоположная наклону корпуса, переводится не в I, а в III позицию, другая — во II. При повторении этого движения в другую сторону руки прямо переводятся в указанные позиции, а не через I позицию.

PAS COURU

Данное движение предназначено для энергичного разбега (от слова *cougir* — бежать) и выполняется только с продвижением вперед как подход к большим прыжкам, например к большому *jete* и т. д.

Состоит *pas couru* из четырех слитных и быстрых переступаний по IV позиции. Вначале фиксируется малая поза с отведенной ногой на *croise* вперед носком в пол. Далее исполняется *pas tombe* на отведенную вперед ногу и два шага вперед на полупальцах приемом *degage*. Затем без всякой задержки делается заключительное *pas tombe* вперед с сильным и коротким прыжковым толчком.

Все четыре шага выполняются стремительно, в едином темпе, с энергичным посылом всего тела вперед к предстоящему прыжковому толчку.

Руки во время выполнения *pas couru* находятся во II позиции, ладони повернуты вниз; в момент прыжкового толчка руки энергично переводятся через подготовительное положение и I позицию в исполняемую позу, помогая тем самым осуществить высокий прыжок.

Корпус в начале *pas couru* энергично посылается вперед и также активно участвует в прыжковом толчке, сохраняя стройность и подтянутость. Причем он чуть склоняется в сторону от выдвинутого вперед плеча, а центр тяжести тела в исходный момент прыжка точно подается на опорную ногу, чтобы прыжок получился устойчивым и высоким.

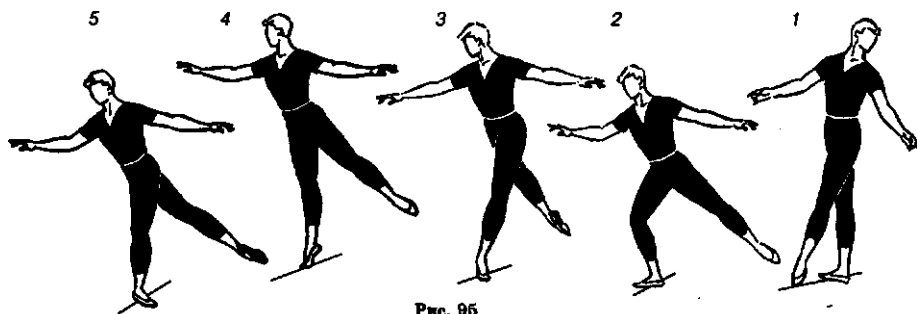


Рис. 95
Pas couru

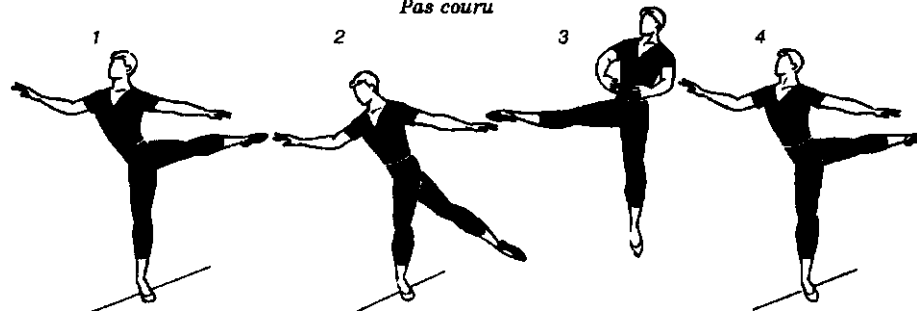


Рис. 96
Temps leve passe

Голова во время pas couru повернута от выдвинутого вперед плеча. В момент прыжкового толчка она энергично поворачивается к выдвинутому вперед плечу (рис. 95, 96).

В целом pas couru выполняется как легкий и свободный разбег к предстоящему большому прыжку.

Pas couru может быть исполнен и с тремя шагами. В таком случае начальная поза (носком в пол) фиксируется с отведенной ногой назад на croise. Далее эта нога выполняет pas tombe вперед. Затем делается один шаг вперед в виде pas degage на высоких полупальцах и заключительное pas tombe. Руки, корпус и голова остаются те же.

Изучать pas couru рекомендуется, когда все виды pas de bougree и приемы большого прыжка с продвижением будут хорошо освоены.

TEMPS LIE

Temps lie — упражнение, развивающее слитность перехода из одной позы в другую приемом pas degage. Слагается оно из двух темпов и подразделяется на два вида. В первом фиксируются позы par terre, во втором — позы на 90°.

Temps lie par terre. Первый темп. Исходное положение — V позиция, правая нога вперед, eparement croise. Выполняется demi-plie, правая нога скользящим движением вытягивается вперед, левая остается на demi-plie. Далее осуществляется pas degage на отведенную ногу вперед через проходящее demi-plie, левая нога вытягивается croise назад. Затем эта же нога подводится в V позицию назад на demi-plie en face.

Руки во время отведения правой ноги вперед из подготовительного положения поднимаются в I позицию. При выполнении pas degage левая рука переводится в III позицию, правая — во II. При завершающем закрывании ноги в V позицию назад левая рука переводится из III в I позицию. Корпус во время отведения правой ноги вперед удерживается на левой ноге, при выполнении pas degage передается на правую ногу.

Голова одновременно с переводом рук в I позицию поворачивается к кистям, взгляд обращен в том же направлении. При переводе правой руки из I позиции во II голова одновременно поворачивается в том же направлении. Когда левая рука переводится из III позиции в I, голова поворачивается en face, взгляд направляется на кисть этой же руки (рис. 97).

Второй темп. Правая нога из предшествующего demi-plie скользящим движением вытягивается на II позицию.

После этого выполняется pas degage через проходящее demi-plie. Левая нога вытягивается и закрывается в V позицию вперед на demi-plie с одновременным поворотом eparement croise.

Когда правая нога отводится в сторону, левая рука переходит из I позиции во II. При выполнении pas degage руки сохраняют II позицию и опускаются в подготовительное положение одновременно с закрыванием левой ноги в V позицию.

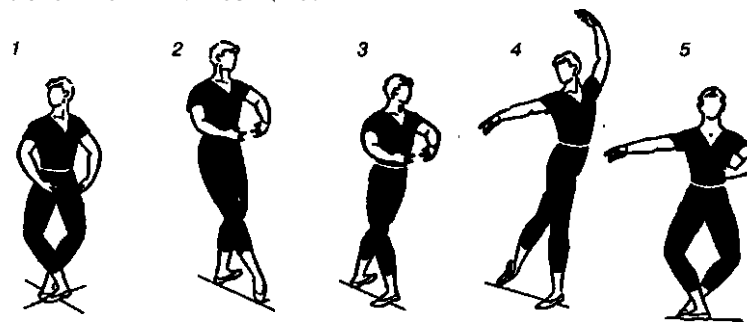


Рис. 97
Temps III par terre. Первый темп

Корпус во время выполнения *pas degage* передается с левой ноги на правую.

Голова при переводе левой руки из I позиции во II поворачивается в том же направлении. На завершающем *demi-plie* она сохраняет это же положение (рис. 98).

После этого все упражнение повторяется с другой ноги.

Temps lie par terre назад выполняется по той же схеме, но в первом темпе *pas degage* выполняется назад, а не вперед, а во втором темпе отводится в сторону нога, стоящая сзади в V позиции, а не спереди.

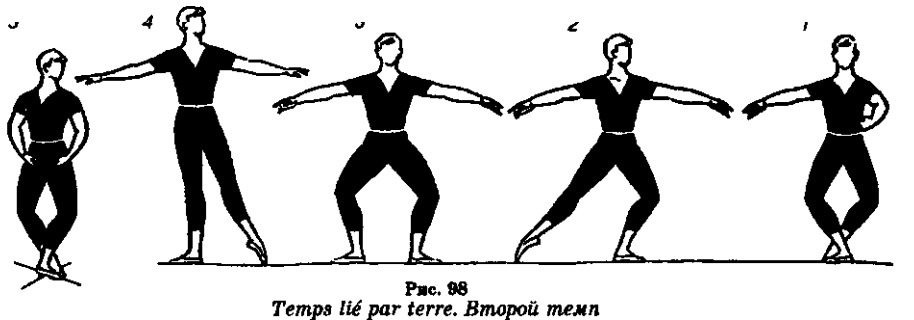
Изучать это упражнение рекомендуется медленно, уложив оба темпа на два музыкальных такта в 4/4. На 1/4 выполняется *demi-plie*, на 1/4 отводится нога, на 1/4 делается *pas degage*, на 1/4 фиксируется поза и т. д.

Когда это упражнение будет хорошо усвоено, его можно выполнять с перегибанием корпуса во время фиксации позы. В первом темпе корпус перегибается назад к раскрытой ноге. Руки и голова в это время сохраняют свое положение. Во втором темпе корпус перегибается в сторону, тоже к раскрытой ноге с одновременным переводом правой руки из II позиции в III и возвращением ее в ту же позицию вместе с выпрямлением корпуса.

При выполнении *temps lie* назад корпус будет перегибаться от раскрытой ноги как в первом, так и во втором темпе. При этом в первом темпе руки и голова сохраняют свое положение, во втором темпе правая рука будет также переводиться в III позицию и возвращаться во II.

Все правила, относящиеся к выполнению *port de bras* с перегибанием корпуса, сохраняются здесь полностью.

Temps lie с перегибанием корпуса в каждом темпе выполняется на два музыкальных такта в 4/4. На один такт делается *temps lie*, на 2/4 — перегибание корпуса и на 2/4 — выпрямление его.



При выполнении *temps lie par terre* без перегибания и с перегибанием корпуса все правила движения головы, рук, корпуса и ног, принятые школой классического танца, сохраняются полностью.

Основная задача этого упражнения — развитие плавной, слитной и мягко протекающей связи всех элементов, из которых оно складывается.

В дальнейшем *temps lie* без перегибания корпуса можно выполнять на два музыкальных такта в 3/4, то есть фиксировать каждую позу на первую долю музыкального такта. Здесь особенно необходимо отрабатывать непрерывную слитность *demi-plie*, *pas degage*, *port de bras* и фиксацию позы.

Temps lie на 90°. Данный вид упражнения отличается от рассмотренного выше тем, что вместо скользящего отведения ноги делается *battement developpe* с *demi-plie*.

Ниже дается краткое описание *temps lie на 90°*.

Первый темп. Исходное положение — V позиция, правая нога впереди, *eualement croise*. Вначале правая нога выполняет *battement developpe croise* вперед с одновременным *demi-plie* на левой.

Затем делается *pas degage* с широким поступательным движением вперед на всю ступню через вытянутые полупальцы и фиксируется *attitude croisee* назад. Наконец, левая нога, вытягиваясь в колене, подводится назад в V позицию с поворотом корпуса *en face*.

Руки при выполнении *battement developpe* поднимаются в I позицию. Во время *pas degage* правая рука переводится во II позицию, левая — в III; во время возвращения левой ноги в V позицию правая рука остается во II позиции, левая переводится в I.

Корпус и голова действуют так же, как в *temps lie par terre* (рис. 99).

Второй темп. Правая нога выполняет *battement developpe* в сторону с одновременным *demi-plie* на левой. Далее делается *pas degage* с широким поступательным движением в сторону на всю ступню через



вытянутые пальцы, затем фиксируется поза *a la seconde* на 90° . И, наконец, левая нога сгибается в положение «у колена» с поворотом *epaulement*. После этого все упражнение выполняется с другой ноги.

Руки, корпус и голова действуют здесь так же, как во втором темпе *temps lie par terre* (рис. 100).

Данное упражнение выполняется назад по той же схеме, но в первом темпе *battement developpe* и *pas degage* выполняются назад *croise*, а не вперед.

Изучается *temps lie* на 90° медленно, на два музыкальных такта в $4/4$. *Первый темп*: $1/4$ — сгибание ноги в положение «у колена», $1/4$ — *battement developpe*, $1/4$ — *pas degage*, $1/4$ — фиксация позы. *Второй темп*: $1/4$ — опускание левой ноги в V позицию и перевод правой в положение «у колена», $1/4$ — *battement developpe*, $1/4$ — *pas degage*, $1/4$ — фиксация позы *a la seconde* и т. д.

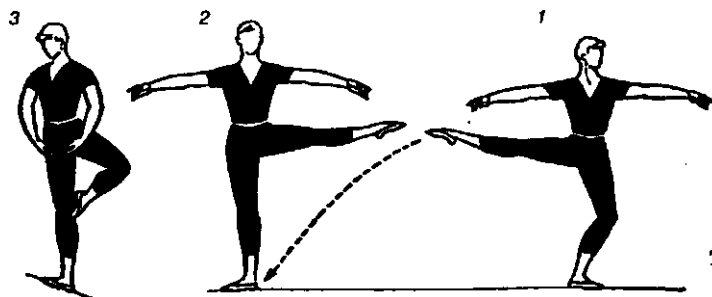


Рис. 100
Temps lie на 90° .
Второй темп

Когда *temps lie* на 90° будет хорошо усвоено в медленном темпе, его можно выполнять несколько быстрее.

При изучении *temps lie* на 90° необходимо добиваться предельной слитности, точности и апломба движения. Это отлично воспитывает у учащихся чувство танцевальной кантлены, которая затем будет проявляться в более сложных и трудных формах движения. В этом заключается назначение и ценность данного учебного канона.

В дальнейшем *temps lie* на 90° полезно усложнять полупальцами. В этом случае все, кроме *demi-plie* и *battement developpe*, делается на высоких полупальцах.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРЫЖКИ И ЗАНОСКИ

Наиболее сложными и технически трудными движениями в искусстве классического танца являются прыжки.

Прыжки — это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, которое, однако, не должно превращаться в самоцель. Прыжок ради прыжка — акробатика. Задача состоит не в том, чтобы танцовщик возможно выше прыгнул, выполняя какой-либо сложный вид заноски или воздушного вращения, а в том, чтобы он с предельной легкостью, эластичностью и музыкальностью отобразил эмоциональное состояние своего героя. Тогда прыжок станет выразительным актерским средством.

Как известно, 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.

Вместе с тем техника прыжков имеет и свои особые исполнительские приемы. Один из таких приемов называется элевацией, которая позволяет танцовщику прыгать эластично, мягко, высоко, легко и точно; устойчиво выдерживать пластический и музыкально-ритмический строй движения; «предвидеть» в последующем толчке должную степень высоты взлета и продвижения своего тела в соответствующем направлении, темпе и ритме. Но одна элевация не исчерпывает полностью совершенную технику прыжка. Танцовщику необходимо уметь в некоторых больших прыжках фиксировать кульминацию взлета. В классическом танце такой прием называется «баллон». Заключается он в том, что толчок ногами и посыл всего тела осуществляются короче и сильнее, отчего прыжок приобретает большую степень воздушности, и танцовщик как бы задерживается, висит в воздухе, пластично и четко фиксируя исполняемое движение или позу. Иначе

прыжок лишится своей четкости и виртуозности. В этом случае и говорят, что у танцовщика нет баллона.

Одним из наиболее трудных и сложных элементов прыжка является *demi-plie*, при помощи которого осуществляется толчок, взлет и его завершение. При выполнении прыжкового *demi-plie* необходимо, чтобы вся ступня и особенно пятки плотно, с упором примыкали к полу, чтобы ступня отделялась от пола с силой, последовательно от пятки до кончика пальцев, голеностоп и бедро активно участвовали в толчковом посыле и вся нога, отделяясь от пола, вытягивалась бы упруго в колене, подъеме и пальцах, иначе взлет окажется слабым, недостаточно устойчивым, эластичным и высоким.

Заканчивать прыжок следует в мягкое, легкое и эластичное *demi-plie*, принимая тяжесть тела на собранные, а не на расслабленные мышцы ног и с кончика пальцев на пятки, которые должны плотно, но бесшумно примкнуть к полу. Голеностоп и бедро также должны активно участвовать в эластичном и мягком завершении прыжка, разумеется, по всем существующим правилам *demi-plie*.

Если нет последовательного примыкания ступни к полу и непрерывно сливающегося с ним *demi-plie*, то прыжок будет завершаться тяжело и жестко. Поэтому в учебной работе развитию и укреплению прыжкового *demi-plie* следует уделять самое пристальное внимание.

Осваивая технику связи изучаемых прыжков, необходимо, чтобы завершающее *demi-plie* и дальнейший толчок выполнялись слитно, с ходу используя силу инерции собственного тела как дополнительный «трамплин» для взлета различной высоты, различного темпа и ритма, от сдержанного и мягко-пружинящего до энергично-стремительного, но всегда эластичного *demi-plie*.

Кроме того, необходимо во время толчка, взлета и завершения прыжка правильно согласовывать движения головы, рук, корпуса и ног. И если ученик не умеет воспроизводить точно рисунок исполняемого прыжка или целой танцевальной фразы, это означает, что он не обладает полноценной элевацией и баллоном. Театр знает таких танцовщиков и не может считать их мастерами виртуозной техники.

Хорошая элевация и баллон зависят от наличия достаточной силы, выносливости и волевой стойкости ученика. Поэтому, отрабатывая все качества прыжка, необходимо доводить исполнительскую нагрузку до максимума. Малое и недостаточное количество прыжков, входящих в каждое учебное задание, не может в должной мере утвердить хорошую элевацию и баллон. Конечно, здесь необходимо соблюдать разумную меру и постепенность возрастания физической нагрузки, но не в ущерб природным возможностям ученика.

Недопустимо также выполнять прыжки, особенно большие и сложные, если мышцы ног «холодные» и дыхание не подготовлено. Это препятствует развитию элевации и баллона, приводит к различным травмам, не позволяет обрести должную технику прыжка.

Все прыжки необходимо изучать вначале отдельно, с остановками, для более основательного развития техники толчка, взлета и завершающего *demi-plie*.

Затем можно перейти к слитному выполнению двух-трех прыжков, в зависимости от задания.

Элементарные прыжки, выполняемые без продвижения, на одном месте, в младших классах рекомендуется осваивать лицом к станку.

Во время изучения прыжков у станка учащиеся должны слегка придерживать за него руками. «Висеть» или наваливаться на станок недопустимо. Кисти рук должны лежать на станке сверху, на ширине плеч, локти слегка согнуты и опущены вниз.

Само собой разумеется, что каждый прыжок сначала необходимо хорошо усвоить отдельно и только затем вводить его в комбинированные задания.

Прыжки классического танца подразделяются на пять групп:

- а) прыжки с двух ног на две ноги;
- б) прыжки с двух ног на одну ногу;
- в) прыжки с одной ноги на две ноги;
- г) прыжки с одной ноги на другую ногу;
- д) прыжки с одной ноги на ту же ногу.

Ниже дается описание всех пяти групп прыжков, которые объединяются между собой приемами толчка и завершения взлета.

ПРЫЖКИ С ДВУХ НОГ НА ДВЕ НОГИ

TEMPS SAUTE

Данное упражнение впервые знакомит учащихся с элементарной основой прыжка. С него и начинают отрабатывать технику прыжка, то есть эластичность *demi-plie*, упругий толчок, легкий взлет и мягкое его завершение.

Выполняются *temps saute* по I, II или V позиции и, как все последующие прыжки, в зависимости от высоты взлета подразделяются на малые — *petits* и большие — *grands*.

Petit temps saute заключается в том, что исходная позиция ног (I, II или V) на маленьком взлете выдерживается до завершающего *demi-plie* (см. рис. 101).

Выполняя упражнение, необходимо соблюдать эластичность начального и конечного demi-plie, легкость толчка и взлета, выворотность ног, которые на прыжке должны быть хорошо вытянуты в колене, подъеме и пальцах. Весь прыжок следует выполнять с подтянутыми бедрами и точным соблюдением заданной позиции ног.

Корпус надо удерживать прямо, мышцы спины собрать, плечи свободно раскрыть и опустить, поясницу не прогибать. Голова тоже сохраняет прямое положение, шея не напряжена.

Изучается данный прыжок вначале лицом к станку, отдельно по I, затем по II и по V позиции на счет 4/4; 1/4 — demi-plie, 1/4 — задержка, 1/4 — взлет и его завершение; 1/4 — выпрямление из demi-plie.

Далее temps saute можно изучать слитно в два прыжка: 1/4 — demi-plie, 1/4 — прыжок, 1/4 — второй прыжок, 1/4 — выпрямление из demi-plie и т. д. Позднее это упражнение делается несколько раз подряд с затактного demi-plie.

Когда petit temps saute будет хорошо усвоен у станка, приступают к его выполнению на середине зала. Руки во время всего упражнения правильно и свободно удерживаются в подготовительном положении.

Grand temps saute выполняется на углубленном demi-plie и на предельной высоте взлета с соблюдением всех вышеуказанных правил выполнения этого прыжка.

Изучается он сразу на середине зала на счет 4/4; 1/4 — demi-plie, 1/4 — взлет и последующее demi-plie, 1/4 — выпрямление из него, 1/4 — пауза. Далее этот прыжок можно выполнять с затактным взлетом на 2/4; 1/4 — завершение прыжка, 1/4 — выпрямление из demi-plie. И, наконец, подряд — на каждую 1/4 по одному прыжку и т. д. (рис. 102).

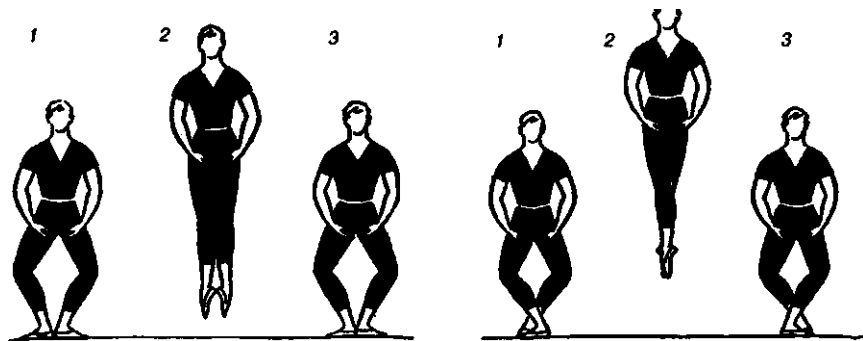


Рис. 101

Petit temps saute no I позиции

Рис. 102

Grand temps saute no V позиции

В дальнейшем это упражнение можно выполнять по V позиции в eparement croise и с отлетом — de volee. Во втором случае прыжку должен предшествовать посыл, сообщаемый всему телу. Руки при этом должны с силой помогать взлету и переводиться вместе с толчком из подготовительного положения в III позицию.

CHANGEMENT DE PIED

Данное упражнение выполняется из V позиции в V. В момент прыжка ноги меняются местами. Если не считать перемену ног, вся техника прыжка здесь та же, что и в temps saute.

Petit changement de pied делается следующим образом: во время предварительного demi-plie в V позиции происходит толчок, затем маленький взлет, на котором ноги очень незначительно разъединяются и вновь соединяются к моменту завершающего demi-plie (рис. 103).

Начальное и конечное demi-plie должно совершаться выворотным, эластично и равномерно на обе ступни. Разъединяются ноги во время прыжка лишь настолько, чтобы при перемене мест не задевать пятками друг друга. В этот момент они должны быть вытянуты в колене, подъеме и пальцах, сохраняя должную выворотность.

Корпус удерживается прямо с раскрытыми и опущенными плечами. Голова сохраняет тоже прямое положение.

Изучение этого прыжка происходит так же последовательно, по той же ритмической схеме, как и petit temps saute, вначале лицом к станку, потом на середине зала.

Руки при исполнении petit changement de pied на середине зала должны находиться в подготовительном положении.

В средних и старших классах petit changement de pied можно выполнять в быстром темпе, почти без demi-plie, отделяясь от пола

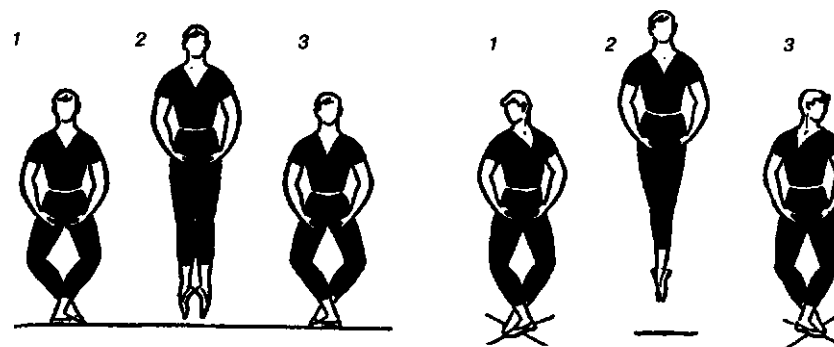


Рис. 103

Petit changement de pied

Рис. 104

Grand changement de pied

только силой эластично и упруго вытягиваемых подъемов и пальцев ног на очень маленьком прыжке.

Ступни ног при завершении этих очень маленьких прыжков должны примыкать к полу с носка пружинистым движением и тотчас же снова так же пружинисто и с силой отталкиваться от него. Выполняется это упражнение на счет 2/4, по 1/8 на каждый прыжок. *Petit changement de pied* полезно выполнять и в замедленном темпе; ступни ног в таком случае должны примыкать к полу очень плавно и упруго и тоже почти без *demi-plie*.

Данная форма этого упражнения довольно трудна, но она очень хорошо развивает силу и упругую стойкость голеностопной части ног, особенно пальцев. Выполняется она медленно на 2/4 по 1/4 на каждый прыжок.

Grand changement de pied выполняется по всем правилам малого прыжка, но сила толчка и высота взлета предельно увеличиваются. Кроме того, ноги до кульминации взлета плотно соединены в V позиции, в момент завершения прыжка они меняются местами. Этот прыжок можно выполнять *epaulement croise* и с продвижением — *de volee*, соблюдая все правила, присущие указанному приему (см. рис. 104).

Данное упражнение изучается по той же ритмической схеме, что и *grand temps saute*.

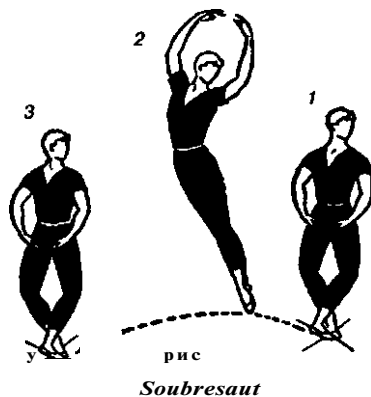
SOUBRESAUT

Исполняется *soubresaut* по V позиции с продвижением по диагонали вперед. В момент взлета ноги плотно прижимаются одна к другой голеностопной частью и отбрасываются назад, при завершении прыжка вновь принимают отвесное положение.

Корпус во время начального *demi-plie* слегка подается вперед и затем на взлете одновременно с ногами сильно откидывается назад. При этом всему телу придается легкий посыл вперед с тем, чтобы завершение прыжка произошло не в той точке, где выполнялся толчок, а несколько дальше.

На заключительное *demi-plie* вся фигура ученика снова принимает прямое положение.

Руки на *demi-plie* находятся в подготовительном положении, а на взлете энергично поднимаются в III позицию, но могут занимать и другие положения, в зависимости от задания.



Голова одновременно с предварительным наклоном корпуса также несколько наклоняется вперед к рукам, а на взлете поворачивается к выдвинутому вперед плечу (рис. 105).

Разучивать *soubresaut* следует сначала на небольшом прыжке и несильно откидывая ноги и корпус, затем можно увеличивать до предела прыжок, выполняя все детали движения в полную силу.

Изучать это движение рекомендуется затактно, на счет 2/4; 1/4 — прыжок, 1/4 — пауза, затем подряд — без пауз.

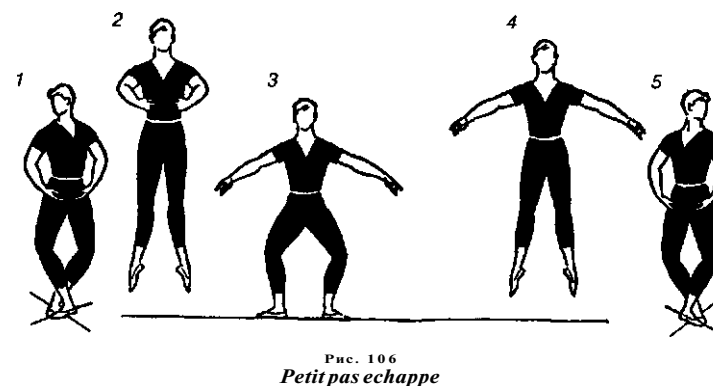
PAS ÉCHAPPÉ

Состоит это движение из двух прыжков, во время которых ноги переводятся из одной позиции в другую. В остальном техника прыжка не отличается от предшествующих упражнений. Так же точно необходимо сохранять позиции ног, выворотность, эластичность и мягкость *demi-plie*, стройное и подтянутое положение корпуса, четкие действия рук и головы.

Petit pas echappe. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. На первом маленьком прыжке ноги, разъединяясь, переводятся на II позицию *en face*. На втором маленьком прыжке они вновь соединяются в V позицию *epaulement croise*. Каждый прыжок начинается с *demi-plie* и им заканчивается; исходная и конечная V позиция выполняется с переменной ног; на каждом прыжке ноги вытягиваются в колене, подъеме и пальцах.

На первом прыжке руки из подготовительного положения через I пониженную позицию приоткрываются в пониженную II позицию, на втором прыжке — вновь опускаются в подготовительное положение.

Корпус удерживается прямо. Голова при исполнении *epaulement* поворачивается к выдвинутому вперед плечу (рис. 106).



Petit pas echarpe разучивается лицом к станку на четыре такта в 2/4; 1/4 — demi-plie, 1/4 — первый прыжок, 1/4 — выпрямление из demi-plie, 1/4 — остановка. Второй прыжок выполняется в таком же порядке.

Далее это движение разучивают на середине зала на два такта в 2/4, сохраняя остановки лишь после обоих прыжков, и, наконец, его исполняют слитно, без остановок. Руки в начале разучивания сохраняют подготовительное положение, когда же делаются два слитных прыжка, то их можно раскрывать, как было указано выше.

Petit pas echarpe может выполняться с V позиции в IV на croise.

Руки при этом на первом прыжке раскрываются во II пониженную позицию, на втором — опускаются в подготовительное положение; или же на первом прыжке одна рука поднимается в I позицию, другая — во II; голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу. На втором прыжке руки удерживаются в принятых позициях или опускаются в подготовительное положение.

В этом упражнении необходимо соблюдать установленную величину IV позиции и все правила, относящиеся к выполнению данного прыжка.

В дальнейшем, когда будет освоен sissonne simple, следует переходить к изучению petit pas echarpe по II и IV позиции с окончанием на одну ногу. (Данную разновидность исполнения pas echarpe правильнее было бы рассматривать в разделе sissonne. Но в силу установившейся терминологии приходится излагать здесь.)

Второй прыжок со II или IV позиции заканчивается на одну ногу, другая переводится sur le cou-de-pied спереди или сзади — по заданию. При этом рука, соответствующая опорной ноге, переводится из II позиции в I, другая остается во II. Корпус подается на опорную ногу, удерживается стройно и подтянуто. Голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Затем первый прыжок можно начинать не с V позиции, а также с положения sur le cou-de-pied, заканчивая второй прыжок на эту же ногу. Корпус, руки и голова действуют аналогично.

Petit pas echarpe как по II, так и по IV позиции может служить подходом к исполнению малых pirouettes. Вращение в таком случае выполняется с demi-plie после первого прыжка.

Grand pas echarpe исполняется на углубленном demi-plie и предельно высоком прыжке, причем на первом взлете ноги сохраняют V позицию до его кульминации, после чего они переводятся на II или IV позицию. На втором прыжке, фиксируя II позицию, ноги соединяются в V позицию к моменту завершающего demi-plie (рис. 107).

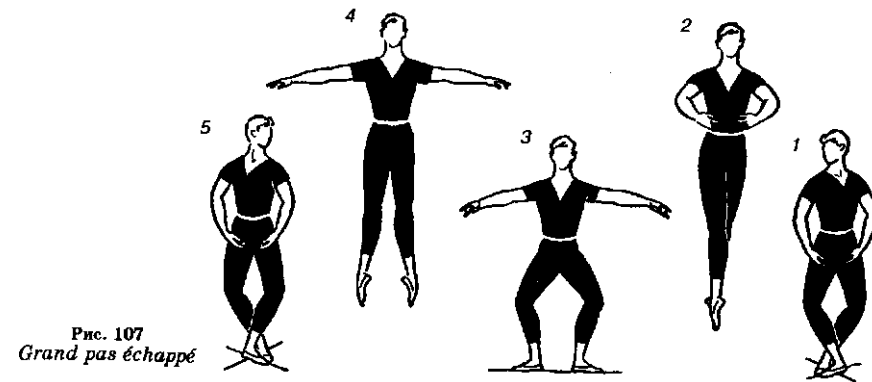


Рис. 107
Grand pas échappé

На первом взлете не следует передерживать ноги в V позиции, иначе прыжок будет завершаться резким и жестким demi-plie. Корпус, руки и голова сохраняют те же положения, что и в petit pas echarpe, но действуют энергичнее и активнее.

Изучается это движение на два такта в 2/4; 1/4 — первый прыжок, 1/4 — второй прыжок, 1/4 — выпрямление из demi-plie, 1/4 — остановка. Затем это упражнение выполняется слитно на один такт в 2/4.

Кроме того, grand pas echarpe может заканчиваться в положение sur le cou-de-pied и в позы на 90°. В первом случае все происходит так же, как в petit pas echarpe. Во втором случае на взлете со II или IV позиции выполняется большая поза. При этом прыжок делается с продвижением от раскрытой ноги.²⁹ Руки, корпус и голова принимают положение, соответствующее исполняемой позе.

Изучается grand pas echarpe на одну ногу сначала со II позиции, с окончанием в положение sur le cou-de-pied, затем в позах на 90°, с остановкой и без нее.

ПРЫЖКИ С ДВУХ НОГ НА ОДНУ

SISSONNE SIMPLE

Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Исполняется прыжок. Ноги на взлете соединены вместе. При завершении прыжка одна нога выполняет demi-plie, другая — занимает положение sur le cou-de-pied спереди или сзади. Руки фиксируют подготовительное положение, корпус и голова удерживают положение j>paulement (см. рис. 108).

Исходный толчок в этом движении производится сильно и равномерно обеими ногами, которые на взлете, плотно соединившись, хорошо вытягиваются в колене, подъеме и пальцах. Завершается прыжок мягко и устойчиво с точным и четким переводом ноги в положение *sur le cou-de-pied*. Руки удерживаются свободно, без лишнего напряжения. Корпус подтянут, плечи легко опущены и раскрыты. Голова уверенно повернута к выдвинутому вперед плечу.

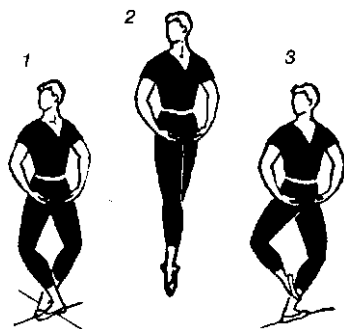


рис. 100
Sissonne simple

Изучать *sissonne simple* рекомендуется вначале лицом к станку, обращая при этом внимание учащихся на выворотность ног и эластичность *demi-plie*. Выполняется *sissonne simple sur le cou-de-pied* сначала вперед, затем — смена ноги назад в V позицию приемом *battement tendu*. Повторяется все четыре раза вперед и столько же обратно.

На середине зала *sissonne simple* сначала изучается так же, далее в сочетании с *petit pas assemble* и другими прыжками, начинающимися с положения *sur le cou-de-pied*.

Рекомендуются музыкальные размеры в 2/4 или 4/4. Прыжок делается затактно, сначала с остановкой, затем слитно.

SISSONNE TOMBEE

Данное движение отличается от предшествующего тем, что оно заканчивается во II или IV позицию приемом *tombe*.

Например: исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется взлет, ноги соединены вместе в V позиции. Прыжок завершается, как в *sissonne simple*, но нога, переходящая в положение *sur le cou-de-pied*, не задерживается, а непрерывно и с некоторым опозданием, скользнув носком по полу, раскрывается *croise* вперед на *demi-plie*. Другая нога в этот момент вытягивается назад на *croise*, касаясь носком пола.

В заключение выполняется *pas assemble* назад с небольшим продвижением, как в малом *pas de basque*.

Руки на взлете переводятся из подготовительного положения в I позицию, при выполнении *tombe* занимают положение третьего *arabesque*, на втором прыжке — опускаются в подготовительное положение.

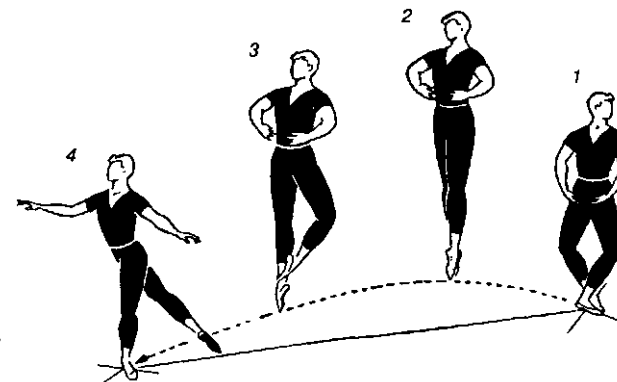


рис. 109
Sissonne tombee
по IV позиции

Корпус на взлете удерживается прямо, на завершении прыжка подается вперед на ногу, переходящую в *tombe*, на втором прыжке — вновь принимает прямое положение.

Голова на взлете поворачивается в направлении предстоящего *tombe*, на втором прыжке — возвращается в исходное положение (рис. 109).

Таким же путем этот прыжок может быть выполнен обратно во всех других малых позах, которые осваиваются при изучении *petite sissonne ouverte* и других маленьких прыжков. Но в каких бы позах ни выполнялось это движение, необходимо соблюдать все правила *sissonne simple*, *pas tombe* и *petit pas assemble*, включая переводы рук, фиксацию корпуса и головы. В целом этот прыжок следует выполнять слитно так, чтобы *tombe* вытекало из завершающего *demi-plie*, чтобы взлет оканчивался легким, а не затрудненным переходом с одной ноги на другую, чтобы действия рук, головы и корпуса были четки по рисунку и уверенны по характеру.

Изучать *sissonne tombee* рекомендуется сначала *en face* в виде следующего упражнения. Выполняется *sissonne tombee* вперед по IV позиции, *assemble* назад; то же самое по II позиции и с другой ноги, затем обратно. Руки на *tombe* раскрываются во II позицию. Музыкальный размер — 2/4; все прыжки выполняются на каждую четверть.

Далее можно приступить к изучению этого прыжка в позах *croisee*, *effacee* и *ecartee*. Ввиду того что он часто применяется как подход к большим прыжкам, то действия рук, корпуса и головы могут быть в нем самые различные, в зависимости от предшествующего взлета, его силы, формы и характера. Все это, конечно, в учебной работе необходимо учитывать и отрабатывать с должной основательностью.

SISSONNE OUVERTE

Petite sissonne ouverte выполняется во всех позах на 45°. Исходная позиция ног — V. Удерживается она и на взлете. В момент завершения прыжка одна нога выполняет *demi-plie*, другая одновременно через положение *sur le cou-de-pied* открывается приемом *developpe* в требуемую позу.

Руки на первом *demi-plie* из подготовительного положения переводятся в I позицию и сохраняют ее на взлете. В момент завершения прыжка руки, корпус и голова одновременно занимают положение, соответствующее исполняемой позе.

Выполнять *petite sissonne ouverte* следует с эластичного *demi-plie*, вытягивая на взлете колени, подъем и пальцы. Завершаться прыжок должен плавно, с мягким и четким раскрыванием ноги через правильное положение *sur le cou-de-pied*.

Корпус, руки и голова действуют согласованно, по всем правилам выполняемой позы.

Изучать *petite sissonne ouverte* следует *en face*, вначале в сторону, затем вперед и назад, с раскрыванием ноги носком в пол. Руки при этом удерживаются в подготовительном положении, голова и корпус — прямо. Каждое раскрывание ноги заканчивается *pas assemble*, то есть подтягиванием ее в V позицию на прыжке, который с силой выполняет опорная нога. Все движение заканчивается в V позицию на *demi-plie*.

Оба прыжка выполняются на один такт в 4/4; первый прыжок — затактный, 1/4 — раскрывание ноги на носок, 1/4 — пауза, 1/4 — завершение *pas assemble*, 1/4 — пауза на *demi-plie*.

Далее можно приступить к раскрыванию ноги на 45° с участием рук и головы, придерживаясь вышеуказанной схемы изучения.

Если в V позиции спереди стоит правая нога и она же на прыжке раскрывается в сторону, руки из подготовительного положения пере-

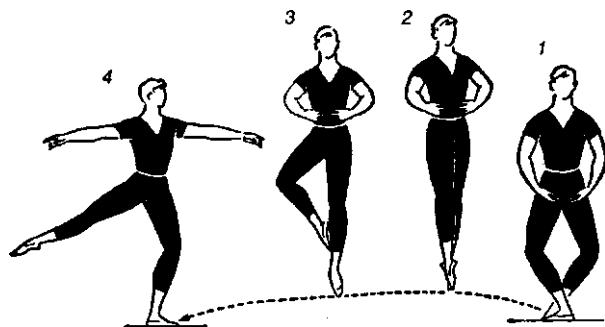


Рис. 110
Petite sissonne ouverte
по II позиции

водятся во II позицию, голова поворачивается к опорной ноге (рис. 110). Если в сторону раскрывается нога, стоящая сзади в V позиции, руки действуют так же, голова поворачивается от опорной ноги. Когда нога раскрывается вперед или назад, руки также раскрываются во II позицию, голова поворачивается от опорной ноги.

Закрывание ноги в V позицию выполняется также при помощи *pas assemble*. Руки опускаются в подготовительное положение, во время *demi-plie* голова поворачивается *en face*.

Усвоив *petite sissonne ouverte en face*, можно изучать его в позах *croisee*, *effacee*, *ecartee*. Руки в этом случае из подготовительного положения переводятся в I позицию, затем одна рука раскрывается вместе с ногой во II позицию, другая остается в I. Голова и корпус действуют соответственно с правилами выполняемой позы, в том числе и *arabesque*.

Вначале каждый прыжок делается с остановкой на *demi-plie*, затем слитно.

Grande sissonne ouverte выполняется на предельной высоте взлета и заканчивается в позах на 90°.

На взлете обе ноги плотно соединены в V позиции. После кульминации прыжка раскрываемая нога, проходя через *sur le cou-de-pied*, повышается до положения «у колена» и на завершающее *demi-plie* приемом *developpe* вытягивается в заданном направлении.

Руки, голова, корпус действуют согласно правилам выполнения позы на 90° и большого прыжка (рис. 111).

Начальное и завершающее *demi-plie* производятся углубленно, с силой, эластично и легко. Раскрываемая нога, вытягиваясь в колене, подъеме и пальцах, должна твердо удерживать взятую высоту и направление. Нарушение выворотности ног недопустимо. Движение рук и головы следует производить в одном ритме с движением ног.

Весь прыжок выполняется с небольшим продвижением от раскрываемой ноги, слитно, мягко, но достаточно энергично и четко.

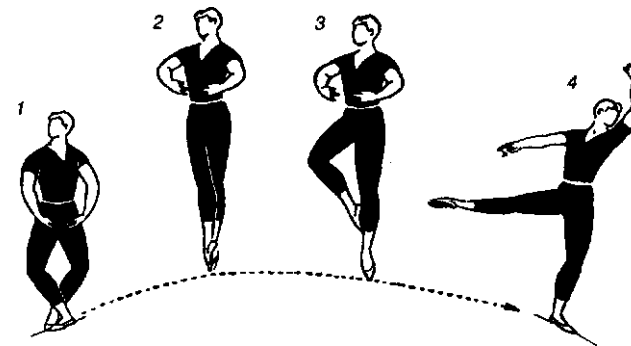


Рис. 111
Grande sissonne ouverte в позу
effacee enped

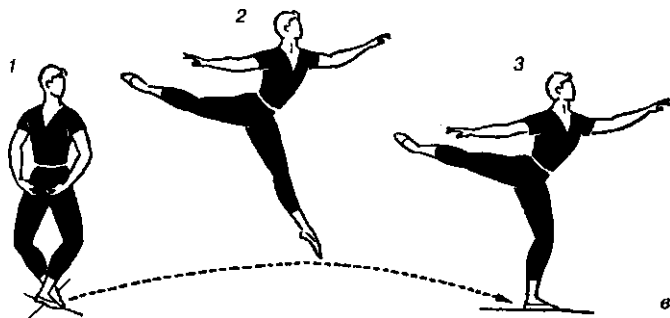


Рис. 112
Grande sissonne
ouverte par jeté
в первый arabesque

Изучается grande sissonne ouverte сначала en face по II и по IV позиции, затем в позах croisee, effacee, ecartee. Прыжок выполняется с последующей остановкой. Музыкальный размер — 2/4 или 3/4.

Каждый grande sissonne ouverte заканчивается также pas assemble, с последующей остановкой. Оба прыжка могут выполняться и слитно.

Sissonne ouverte par jete — разновидность sissonne ouverte, которая выполняется приемом jete. В этом случае нога раскрывается не приемом developpe, а отбрасывается на 45° или 90° прямо с V позиции и одновременно со взлетом. Другая нога при этом устремляется в сторону продвижения, которое делается достаточно энергично и протяженно, но не чрезмерно.

Таким образом, летящая поза фиксируется на прыжке и удерживается на завершающем demi-plie (рис. 112).

В учебной работе sissonne ouverte par jete выполняется во всех малых и больших позах.

Надо следить за тем, чтобы ученики равномерно и эластично отталкивались от пола обеими ногами; на взлете хорошо вытягивали колени, подъем и пальцы; на завершающем demi-plie удерживали раскрытую ногу на заданной высоте и в нужном направлении, на протяжении всего прыжка сохраняли выворотность ног.

Руки, голова и корпус действуют здесь по тем же правилам, что и в обычном sissonne ouverte. Иными словами, на исходном demi-plie корпус несколько посылается в направлении продвижения, руки из подготовительного положения переводятся в I позицию, голова и взгляд обращены на кисти рук. На взлете вся фигура в едином ритме устремляется по траектории, выполняя требуемую позу, которая сохраняется на завершающем demi-plie.

Изучать sissonne ouverte par jete рекомендуется вначале в малых, затем в больших позах. После каждого sissonne следует выполнять pas assemble в V позицию.

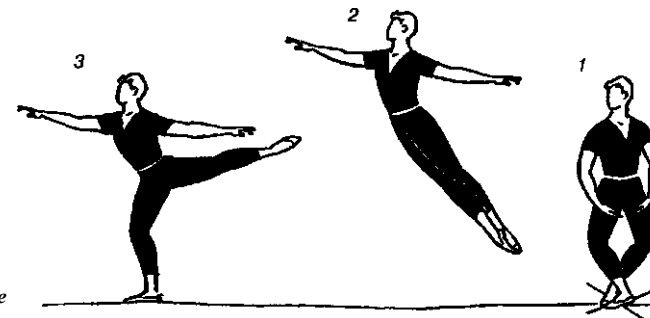


Рис. 113
Sissonne ouverte
soubresaut
в первый arabesque

Сначала данный sissonne изучается с остановкой, затем слитно. Музыкальный размер — 2/4 или 3/4.

Sissonne ouverte par jete можно усложнять приемом soubresaut.

Как и при обычном выполнении этого приема, ноги должны быть плотно соединены в V позиции и разъединяться лишь после кульминации взлета. На завершающем demi-plie раскрытая нога удерживается на 90°. Корпус, руки и голова действуют здесь согласно правилам выполнения большой позы (рис. 113). Весь прыжок должен быть четким, эластичным, с достаточным взлетом и продвижением. Особое внимание следует обратить на мягкость завершающего demi-plie.

Прием soubresaut можно применять, лишь когда ученики приобретут хорошую технику и силу прыжка.

Изучать sissonne ouverte soubresaut рекомендуется вначале в первом arabesque, далее в позах по II и IV позиции. Исполняется этот прыжок затактно, сначала с остановкой, затем слитно. Музыкальный размер — 2/4 или 3/4 (вальс).

SISSONNE FERMEE

Данное движение является дальнейшим развитием sissonne ouverte par jete в его финальной части, когда раскрытая нога на завершающем demi-plie закрывается в V позицию, а не остается открытой на 45° или 90°. Все остальные правила выполнения сохраняются здесь полностью (см. рис. 114). Закрывается в V позицию отведенная нога должна выворотной и одновременно с началом demi-plie, легко и мягко скользая носком по полу. Положение рук, корпуса и головы, как и в sissonne ouverte, зависит от исполняемой позы. Все движение должно исполняться слитно, достаточно отчетливо, с энергичным продвижением.

Изучать sissonne fermee рекомендуется так же, как sissonne ouverte, сначала en face, затем в малых позах на 45° и, наконец, в больших позах на 90°. Музыкальный размер — 2/4 или 3/4. Sissonne fermee

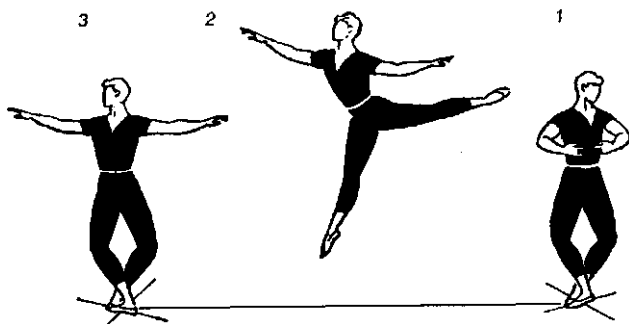


Рис. 114
Sissonne fermee
в первый arabesque

может заканчиваться не только в V позиции, а и в положении sur le cou-de-pied, с сохранением всех правил прыжка. Изучать этот sissonne рекомендуется последним.

Приемом fermee может завершаться также и sissonne simple. В этом случае на взлете фиксируется не V позиция, а положение sur le cou-de-pied. Закрывание ноги в исходную позицию здесь начинается с кульминации взлета и заканчивается одновременно и эластично на обе ноги, с кончика пальцев на всю ступню.

Данный прием не очень распространен в учебной практике, но иногда применяется как острая и яркая краска в гротесковых и деклассических партиях. И чем выше делается этот прыжок, тем выше поднимается нога на голени опорной, вплоть до 90°. Завершаться данное fermee может в ту же V позицию, с которой начинался прыжок, с переменной ее или поочередно с разных ног.

Руки в этом движении могут занимать самые различные положения, например III позицию, II и III, I и III. Корпус, как правило, удерживается en face или eparement. Но в сценических условиях он может сгибаться и поворачиваться под различными углами. Положение головы во всех учебных случаях отвечает общим правилам связи движения рук и корпуса. В сценических композициях — по заданию балетмейстера. Изучается это движение последним в разделе sissonne fermee с соблюдением выворотности ног, точности V позиции, эластичности demi-plie, пластичного действия рук, головы и корпуса.

PAS FAILLI

Данное движение вполне можно отнести к sissonne fermee, но заканчивается оно не в V, а в IV позицию.

Pas failli выполняется обычно на небольшом прыжке в основном вперед, реже назад (рис. 115). Исходная позиция ног — V, eparement

croise; делается взлет, во время которого вся фигура поворачивается на efface с одновременным раскрыванием ноги назад на 45°.

Когда начинается завершающее demi-plie, раскрытая нога легким скользящим движением переводится через I позицию вперед на croise и на нее одновременно передается тяжесть корпуса.

Таким образом, все движение оканчивается на одной ноге в demi-plie, другая нога остается вытянутой назад, касаясь носком пола и, наконец, подтягивается в V позицию назад приемом pas assemble.

Во время взлета руки из подготовительного положения приподнимаются во II пониженную позицию; затем рука, соответствующая открытой ноге, переводится вместе с ней в I пониженную позицию, но pas failli можно оканчивать и в позе третьего или четвертого arabesque.

Корпус во время перевода ноги через I позицию вместе с ней слегка подается вперед.

Голова на первом demi-plie и на взлете поворачивается к выдвинутому вперед плечу, сохраняя это положение до окончания всего движения, или согласуется с правилами построения третьего и четвертого arabesque.

На заключительном pas assemble в V позицию все тело принимает исходное положение.

Все движение должно выполняться слитно и легко, особенно когда оно используется как подход к большим прыжкам или pirouettes. Соединять pas failli надо сначала с малыми, затем с большими прыжками, тщательно отработывая все разнообразие его пластических возможностей, что зависит от комбинированных заданий, в которых оно будет использовано.

Изучается pas failli затактно, сначала с остановками после каждого прыжка, затем слитно. Музыкальный размер — 2/4 или 3/4.

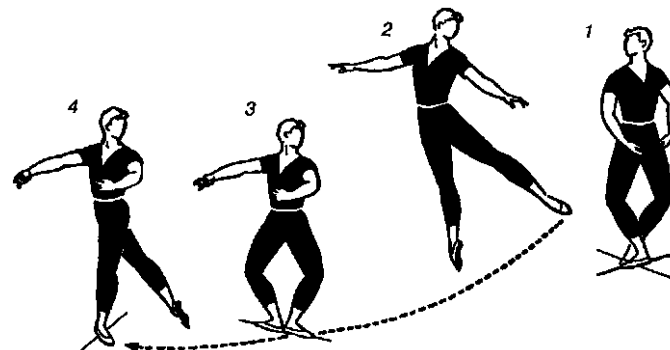


Рис. 115
Pas failli

Данное движение выполняется на основе *sissonne ouverte par jete* по II позиции с добавлением на взлете одного или двух *rond de jambe en Gaig* на 45° (рис. 116).

Исходная позиция ног — V, правая нога впереди, *epaulement croise*. На взлете, выполняемом *en face* и на месте, правая нога отбрасывается в сторону на 45°. В момент кульминации прыжка раскрытая нога начинает выполнять *rond de jambe en Gaig en dehors*, который заканчивается одновременно с *demi-plie* на опорной ноге. Все движение завершается *pas assemble* в V позицию назад, в положение *epaulement croise*.

Руки на первом *demi-plie* из подготовительного положения переводятся в I позицию, на взлете открываются во II позицию, на *pas assemble* опускаются снова в исходное положение.

Корпус во время взлета удерживается прямо, на завершающем *demi-plie* слегка отклоняется от раскрытой ноги, на *pas assemble* вновь выравнивается. Голова на взлете удерживается *en face*, на завершающем *demi-plie* поворачивается от раскрытой ноги, на *pas assemble* повернута к левому плечу.

Rond de jambe en Gaig saute en dedans выполняется по тем же правилам, но ногой, стоящей до взлета в V позиции сзади.

Все детали, относящиеся к исполнению *rond de jambe en Gaig* без прыжка, здесь обязательны. Во время взлета правая нога должна каждый раз четко вытягиваться, левая нога не сгибаться и не вторить рефлекторно движению правой ноги, а хорошо и своевременно вытягиваться в колене, подъеме и пальцах. Весь прыжок должен выполняться на высоком взлете, энергично, но мягко и свободно.

Изучать данное движение следует сначала *en dehors*, затем *en dedans*, с остановками после каждого прыжка. Музыкальный размер — 2/4.

Двойной *rond de jambe en Gaig saute* можно изучать, лишь когда учащиеся хорошо освоят технику больших силовых прыжков, так как здесь требуется максимальная высота взлета и уже подготовленная техника баллона.

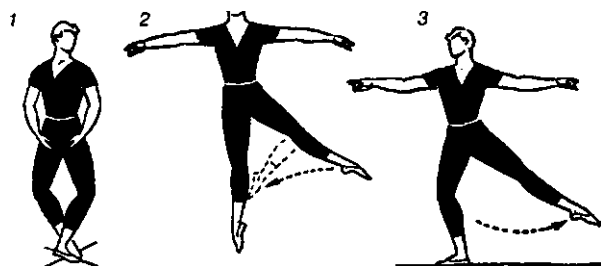


Рис. 116
Rond de jambe en l'air saute

Исполняется это движение на малом и большом прыжке с броском ноги по II или по IV позиции.

Petit pas assemble no II позиции выполняется следующим образом. Исходная позиция ног — V, правая нога впереди, *epaulement croise*. Перед прыжком, во время *demi-plie*, следует перенести тяжесть корпуса на правую ногу, с которой осуществляется толчок; одновременно с этим толчком левая нога отбрасывается скользящим движением в сторону на 45°. Правая нога, осуществляющая толчок, с силой вытягивается, сохраняя отвесное положение. С кульминации взлета раскрытая нога начинает возвращаться к другой ноге и в момент завершения прыжка соединяется с ней в V позиции спереди. Конечное *demi-plie* должно происходить одновременно и равномерно на обе ноги. Затем *petit pas assemble* выполняется с правой ноги и т. д.

Руки сохраняют подготовительное положение или во время взлета слегка приподнимаются во II пониженную позицию; в конце прыжка рука, соответствующая закрываемой ноге, переводится в I пониженную позицию, другая остается во II пониженной позиции. На следующем *pas assemble* рука на взлете из I позиции переводится во II, на окончании прыжка другая рука из II позиции переводится в I и т. д.

Корпус на прыжке меняет *epaulement* и удерживается прямо. Голова до и после прыжка повернута к выдвинутому вперед плечу, на взлете она проходит через положение *en face* (рис. 117).

В обратном направлении *petit pas assemble* выполняется ногой, стоящей впереди, которая закрывается в V позицию назад. Руки также могут удерживаться в подготовительном положении, или рука, противоположная закрываемой ноге, переводится из II позиции в I. Корпус и голова действуют так же, как при выполнении этого движения вперед в I ПОЗИЦИЮ.

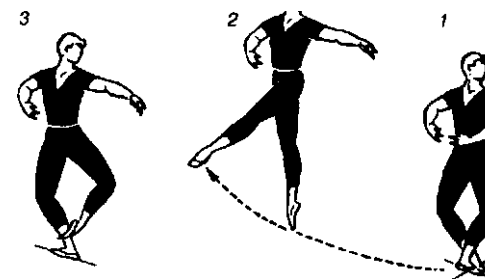


Рис. 117
Petit pas assemble no IV позиции

Petit pas assemble no IV позиции и выполняется тем же приемом с отведением ноги вперед или назад, на *croise* или *efface*. Все остальные детали движения ног сохраняются здесь полностью.

Руки находятся в подготовительном положении или переводятся в малые позы (I и II позиции) и *arabesque*. Корпус и голова при этом занимают положение, соответствующее выполняемой позе.

Существует еще один вариант выполнения этого движения, который называется *double assemble*. В данном случае прыжок выполняется дважды с одной и той же ноги по II или IV позиции. При выполнении *double assemble* в сторону V позиция меняется только на втором прыжке, при выполнении движения по IV позиции оба прыжка повторяют исходную позицию. Руки, корпус и голова могут занимать положение, указанное выше.

Каждое *petit pas assemble* необходимо начинать и заканчивать эластичным и выворотным *demi-plie*. Опорная нога должна плотно примыкать пяткой к полу и «не съезжать» со своего места во время толчка. Другая нога раскрывается точно по прямой линии на II или IV позицию, выворотом и легко скользя всей стопой по полу. При взлете обе ноги должны хорошо вытягиваться в колене, подъеме и пальцах. Весь прыжок выполняется на месте без продвижения и завершается одновременно на обе ноги в правильную V позицию.

В целом *petit pas assemble* следует выполнять слитно и четко, но без завышенного отведения ноги и противовесного отклонения корпуса. Руки и голова удерживаются свободно, с апломбом.

Изучать *petit pas assemble* рекомендуется по II позиции лицом к станку и в облегченной форме. После *demi-plie* нога, стоящая в V позиции сзади, плавным и скользящим движением раскрывается на II позицию носком в пол. Затем делается небольшой прыжок, во время которого раскрытая нога подтягивается вперед в V позицию на *demi-plie*. Музыкальный размер — 4/4; 1/4 — начальное *demi-plie*, 1/4 — раскрытие ноги, 1/4 — прыжок в V позицию, 1/4 — выпрямление из *demi-plie*.

Все упражнение следует повторить четыре раза вперед, затем обратно.

Когда это будет усвоено, можно бросок ноги выполнять с V позиции также на один такт в 4/4; 1/4 — *demi-plie*, 1/4 — прыжок, 1/4 — выпрямиться из *demi-plie*, 1/4 — остановка.

Далее эту стадию изучения *petit pas assemble* можно перенести на середину зала. Руки удерживаются в подготовительном положении, голова — *en face*. Вслед за этим можно перейти на затактный прыжок с последующей остановкой на *demi-plie* в 1/4. В эту стадию изучения

petit pas assemble следует вводить повороты головы к раскрывающейся ноге, если она ставится вперед в V позицию, и от ноги, если она ставится назад в V позицию.

И, наконец, в *petit pas assemble* по II позиции можно вводить *epaulement*; соединять два-три прыжка подряд; переводить одну руку из I позиции во II, другую — из II позиции в I с соответствующими действиями головы.

В заключение следует изучать *double assemble* по II позиции. Оба прыжка выполняются здесь слитно, на один такт в 2/4 с последующей остановкой в целый такт. Затем *double assemble* можно выполнять подряд.

Руки вначале рекомендуется удерживать в подготовительном положении, в дальнейшем переводить их из I позиции во II на втором прыжке, поворачивая корпус и голову согласно правилам *epaulement*.

Далее можно перейти к изучению *petit pas assemble* по IV позиции, сначала на *croise* вперед и назад, затем также на *efface*. В данном случае прыжок можно сразу выполнять затактно, с последующей остановкой в *demi-plie* на 1/4 такта, в дальнейшем — слитно.

Руки вначале следует удерживать в подготовительном положении, затем в малых позах, варьируя соответственно положение головы и корпуса.

После этого можно приступать к изучению *double assemble* по IV позиции вперед и назад, *croise* и *efface*, удерживая руки в подготовительном положении или в маленьких позах с соответствующими поворотами корпуса и головы.

Grand pas assemble отличается от своей малой формы тем, что исполняется с броском ноги на 70°, с продвижением по диагонали и на предельно высоком взлете, во время которого ноги соединяются в V позиции и так удерживаются до завершающего *demi-plie*. Руки, голова и корпус одновременно фиксируют большие позы.

Для достижения наибольшей высоты и баллонности взлета перед *grand pas assemble* выполняется, как правило, какой-либо подход в виде: *pas tombe*, *pas glissade*, *pas de bourree*, *pas failli*, *sissonne tombee* и т. д. Это позволяет взять прыжковый толчок значительно сильнее и трамплиннее; бросок ноги выполнить не с V позиции, а с IV, то есть удлинить его путь и таким образом усилить взлетный посыл; движению рук, корпуса и головы активнее участвовать в поступательной силе взлета и продвижения.

Все подходы к *grand pas assemble* выполняются энергично и стремительно, но не как вольный и трюковой разбег для преодоления рекордной высоты взлета. Каждый такой подход должен отличаться

точной, свободной и легкой техникой движения, которая не подчеркивает трудность его, а, напротив, вносит в него элемент внезапности и виртуозности. Однако чрезмерно стремительный посыл всего тела на подходах к grand pas assemble мешает взять толчковое demi-plie в полную силу. Взлет от этого получается протяженный, но недостаточно высокий и неустойчивый в своем завершении.

Выполняя grand pas assemble, необходимо бросок ноги совершать стремительно и точно через I позицию, не превышая высоты примерно 70°.

Ногу, исполнявшую прыжковый толчок, следует во время взлета немедленно и плотно присоединить к ноге, выполнявшей бросок в V позицию так, чтобы прыжок заканчивался равномерно на обе ноги в мягкое demi-plie и правильную V позицию. Корпус, руки и голова одновременно направляются по взлетной линии, не отставая и не опережая движение ног, четко фиксируя исполняемую позу.

Важно, чтобы корпус во время подхода подавался на опорную ногу и вместе с толчком энергично посылался в направлении взлета, удерживая общую подтянутость, раскрытые и свободно опущенные плечи до завершающего demi-plie; чтобы руки во время прыжкового толчка из II позиции через подготовительное положение с силой выполняли «подхват» и вместе с броском ноги четко и пластично устремлялись в должные позиции; чтобы голова в момент «подхвата» несколько склонялась вперед на кисти рук и вместе со взлетом энергично поворачивалась в положение, предусмотренное исполняемой позой.

В целом и подходы и grand pas assemble выполняются слитно, в едином темпе и устремленности взлета.

Таковы общие правила выполнения всех форм grand pas assemble.

Что касается исполнения этого движения по II позиции, то в нем фиксируется поза ecartee (рис. 118) в обычном своем виде или в поло-



Рис. 118
Grand pas assemble по II позиции

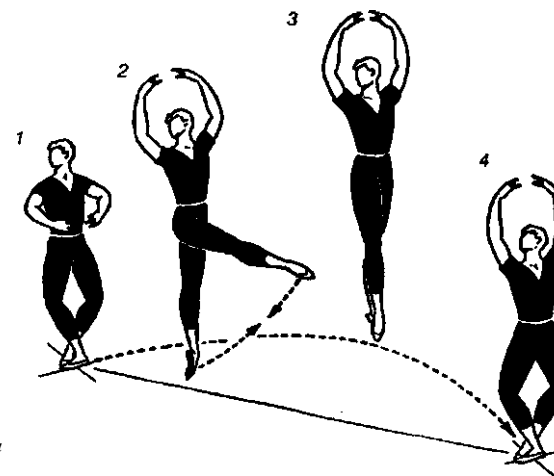


Рис. 119
Grand pas assemble по IV позиции

жении allongee, тогда как при исполнении его по IV позиции фиксируется поза croisee, причем обе руки, как правило, удерживаются на взлете в III позиции, но сочетание их может варьироваться (рис. 119).

Grand pas assemble по IV позиции с продвижением назад обычно не выполняют, так как поступательная сила и трамплинность толчка при этом получаются малозначительными, недостаточными для достижения высокого и баллонного прыжка.

Изучать grand pas assemble рекомендуется сначала с места в позу ecartee вперед. Музыкальный размер — 4/4. Исходное положение — V позиция, eparement croise. На затакт нога, стоящая впереди, переводится sur le cou-de-pied вперед с одновременным demi-plie на опорной ноге, на 1/4 — выполняется pas coupe через V позицию, на 1/4 — pas assemble, на 1/4 — выпрямление из demi-plie, на 1/4 — перевод ноги sur le cou-de-pied вперед и т. д.

Руки на pas coupe из подготовительного положения переводятся в I позицию, на взлете энергично раскрываются в позу ecartee и удерживаются на demi-plie, на выпрямлении из него рука из III позиции переводится во II, при переводе ноги sur le cou-de-pied обе руки опускаются в подготовительное положение.

Корпус при выполнении pas coupe четко поворачивается, меняя eparement, и активно передается на опорную ногу в направлении предстоящего продвижения. На взлете он подтянут и собран, удерживаясь в конце прыжка равномерно на обеих ногах.

Голова при выполнении pas coupe слегка склоняется на кисти рук, которые в это время находятся в I позиции, на взлете она поднимается

и устремление- поворачивается в сторону продвижения и так удерживается до конца упражнения.

В этой первоначальной форме изучения *grand pas assemble* особое внимание следует обратить на детальную отработку *pas coupe*. Нога, которая будет выполнять прыжковый толчок, должна примыкать к полу упруго, с кончика пальцев, в углубленное *demi-plie*, с сильным проходящим упором на пятку и бедро. Последующий толчок на *pas assemble* нога должна выполнять энергично, без задержки и также последовательно, от пятки до кончика пальцев и колена.

Далее *grand pas assemble* можно изучать с подхода *pas glissade*, который выполняется в сторону из V позиции в V без перемены ног.

Pas glissade начинается так: нога ставится в V позицию сзади, другая подставляется точно вперед в V позицию для выполнения проходящего толчка. Корпус в это время принимает положение *en face*. Руки немедленно и энергично выполняют «подхват» и переводятся приемом *allongee* в соответствующую позу. Голова действует, как было описано выше. Окончательная перемена *epaulement* производится на взлете, который должен заканчиваться мягко и устойчиво.

Все упражнение выполняется на два такта в 2/4; затактно — *pas glissade*, 1/4 — толчок и взлет, 1/4 — завершающее *demi-plie*, 1/4 — выпрямление из него, 1/4 — вновь *demi-plie* и т. д.

Затем оба упражнения выполняются обратно, по той же учебной схеме, далее без остановок, и, наконец, с подхода по IV позиции при помощи *pas tombe*, *pas chasse*, *sissonne tombee*, *pas failli*.

В данном случае бросок ноги необходимо выполнять точно через I позицию на *ecarte* вперед, продолжая отрабатывать эластичность толчка, легкость и баллонность взлета в сочетании с мягким и устойчивым завершением прыжка. Руки, ноги, корпус и голова работают на взлете по тем же правилам, которые указывались выше.

Grand pas assemble на *croise* вперед рекомендуется изучать сначала с *pas tombe*, затем с *sissonne tombee* и *pas de bourree*.

Например: исходная позиция ног — IV, правая впереди, *epaulement croise*. Левая нога выполняет *pas tombe* на *efface* вперед, правая — *pas assemble croise* вперед. Оба движения выполняются точно через I позицию. На взлете левая нога энергично подтягивается к правой и в полете плотно соединяется с ней в V позицию. Весь прыжок заканчивается мягко в эластичное *demi-plie*.

Руки на *pas tombe* из подготовительного положения приподнимаются во II пониженную позицию (ладони обращены вниз), во время толчка энергично выполняют «подхват» через подготовительное поло-

жение и I позицию, далее устремляются в III позицию и так удерживаются до конца движения.

Корпус с силой посылается на толчковую ногу, на взлете он устремляется по траектории вверх, на завершении прыжка выдерживается равномерно и стройно на двух ногах. Голова на *pas tombe* слегка склоняется вперед, на взлете четко выпрямляется и поворачивается к выдвинутому вперед плечу, фиксируя это положение до завершения прыжка.

Следует напомнить, что здесь также крайне важно освоить эластичность и легкость прыжкового толчка, который в дальнейшем будет входить как обязательный элемент в другие более сложные движения *allegro*. Например: *grand pas jete*, *grand cabriole* и т. д.

Изучать данную форму *grand pas assemble* тоже рекомендуется сначала с остановками, затем подряд, постепенно вводя более сложные подходы, различные варианты позиций рук и комбинационные соединения.

Когда *grand pas assemble croise* вперед будет хорошо усвоено, полезно иногда вводить в него некоторое пластическое разнообразие. Например, на взлете придавать рукам, корпусу и голове рисунок, присущий позе третьего *arabesque*, а соединенные ноги в V позиции посылать несколько вперед и т. д. Это внесет в исполнение данного *assemble* больше динамики и баллонности полета.

ПРЫЖКИ С ОДНОЙ НОГИ НА ДРУГУЮ

PAS JETE

Движение подразделяется на малую и большую форму.

Petit pas jete. Исполняется эта форма *pas jete* на малом прыжке, в малых позах с броском ноги по II позиции так же, как *petit pas assemble*, но с окончанием в положение *sur le cou-de-pied*, то есть во время *demi-plie* по V позиции стоящая сзади нога скользящим движением ступни по полу отбрасывается по II позиции на 45°, другая нога одновременно и с силой делает прыжковый толчок. На взлете обе ноги вытягиваются, фиксируя четкость и законченность своего движения. На завершении прыжка нога, исполнявшая бросок по II позиции, мягко возвращается на место ноги, совершавшей толчок, другая нога в этот момент точно занимает положение *sur le cou-de-pied* сзади. Таким образом прыжок заканчивается на том же месте, где он начинался.

В обратном направлении *petit pas jete* начинается ногой, стоящей спереди в V позиции, и завершается *sur le cou-de-pied* спереди.

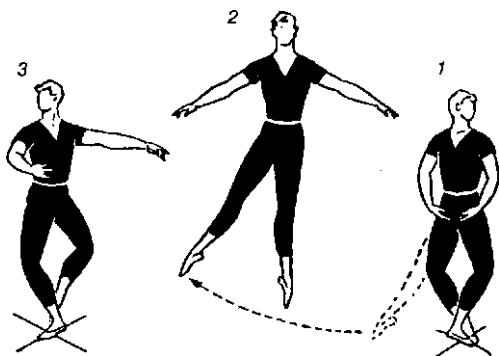


Рис. 120
Petit pas jete

Руки, голова и корпус в том и в другом случае двигаются, как при выполнении petit pas assemble по II позиции (рис. 120).

При исполнении petit pas jete подряд нога отводится на II позицию прямо с положения sur le cou-de-pied и, раскрываясь, легко скользит носком ступни по полу. Весь прыжок, начинаясь с эластичного demi-plie, выполняется выворотными ногами; опорная ступня во время толчка должна плотно и неподвижно примыкать пяткой к полу; ногу нужно отводить легко и точно по направлению II позиции; на взлете обе ноги отчетливо и одновременно вытягиваются в коленях, подъеме и пальцах; прыжок завершается мягким и эластичным demi-plie; положение sur le cou-de-pied при этом выполняется правильно и одновременно с конечным demi-plie.

Руки, голова и корпус, как уже говорилось выше, действуют, как при исполнении petit pas assemble, так же стройно и свободно фиксируя малые позы.

Изучать petit pas jete надо вначале у станка, выдерживая после каждого прыжка паузу. Музыкальный размер — 4/4; прыжок затактный, 1/4 — конечное demi-plie, 1/4 — пауза, 1/4 — выпрямление из demi-plie, 1/4 — нога с положения sur le cou-de-pied ставится в V позицию на demi-plie и т. д. Выполнять это упражнение надо четыре раза, сначала ногой, стоящей сзади в V позиции, затем обратно.

Когда учащиеся усвоят эластичность и выворотность данного прыжка, можно переносить его исполнение на середину зала в той же учебной форме.

Руки в начале изучения pas jete надо удерживать в подготовительном положении, корпус — en face, вводя повороты головы, как в petit pas assemble. Далее можно вводить перемену epaulement и комбинированные позиции рук, выполняя два-три прыжка подряд.

Petit pas jete во многом подготавливается в petit pas assemble, поэтому особенно затягивать его изучение не рекомендуется, но усвоить эластичное, точное и устойчивое завершение прыжка на одну ногу при положении другой sur le cou-de-pied необходимо основательно и детально.

Petit pas jete с продвижением. Данная форма pas jete исполняется по II или IV позиции на малом прыжке и в малых позах.

Если в обычном pas jete нога, выполняющая толчок, во время взлета сохраняет отвесное положение, а другая отводится под углом в 45°, то здесь обе ноги фиксируют раскрытый шаг, примерно на 60–70°. Все остальные правила выполнения обычного petit pas jete на месте сохраняются здесь полностью.

Чтобы это могло произойти, во время прыжкового толчка всему телу придается посыл в направлении носка ноги, раскрываемой в сторону, вперед или назад, куда и осуществляется продвижение. Таким образом, завершение прыжка будет происходить на расстоянии длины указанного шага от места взлета.

Выполнение pas jete с продвижением по II позиции описывать подробно нет надобности, заметим только, что во время взлета надо четко фиксировать раскрытый шаг, вытягивая с силой колени, подъем и пальцы, что корпус вместе с руками и головой должен помогать устремленности взлета, который следует завершать мягко и устойчиво.

Изучается эта форма pas jete на середине зала, с остановками после каждого прыжка и в сочетании с petit pas assemble croise вперед или назад — по заданию. Руки, корпус и голова при этом действуют так же, как в обычном pas jete и pas assemble, то есть малая поза фиксируется в момент завершения взлета. Музыкальный размер — 4/4; взлет на pas jete затактный, 1/4 — его завершение, 1/4 — пауза на demi-plie, 1/4 — pas assemble, 1/4 — пауза на demi-plie и т. д. Затем это упражнение можно выполнять подряд, соединять его с обычными pas jete и другими небольшими прыжками.

Petit pas jete по IV позиции с продвижением вперед или назад выполняется и изучается следующим образом.

Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Впереди стоящая нога из demi-plie выполняет легкий скользящий бросок croise вперед на 45°, одновременно опорная нога с силой делает эластичный прыжковый толчок. Все тело на взлете свободно устремляется вперед, ноги фиксируют шаг, раскрытый на 60–70°. Завершается прыжок мягко и устойчиво в правильное положение sur le cou-de-pied сзади.

Руки на взлете из подготовительного положения приподнимаются во II пониженную позицию, на завершающем demi-plie рука, соответствующая отбрасываемой ноге, переводится в I пониженную позицию,

другая — остается во II позиции. Корпус удерживается enroulement, на завершающем demi-plie он подается на опорную ногу и чуть-чуть в плечах отклоняется назад. Голова удерживает исходное положение до конечного demi-plie, несколько дополняя отклонение корпуса.

Вслед за этим с положения sur le cou-de-pied выполняется petit pas assemble в сторону, заканчиваясь в V позицию вперед. Одновременно рука на взлете переводится из I позиции во II. Корпус и голова поворачиваются en face. На завершении прыжка руки опускаются в подготовительное положение, корпус поворачивается enroulement, голова обращена к выдвинутому вперед плечу. Музыкальный размер — 4/4; взлет на pas jete затактный, 1/4 — его завершение, 1/4 — пауза на demi-plie, 1/4 — pas assemble, 1/4 — пауза на demi-plie и т. д.

Это же упражнение изучают также обратно и без остановок, при этом руки, корпус и голова должны действовать также без изменения. Вводить изменения можно позднее, когда данная форма pas jete будет включаться в различные комбинированные задания.

Дело в том, что petit pas jete с продвижением только по II или по IV позиции подряд не делается, так как непрерывная повторяемость взлета между двумя точками по одной и той же пространственной линии не укрепляет поступательный апломб прыжка.

Соединять pas jete с продвижением в одном упражнении можно, чередуя направление прыжка по II и IV позиции. Например, полезно выполнить pas jete с продвижением в сторону, затем croise вперед, завершая все упражнение petit pas assemble croise назад. Далее все делается с другой ноги и в обратном направлении.

Pas jete с продвижением по II позиции, как правило, выполняется с переменной ног, то есть нога, стоящая до прыжка в V позиции сзади, окажется после него опереди, другая — сзади в положении sur le cou-de-pied. Но существует исключение из этого правила, когда перемена ног отсутствует, следовательно, и enroulement сохраняется. Или pas jete с продвижением по IV позиции выполняется не только на croise, но и на efface. В таком случае меняется и enroulement с соответствующими действиями головы, рук и корпуса.

Подобные изменения необходимо применять в учебных комбинированных заданиях.

Grand pas jete. Данная форма pas jete выполняется с продвижением на высоком прыжке, во время которого фиксируются большие позы по IV и по II позиции. Нога, выполняющая бросок на взлете, как правило, должна достигать высоты 90°, толчковая дога — 60°, в момент кульминации взлета обе ноги фиксируют шаг по отношению к поверхности пола в 150°, не больше; при завершении прыжка нога,

идушая на demi-plie, снижается на уровень 45°, другая удерживается на 90° (рис. 121).

Стремление ученика в момент кульминации прыжка форсировать шаг до 180° и выше поддерживать не следует, так как этот «эффект» несет в себе элемент акробатики, эксцентричности. Кроме того, слишком большой шаг в виде шпагата не дает всему телу точный посыл в направлении носка ноги, на которую будет происходить завершение прыжка. Заниженная величина шага тоже неприемлема, она не усиливает динамику и баллонность полета, который должен быть всегда достаточно высок и стремителен в своем продвижении.

Фиксация головы, рук и корпуса на взлете и после него производится в строгом соответствии со всеми существующими правилами выполнения поз классического танца.

Grand pas jete, как правило, выполняется с какого-либо подхода, который позволил бы ученику с наибольшей силой взять прыжковый посыл и четко зафиксировать летящую позу с окончанием в мягкое и устойчивое demi-plie. В качестве подходов можно применять pas tombe, pas glissade, pas failli, pas de bourree, sissonne tombee и т. д. Но каков бы ни был подход, он всегда должен выполняться энергично и расчетливо, как трамплинный посыл всего тела в направлении предстоящей траектории полета. В то же время нельзя давать слишком сильный посыл, это сделает взлет удлинненным, но заниженным, приземистым, неустойчивым в своем развитии и завершении.

При выполнении каждого grand pas jete необходимо толчковую ногу ставить на пол последовательно, с кончика пальцев на плотно поставленную ступню и особенно пятку; demi-plie производить упруго,

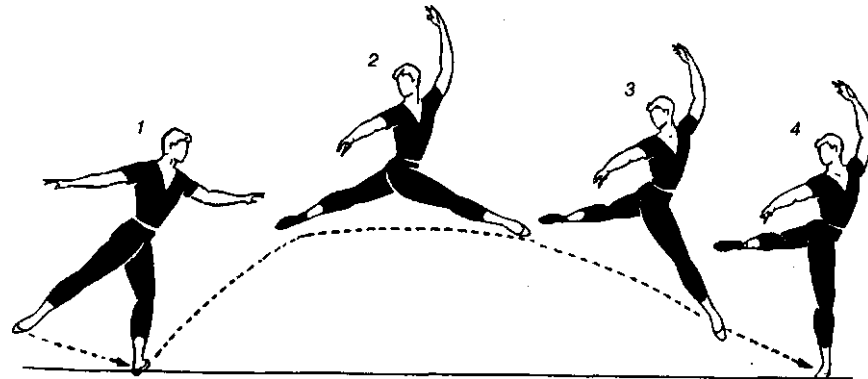


Рис. 121
Grand pas jete

приемом проходящего и стремительного толчка; другую ногу бросать энергично и одновременно с толчком, увеличивая его силу; в полете обе ноги хорошо вытягивать в колене, подъеме и пальцах (кроме attitudes), фиксируя раскрытый шаг точно по IV или по II позиции; заканчивать взлет мягким и устойчивым demi-plié, чуть заметно и пластично приподнимая раскрытую ногу. Все эти детали, разумеется, надо выполнять, сохраняя выворотность ног.

Руки во время толчка, проходя через подготовительное положение в I позицию, должны активно выполнять «подхват», содействуя силе и четкости взлета всей фигуры, при полете и после него точно и свободно сохранять соответствующее положение. Корпус все время собран, плечи опущены и раскрыты, спина «взята», но без лишнего напряжения. Тяжесть корпуса в момент подхода к толчку своевременно и точно переносится на бедро опорной ноги с тем, чтобы взлет и его завершение получались устойчивыми и эластичными. Голова на «подхвате» слегка склоняется вперед на кисти рук, затем на взлете, приподнимаясь, поворачивается в положение, соответствующее выполняемой позе. Взгляд при этом устремлен решительно и точно в том же направлении.

В целом каждое grand pas jete следует выполнять свободно, с четким баллонным взлетом, но не слишком резко и напряженно, а в меру увлеченно, в соответствии с характером учебного примера и его музыкального оформления.

Изучать grand pas jete рекомендуется с места, без подхода, в виде следующего упражнения. Исходная позиция ног — V, eparement croise. Выполняется demi-plié. Потом нога, стоящая впереди, скользящим движением всей ступни выполняет бросок вперед на croise, другая нога одновременно производит прыжковый толчок. Далее следует взлет с продвижением, во время которого фиксируется открытый шаг, причем нога, осуществляющая толчок, удерживается, полусогнутая в колене, как в attitude croise, другая — вытягивается. Прыжок завершается эластичным demi-plié, а полусогнутая сзади нога крепко удерживается в своем положении.

Руки на demi-plié поднимаются из подготовительного положения в I позицию, вместе с взлетом они энергично переводятся во II позицию и так фиксируются до конечного demi-plié включительно. Корпус на начальном demi-plié одновременно с броском ноги слегка подается в направлении прыжка и так удерживается до его завершения. Голова вначале повернута к выдвинутому вперед плечу. На первом demi-plié она слегка склоняется на кисти рук, которые в это время находятся в подготовительном положении. На взлете голова занимает первоначальное

положение и фиксирует его до завершения прыжка. После всего этого выполняется pas assemble назад croise. Руки одновременно опускаются в подготовительное положение. Корпус вновь приподнимается, голова сохраняет то же положение.

Все упражнение повторяется четыре раза, затем выполняется с другой ноги. Музыкальный размер — 4/4; pas jete выполняется затактно, 1/4 — завершение прыжка, 1/4 — пауза на demi-plié, 1/4 — pas assemble, 1/4 — пауза и т. д.

Далее это же упражнение осваивается в обратном направлении с сохранением всех вышеописанных деталей и, наконец, подряд, без остановок, на каждую 1/4 — прыжок.

После этого grand pas jete рекомендуется изучать с подходом pas tombe. В данном случае упражнение начинается с IV позиции, eparement croise. Корпус опирается на впереди стоящую ногу. Сзади стоящая нога вытянута в подъеме и пальцах и слегка касается носком пола. Руки приоткрыты во II пониженную позицию. Голова повернута к выдвинутому вперед плечу.

С этого исходного положения свободная нога приемом battement tendu выполняет через I позицию pas tombe на efface вперед и последующий толчок, одновременно с которым другая нога производит бросок вперед через I позицию в IV. На взлете и его завершении все происходит так же, как было указано выше.

Корпус в момент выполнения pas tombe энергично и точно подается на толчковую ногу, на взлете он устремляется по траектории вперед, а на завершении прыжка удерживается устойчиво и подтянуто.

Руки во время выполнения pas tombe мягко поворачиваются ладонями вниз, на толчке они энергично выполняют «подхват» через подготовительное положение и I позицию в attitude и так удерживаются на завершающем demi-plié. Голова на pas tombe слегка склоняется вперед и поворачивается к противоположному плечу. На взлете она вновь занимает исходное положение до его завершения.

Когда этот прыжок закончен, раскрытая нога вытягивается в колене и опускается носком в пол, одновременно опорная нога выпрямляется из demi-plié. Рука из III позиции переводится во II.

Голова неизменно сохраняет свое положение. Таким образом, вновь фиксируется исходное положение, из которого весь прыжок следует повторить четыре раза с одной ноги и столько же с другой, затем обратно.

Музыкальный размер — 4/4; pas tombe выполняется затактно, 1/4 — pas jete, 1/4 — пауза, 1/4 — раскрытая нога опускается носком в пол, 1/4 — перевод ноги на следующее pas tombe и т. д.

В дальнейшем данный подход к *pas jete* можно выполнять без промежуточного опускания ноги носком в пол, фиксируя на 1/4 только окончание прыжка в *attitude*, и, наконец, подряд — на каждую четверть музыкального такта.

Кроме того, для усиления взлета перед *pas tombe* можно выполнять *pas chasse* вперед по IV позиции, *pas failli*, *sissonne tombee* или просто *pas de bougree* вперед, состоящее из трех стремительных переступаний по IV позиции.

Руки, корпус и голова в момент толчка и взлета действуют здесь так же, как указывалось выше.

Данные подходы при выполнении *grand pas jete* в обратном направлении не применяются. Каждый танцовщик знает, что это крайне неудобно и нецелесообразно, даже в тренировочном плане.

Далее следует приступить к изучению *grand pas jete* в *attitude effacee* в первом и втором *arabesque*. Подходы можно применять в виде *pas tombe* на *croise* вперед, *sissonne tombee* на *croise* вперед, *pas failli*, *pas glissade* вперед с IV позиции *croise*. Подход к третьему *arabesque* следует применять тот же, что к *attitude croisee*, начиная с *pas tombe efface* вперед.

Все рассмотренные формы *grand pas jete* являются в известной мере учебным каноном, который следует усвоить достаточно хорошо в комбинированном сочетании с другими прыжками. В дальнейшем можно приступить к выполнению *grand pas jete* в позах по IV *croisee* и *effacee* назад, *attitude allongee*, в четвертом *arabesque*.

В позах по IV позиции назад руки могут фиксировать сочетание: II и III позиции, I и III позиции, I и II позиции, или обе находятся в III позиции. Голова и корпус во всех случаях фиксируют положение, соответствующее учебному канону.

В *attitude allongee*, в четвертом *arabesque* руки, голова и корпус тоже фиксируют общепринятый учебный канон. *Grand pas jete* по II позиции выполняется реже и на сцене и в учебной работе, так как подходом к нему может быть только или *pas coupe*, или *pas glissade*, заканчивающийся в V позицию (по ходу прыжка). Это, конечно, ограничивает силу и трамплинность толчка, следовательно, высоту и баллонность взлета. Однако ученики старших классов должны хорошо владеть всеми приемами выполнения *grand pas jete*, как бы они ни были сложны и трудны по своей форме, темпу, ритму и музыкально-пластическому характеру.

Изучать *grand pas jete* по II позиции рекомендуется, когда оно будет хорошо усвоено с подходов по IV позиции, а также с места, без подхода.

Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Впереди стоящая нога скользящим движением всей ступни по полу отбрасывается на II позицию. Другая нога одновременно выполняет сильный прыжковый толчок из *demi-plie*. На взлете, который выполняется с продвижением, фиксируется открытый шаг по тем же правилам, что и по IV позиции, причем обе ноги хорошо вытягиваются в коленях, подъеме и пальцах. Прыжок завершается мягким и устойчивым *demi-plie*, а раскрытая нога, не колеблясь, удерживается в своем положении. Руки на *demi-plie* приподнимаются из подготовительного положения в I позицию, на взлете они энергично переводятся во II позицию и удерживаются в ней до завершающего *demi-plie* включительно.

Корпус на исходном *demi-plie* одновременно с отбрасыванием ноги на II позицию слегка подается в направлении прыжка, на взлете он поворачивается *en face* и так удерживается до его завершения. Голова на первом *demi-plie* поворачивается и слегка склоняется на кисти рук, в этот момент находящаяся в подготовительном положении. На взлете голова приподнимается и поворачивается *en face*. На завершении прыжка она слегка поворачивается от раскрытой ноги. Заканчивается все движение паузой, после которой выполняется *pas assemble* вперед в V позицию. Руки из II позиции одновременно опускаются в подготовительное положение. Корпус выравнивается и меняет *epaulement*. Голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу. Все упражнение повторяется с другой ноги, всего четыре раза. Затем обратно.

Музыкальный размер — 4/4; прыжок — затактовый, 1/4 — его завершение, 1/4 — пауза, 1/4 — *pas assemble*, 1/4 — пауза и т. д.

В дальнейшем все упражнение можно выполнять без пауз, подряд, заканчивая каждый прыжок на 1/4.

После этого *grand pas jete* по II позиции можно осваивать с подхода *pas coupe* и *pas glissade*.

В первом случае нога, стоящая сзади, в V позиции, переводится *sur le cou-de-pied*, другая нога одновременно выполняет *demi-plie*. Далее выполняется непрерывно и энергично *pas coupe*, прыжок по II позиции и его завершение с последующей остановкой на *demi-plie*. Затем делается *pas assemble* в V позицию вперед, и все движение повторяется с другой ноги. Это упражнение рекомендуется выполнять четыре раза вперед и столько же обратно. Руки, корпус и голова действуют обычно.

Pas coupe и *pas jete* выполняются затактно, 1/4 — пауза, 1/4 — *pas assemble*, 1/4 — перевод ноги *sur le cou-de-pied* и т. д.

Во втором случае выполняется *pas glissade* с V позиции в V сторону прыжка и без перемены ног. Затем непрерывно и энергично

выполняется прыжок по II позиции, его завершение и *pas assemble* в V позицию вперед или назад, по заданию. Руки, корпус и голова действуют обычно.

Pas glissade выполняется затактно, 2/4 — *pas jete*, 1/4 — пауза, 1/4 — *pas assemble* и т. д.

Во время выполнения *pas coupe* и *pas glissade* ногу, выполняющую прыжковый толчок от пола, необходимо подставлять с силой и точно в V позицию, не заводя ее за опорную ногу. В то же время посыл всего тела в направлении траектории взлета надо производить достаточно энергично, иначе продвижение окажется недостаточным.

Существует вариант выполнения *grand pas jete* по II позиции, заключающийся в том, что в момент завершения прыжка раскрытая нога не фиксируется на 90°, а переводится в V позицию или в положение *sur le cou-de-pied* так, как это делается при выполнении *sissonne fermee* или *petit pas jete* с продвижением. Поэтому финальное действие ног, рук, корпуса и головы производится здесь по тем же правилам, тогда как начальная фаза прыжка — по правилам *grand pas jete*.

Таким образом, это движение не требует особого способа изучения, все его элементы уже подготовлены в предыдущих упражнениях. Остается лишь напомнить, что прыжок должен выполняться слитно, с подходом, с достаточным продвижением, высоко и мягко, особенно в своем завершении.

Движение это в учебной практике называется *grand pas jete fermee*, если оно завершается в V позицию, или *grand pas jete fondu*, если заканчивается в положение *sur le cou-de-pied*.

Предлагаемая схема изучения *grand pas jete* может обогащаться, изменяться в сочетании с другими движениями, но лишь при постепенно усложняющихся подходах к прыжку. Сила и эластичность толчковой ноги может нормально развиваться только при этом условии. Нога, выполняющая бросок, тоже должна постепенно научиться мягко и легко принимать тяжесть тела.

Когда данный прием будет хорошо усвоен, можно вводить некоторое разнообразие в движение рук, но очень экономно и, как исключение из правила, по тем же причинам, которые указывались в *grand pas assemble*.

Кроме этого, *grand pas jete* по II и по IV позиции можно выполнять без вышеуказанных подходов, а с положения *sur le cou-de-pied* или с предварительно открытого шага, например с *sissonne ouverte*, *temps leve* и т. д. Таким путем прыжок будет выполняться из позы по II или по IV позиции. Руки, голова и корпус действуют соответственно выполняемым позам, по заданию.

Этот же прием *grand pas jete* можно выполнить дважды, например из позы *effacee* вперед в позу первого *arabesque* и без задержки обратно. Или два-три раза подряд только вперед, выполняя каждый прыжок с хода через I позицию в позу *arabesque*.

Данный прием *grand pas jete* выполняется с предельной четкостью и легкостью. Толчок должен быть стремительным и трамплинным, продвижение — удлиненным, взлет — фиксированным. Руки, голова и корпус удерживаются без изменения, в одном полетном рисунке.

Все эти прыжки должны выполняться как бы по одной летящей линии. В то же время допустимо постепенное увеличение высоты взлета с плавным повышением рук и головы. Или по совсем стелющейся над полом горизонтальной линии продвижения. Все зависит от подготовленности учеников и от заданий педагога.

Необходимо напомнить, что ноги на взлете здесь должны вытягиваться энергично и до конца, а каждый следующий бросок выполняется точно через I позицию и одновременно с прыжковым толчком.

В заключение следует указать, что пластически разнообразить выполнение *grand pas jete* и уменьшать прыжок можно и должно, лишь когда все основные приемы техники этого движения будут учениками хорошо усвоены.

Pas jete passe. Данное движение выполняется на большом прыжке, в больших позах по IV позиции *croisee*, *effacee*, *arabesque* и *attitude*. Ноги на прыжке выполняют два броска приемом *grand battement jete* вперед или назад; первый бросок производится с V позиции в момент толчка, второй — на взлете. После кульминации прыжка нога, выполнявшая первый бросок, начинает опускаться на *demi-plie*, другая продолжает подниматься на 90°. Таким образом, ноги проходят одна мимо другой примерно на уровне 60°. Этот момент является особенностью данного движения и как составной элемент входит затем в другие большие прыжки, например *pas ciseaux*, перекидное *jete* и т. п. На

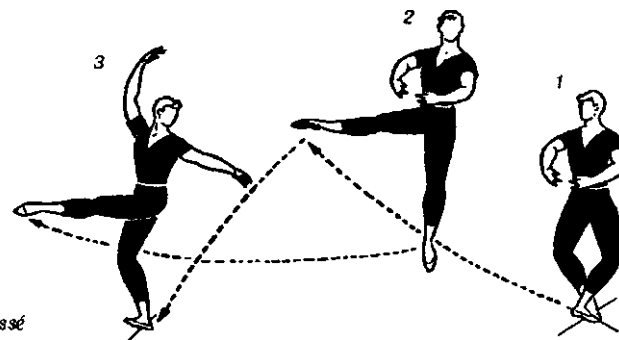


Рис. 122
Pas jete passe

взлете вместе с первым броском ноги руки из подготовительного положения переводятся в I позицию, со вторым броском ноги они раскрываются в исполняемую позу. Голова и корпус одновременно занимают соответствующее положение (см. рис. 122). Поза в этом движении фиксируется при завершении прыжка, а не на взлете, как в *grand pas jete*.

Данный прыжок в сочетании с другими движениями может начинаться не только с V позиции, но и с любой позы по IV позиции, или с *pas tombe*, *pas chasse*, *pas failli*, *pas de bourree*, *pas couru*.

И, наконец, второй бросок ноги в этом движении может выполняться (через положение «у колена») приемом *developpe*.

При выполнении каждого *pas jete passe* ноги следует бросать выворотом, вытягивая на взлете колени, подъем и пальцы. Первый бросок выполняется скользящим движением и энергично, с усиленным прыжковым толчком, второй — смягченнее, особенно когда он делается приемом *developpe*. Начальное *demi-plie* тоже выполняется энергично, с трамплинной силой; конечное *demi-plie* — мягче, углубленнее, но эластично, как и первое.

Ноги на прыжке должны пройти как можно ближе одна к другой. Раскрытая нога в финале прыжка фиксируется устойчиво и легко. Руки на взлете переводятся активно, точно фиксируя в конце прыжка выполняемые позиции.

Действия головы осуществляются отчетливо и согласованно, в едином ритме с переводом рук. Корпус на прыжковом толчке подтянут и точно посылается в направлении продвижения всего тела. Во время взлета он действует так же активно, как руки и голова. В конце прыжка корпус устойчиво передается на другую опорную ногу, сохраняя стройность и правильность своего положения.

В течение всего прыжка плечи свободно раскрыты, опущены, спина и поясница собраны. Продвижение во время прыжка следует выполнять от раскрываемых ног и с достаточным посылом, подчеркивая легкость и устремленность взлета.

В целом *pas jete passe* следует выполнять слитно, мягко и четко по рисунку, особенно финальную часть.

Изучать это движение рекомендуется с V позиции в виде следующего упражнения. Исходное положение *epaulement croise*, позиция ног — V. Первый бросок выполняется назад на *croise* ногой, стоящей сзади, второй бросок — на *efface* назад.

Руки на первом броске из подготовительного положения переводятся в I позицию, на втором броске раскрываются в первый *agabesque*. Корпус и голова занимают соответствующее положение.

Затем выполняется второй прыжок, во время которого толчковая нога выполняет бросок назад, раскрытая нога опускается на *demi-plie*. Руки, корпус, голова и отведенная назад нога занимают положение, соответствующее *attitude croisee*.

Упражнение заканчивается *pas de bourree* с переменной ног в V позицию в делается с другой ноги. Повторяется оно четыре раза и столько же обратно.

Музыкальный размер — 2/4; первый прыжок — затактовый, 1/4 — его завершение, 1/4 — второй прыжок, 2/4 — *pas de bourree*.

Далее это упражнение можно варьировать, выполняя его в других позах с различных подходов.

Pas jete passe можно вводить в сложные комбинированные задания, продвигаясь на прыжке в том направлении, которое иногда диктуется построением учебного задания.

В больших комбинированных прыжках это движение обычно применяется как связующий или переходный элемент, так как особой баллонностью взлета и виртуозностью построения не отличается. В то же время оно требует от исполнителя верного чувства всей танцевальной фразы и ее музыкальной окраски, что и необходимо отрабатывать у своих питомцев.

PAS GLISSADE

Данное движение исполняется на минимальном скользящем прыжке с продвижением в сторону, вперед или назад.

Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется *demi-plie*, затем впереди стоящая нога скользящим движением отводится на II позицию, другая нога одновременно выполняет прыжковый толчок. На взлете обе ноги вытягиваются с минимальным отделением пальцев от поверхности пола; в момент завершения *pas glissade* нога, начинавшая его, переходит в *demi-plie* без дальнейшего продвижения, другая, скользя, подтягивается в V позицию назад.

На взлете руки из подготовительного положения слегка приподнимаются во II позицию, на завершающем *demi-plie* они опускаются в исходное положение. Корпус и голова удерживаются в положении *epaulement*.

Данная форма *pas glissade* может выполняться с переменной *epaulement* (в этом случае ноги меняются местами в V позиции, голова поворачивается к противоположному плечу, руки и корпус сохраняют то же положение) или начинаться ногой, стоящей сзади в V позиции, с сохранением всех вышеуказанных правил движения рук, головы и корпуса (см. рис. 123).

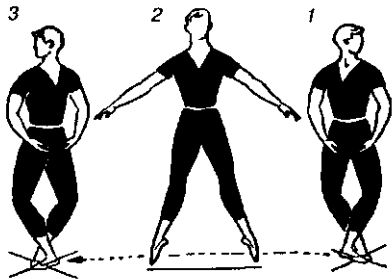


Рис. 123
Pas glissade

Кроме того, pas glissade выполняется с продвижением вперед и назад в малые позы croisee и effacee. Ноги двигаются здесь по IV позиции так же, как было указано выше. Корпус удерживает epaulement. Руки на первом demi-plie из подготовительного положения поднимаются в I позицию; в момент взлета одна из них переводится во II позицию; на завершающем demi-plie руки опускаются в исходное положение. Голова во время перевода рук занимает положение, соответствующее выполняемой позе.

Каждый pas glissade надо начинать и заканчивать эластичным demi-plie, скользнуть ногой перед прыжком и после него легко и мягко, на кульминации взлета четко вытягивать колени, подъем и пальцы. В целом движение ног должно протекать слитно, в едином темпе, без всякого хождения по полу или завышенного скачка в виде pas jete ferme. Руки и голова должны действовать свободно и точно, но без резкой фиксации.

Изучать pas glissade рекомендуется сначала в сторону с V позиции в V. Музыкальный размер — 2/4; 1/4 — раскрытие ноги во II позицию, 1/4 — взлет и финальное demi-plie в V позицию. В таком виде это упражнение повторяется четыре раза с одной ноги, не меняя V позицию, затем столько же с другой. Руки — в подготовительном положении, корпус и голова — en face.

Далее pas glissade можно изучать слитно с переменной ног в V позицию, из стороны в сторону, по IV позиции вперед и назад, в малые позы.

Если pas glissade по IV позиции используется как подход к большим полетным прыжкам (например, к grand pas jete вперед, grand cabriole вперед и т. д.), то он несколько видоизменяется и выполняется через I позицию при помощи такого же легкого и минимального взлета. Например, исходное положение — малая поза croisee назад. Нога, находящаяся сзади на носке, выполняет на минимальном взлете первый переход через I позицию в IV; затем другая нога выполняет второй скользящий переход (без взлета) через I позицию в IV на сильное demi-plie, с которого и осуществляется энергичный прыжковый толчок.

Руки во время выполнения этого pas glissade находятся во II позиции с повернутыми вниз ладонями; в момент прыжкового толчка они энергично переводятся через подготовительное положение

в I позицию в заданную позу. Корпус в подтянутом состоянии подается вперед на толчковую ногу. Голова одновременно с движением рук занимает положение, соответствующее исполняемой позе.

Данная форма pas glissade должна носить характер легкого и короткого поступательного посылы, а не растянутого и приземистого разбега на полусогнутых ногах.

Ноги во время исполнения этого pas glissade должны двигаться также четко, с вытянутыми коленями, подъемом и пальцами, но не слишком широкой IV позиции. Действия рук, корпуса и головы также должны носить характер решительного и четкого подхода к следующему прыжку.

Эта форма pas glissade изучается в старших классах, где ученики способны уже овладевать сложной техникой больших виртуозных прыжков.

PAS CHASSE

Выполняется данный прыжок по V позиции с последующим движением ног по II или IV позиции (рис. 124).

Это движение может начинаться с различных прыжков, заканчивающихся на одну ногу, но в учебной работе его, как правило, изучают с sissonne tombee и обычно выполняют несколько раз подряд в виде следующего упражнения.

Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Вначале делается sissonne tombee вперед на efface, затем последующий взлет с продвижением, во время которого нога, находящаяся сзади, подтягивается к толчковой ноге и соединяется с ней отвесно в V позиции. Далее делается выход из прыжка в IV позицию, как в sissonne tombee, и pas chasse повторяется, заканчиваясь petit pas assemble вперед. Затем упражнение делается с другой ноги и обратно.

Руки на sissonne из подготовительного положения поднимаются в I позицию; на tombee рука, соответствующая вытянутому вперед плечу, остается в I позиции, другая — отводится во II. На двух последующих pas chasse они сохраняют занятые позиции, на petit pas assemble опускаются в подготовительное положение. Корпус во время

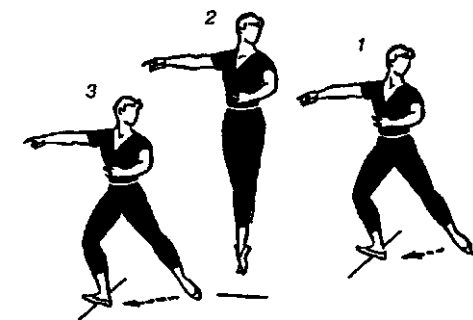


Рис. 124

выполнения sissonne tombee

Pas chasse по IV позиции

меняет *epaulement* и, удерживаясь прямо, посылается на толчковую ногу. На двух *pas chasse* он продолжает тот же посыл, в том же направлении и на *pas assemble* прекращает свое продвижение. Голова при перемене *epaulement* поворачивается к противоположному плечу и так удерживается до конца упражнения.

В дальнейшем изучают *pas chasse* на *croise* вперед и по II позиции в виде следующего упражнения. Исходное положение то же что в предыдущем примере. Первым выполняется *sissonne tombee* на *croise* вперед, затем два *pas chasse* в том же направлении и *pas assemble* назад в V позицию. Руки действуют по тем же правилам; корпус не меняет *epaulement*; голова находится в исходном положении. Затем выполняется *sissonne tombee en face* по II позиции, далее два *pas chasse* в том же направлении с подтягиванием свободной ноги назад в V позицию и *pas assemble* вперед. Руки на первом прыжке из подготовительного положения через I позицию раскрываются во II и так удерживаются на двух *pas chasse*, на *pas assemble* опускаются в подготовительное положение. Корпус на *sissonne tombee* поворачивается *en face*; на двух *pas chasse* удерживается в том же положении; на *pas assemble* поворачивается *epaulement*. Голова на первом прыжке поворачивается *en face*, на втором и третьем прыжке — удерживается в этом же положении; на *pas assemble* поворачивается к выдвинутому вперед плечу. Затем упражнение выполняется с другой ноги и повторяется еще раз. В обратном направлении оно делается в том же количестве, в том же порядке и в тех же позах.

Все *pas chasse* вперед и назад могут выполняться с самыми разнообразными положениями рук, головы и корпуса, которые применяются в больших позах. *Pas chasse* по II позиции может выполняться на *ecarte* вперед или назад с соответствующим поворотом головы к выдвинутому вперед плечу.

В комбинированных заданиях *pas chasse* по II позиции часто используется как наиболее сильный и трамплинный подход к большим прыжкам, таким, как *saut de basque*, перекидное *jete*, *grand fouette saute* и т. д. Вместе с тем это движение может выполняться на среднем и минимальном прыжке, в зависимости от построения и характера учебного задания. В каком бы темпе ни выполнялся данный прыжок, он должен быть всегда мягким и эластичным.

Исходное *demi-plie* следует выполнять не слишком трамплинно, но и не затянута; взлет и соединение вытягивающихся ног в V позиции — слитно и четко, выход в последующий прыжок — мягко, с нарастанием продвижения. Выворотность ног, правильное вытягивание колена, подъема и пальцев здесь также необходимы.

Руки должны действовать свободно, точно и пластично, без лишнего напряжения или смяченного™. Корпус следует «нести» непрерывно в направлении продвижения, если оно выполняется несколько раз подряд. Центр тяжести тела необходимо «подхватывать» прыжковыми толчками на каждом взлете, с точным расчетом переносить на опорную ногу. Собранность корпуса, раскрытые и свободно опущенные плечи обязательны. Повороты и наклоны головы должны производиться без затруднения, точно и в едином ритме с движением всей фигуры.

Изучать *pas chasse* рекомендуется на среднем прыжке, в малых позах и несколько замедленным темпе, но связно, без остановок. Музыкальный размер — 2/4. Затем можно постепенно увеличивать силу прыжка и продвижения, плотно задерживая соединенные ноги в V позиции. Далее *pas chasse* осваивают в убыстренном темпе на минимальном прыжке и с пониженными руками.

Pas chasse — движение сложное по своей поступательной динамике, поэтому изучать его необходимо строго последовательно, без спешки.

Заметим, что некоторые танцовщики, исполняя *pas chasse* как подход к большим виртуозным прыжкам, превращают его в вольный и облегченный разбег, элементы которого не входят в учебную программу предмета. К такой «свободной» трансформации *pas chasse* прибегать на уроках классического танца не следует — это нарушает дисциплину, стройность и четкость исполнительского мастерства будущего танцовщика.

PAS DE CHAT

Данное движение применяется обычно в женских танцевальных партиях. Однако ученики тоже должны изучать *pas de chat*, так как его производные формы встречаются в различных жанрах сценического танца.

Конечно, при выполнении любой разновидности *pas de chat* необходимо требовать от учеников строгости и простоты исполнения. Грация, свойственная девушкам при выполнении *pas de chat*, неприемлема в исполнении юношей.

Движение это имеет несколько разновидностей, которые выполняются с помощью двух бросков присогнутыми ногами по IV позиции вперед или назад. Степень продвижения и отведения ног от вертикальной оси тела соответствует здесь высоте исполняемого прыжка, которая производится от 30° до 90°. ³⁰

³⁰ Для более точного и подробного изучения *pas de chat* рекомендую обратиться к учебникам А. Вагановой и В. Костровицкой, посвященных женскому исполнительству.

Pas de chat с движением ног вперед. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Из *demi-plie* нога, стоящая сзади, проходя через *sur le cou-de-pied*, приоткрывается по IV позиции вперед по направлению продвижения; одновременно другая нога осуществляет прыжковый толчок и в свою очередь на небольшом взлете поднимается до уровня *sur le cou-de-pied*, затем с некоторым запозданием опускается в V позицию вперед на *demi-plie*.

Руки на взлете поднимаются в I позицию, в момент завершения прыжка рука, соответствующая выдвинутому вперед плечу, раскрывается во II позицию, другая остается в I. Голова на взлете поворачивается в направлении прыжка и так остается до конца движения. Корпус на взлете удерживается подтянуто и слегка подается вперед.

Возможен другой вариант движения рук, головы и корпуса: в момент завершения прыжка во II позицию открывается другая рука, голова — в исходном положении, корпус слегка отклоняется назад.

Оба варианта следует чередовать, соответственно меняя положения рук, головы и корпуса. Все движение должно выполняться легко и мягко.

Когда *pas de chat* будет усвоен из V позиции в V, его можно выполнять с IV позиции в IV, несколько сократив ее величину.

Далее это движение можно выполнять на большом прыжке, ноги в этом случае, сгибаясь, поднимаются до уровня колена; весь прыжок приобретает более энергичный и устремленный характер. Руки помимо приведенных выше вариантов могут подниматься в III позицию.

Изучать эту форму *pas de chat* следует из V позиции в V, сначала с остановками, затем подряд и, наконец, по IV позиции. Далее можно приступить к изучению этой формы *pas de chat* с подходов *pas chasse*, *pas failli* и т. д.

В старших классах *pas de chat* этого вида можно выполнять в очень быстром темпе на минимальном прыжке. Эту же форму *pas de chat* возможно исполнять по диагонали, постепенно увеличивая высоту взлета. Руки, корпус и голова занимают положение, соответственное предыдущим вариантам.

Музыкальный размер для малых и средних прыжков может быть 2/4, для больших взлетов — 3/4 (вальс).

При выполнении этого движения в любом темпе необходимо следить за выворотностью ног, за эластичностью их действия, за подъемом и пальцами, которые на взлете должны быть хорошо вытянуты, за легкостью взлета и его мягким завершением. Руки, корпус и голова должны действовать отчетливо, но в то же время достаточно слитно.

Повторяю, мягкость исполнения *pas de chat* не должна порождать у ученика чересчур грациозной пластики движения.

Pas de chat с отбрасыванием ног назад исполняется при помощи двух бросков назад полусогнутыми ногами на высоте 45°. Исполняется оно следующим образом. Из *demi-plie* по V позиции нога, стоящая сзади, отбрасывается назад на *croise*; одновременно другая нога осуществляет толчок от пола и на взлете следует за первой на *efface* назад. В момент завершения прыжка нога, раскрытая назад, опускается, закрывается в V позицию вперед или проходит через I позицию в IV на *croise*.

Рука, соответствующая выдвинутому вперед плечу, из подготовительного положения переводится на взлете в I пониженную, другая — во II, также пониженную. Корпус с началом первого броска слегка наклоняется вперед, в момент взлета чуть откидывается назад, но отнюдь не резко и не чрезмерно, при завершении всего движения выравнивается. Голова одновременно с первым броском немного наклоняется вперед на кисти рук, а затем на взлете поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Изучать этот прыжок следует вначале с V позиции в V, затем в IV, на малом и среднем прыжке.

Данная форма *pas de chat*, как и предыдущая, может исполняться и на большом прыжке с повышенными бросками ног до 60°. Руки, корпус и голова при этом принимают положения, свойственные первому *arabesque*.

Как подход к данному движению можно применять: *pas chasse*, *pas failli*, *pas couru* и т. д. Выполнять эту форму *pas de chat* следует также слитно и мягко, но без нарочитых действий головы, корпуса и рук.

Pas de chat с одной подогнутой ногой. Данная разновидность этого движения состоит из соединения особенностей двух предыдущих прыжков. Первый бросок здесь выполняется на *efface* вперед, начинаясь сгибанием ноги до уровня колена, как в первой разновидности; второй бросок делается назад, как описано в предыдущем большом прыжке. Заканчивается это движение проведением раскрытой ноги через I позицию в V вперед, в момент завершающего *demi-plie*.

Руки, корпус и голова занимают положение *arabesque*.

Выполняется это движение только на большом прыжке с подхода *pas glissade* по IV позиции, *pas failli*, *pas chasse*. Прыжок необходимо выполнять с достаточным продвижением, заканчивая его в мягкое *demi-plie*.

Pas de chat с одной подогнутой ногой, раскрывающейся на прыжке, выполняется как предыдущая форма прыжка, причем нога, делающая



Рис. 125
Pas de chat с ногой,
раскрывающейся на прыжке

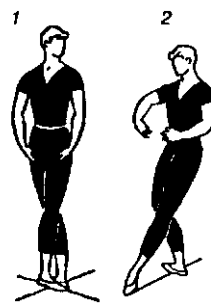
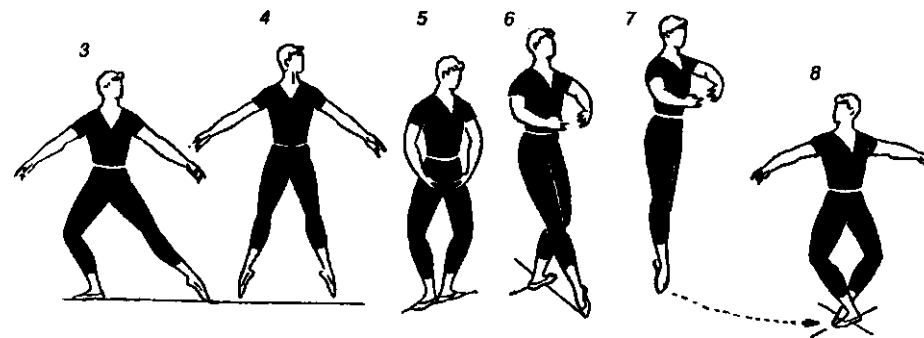


Рис. 126
Petit pas



de basque

первый бросок, с силой разгибается на кульминации взлета. Таким образом, на прыжке фиксируется раскрытый шаг по IV позиции, как в grand pas jete на efface вперед.

Руки в этом движении поднимаются приемом allongee, как в первом arabesque.

Корпус удерживается подтянуто с некоторым устремлением вперед. Голова на взлете обращена лицом по направлению прыжка (рис. 125).

Вытягивание ноги на взлете необходимо выполнять эластично, без резкого акцента; шаг не растягивать, подобно шпагату; завершать прыжок следует мягко, устойчиво, без жесткого перехода в demi-plie. Все движение должно носить характер решительной устремленности, полета вверх, при большой степени продвижения.

PAS DE BASQUE

Pas de basque относится к сложным движениям классического танца, подразделяясь на малую и большую форму.

Petit pas de basque. Данная форма движения выполняется на двух минимальных прыжках. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Одновременно с выполнением demi-plie нога, стоящая впереди, скользящим движением вытягивается на croise вперед, описывая носком на полу полукруг en dehors на II позицию; другая нога остается на demi-plie. Далее на отведенную ногу выполняется прыжок на demi-plie и скользящий перевод свободной ноги через I позицию на croise вперед; опорная нога продолжает оставаться на demi-plie. Затем делается переход на отведенную вперед ногу и с небольшим скользящим продвижением pas assemble в V позицию назад. Руки в момент полукруглого перевода ноги во II позицию поднимаются из подготовительного положения через I позицию во II. В момент прохождения ноги через

I позицию руки опускаются в подготовительное положение, вместе с pas assemble они раскрываются во II позицию или принимают положение, диктуемое последующими движениями. Корпус вместе с отведением ноги на croise вперед чуть наклоняется к ней. Одновременно с переводом ноги на II позицию он поворачивается en face. При переводе ноги через I позицию меняется epaulement. На первом и втором прыжке корпус подается на ногу, выполняющую поступательное движение.

Голова перед началом движения обращена к выдвинутому вперед плечу. На demi-plie ее следует повернуть на кисти рук. В момент полукруглого перевода ноги во II позицию и прыжка на раскрытую ногу голова поворачивается в том же направлении. На проходящем demi-plie по I позиции она слегка наклоняется вперед в направлении раскрываемой ноги, на pas assemble принимает вновь первоначальное положение (рис. 126).

В целом petit pas de basque исполняется от начала до конца слитно и отчетливо. Все движения ног выполняются выворотом и достаточно легко. Начальное, проходящее через I позицию и завершающее demi-plie надо делать эластично и мягко. На каждом отведении ноги и на каждом взлете хорошо вытягивать колени, подъем и пальцы. Полукруглое отведение ноги на II позицию выполнять в полной мере и в едином темпе. Прохождение ноги через I позицию в IV, так же как заключительное pas assemble, выполняется легким скользящим движением: в первом случае всей ступней по полу, во втором — кончиками пальцев.

Корпус удерживается собранно и подтянуто, на всех поступательных движениях он должен легко и точно посыпаться за раскрываемой ногой, своевременно и устойчиво приходить на опорную ногу. Руки переводятся через все позиции непрерывно, в едином темпе с движением ног, при строгом соблюдении всех элементарных правил port

debras. Голова должна двигаться в едином ритме с руками, но без нарочитых акцентов. Взгляд устремляется в направлении наклонов и поворотов головы, придавая тем самым ее действиям заверченный и уверенный характер.

В обратном направлении *petit pas de basque* выполняется с продвижением назад по той же схеме и по тем же правилам, поэтому нет необходимости описывать его самостоятельно.

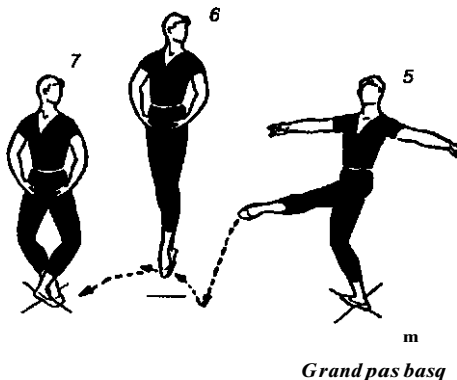
Petit pas de basque рекомендуется изучать с паузами, сначала вперед, затем обратно. Музыкальный размер — $2/4$; $1/4$ — первый прыжок, $1/4$ — пауза, $1/4$ — *demi-plie* в I позицию, $1/4$ — пауза, $1/4$ — перевод ноги вперед, $1/4$ — *pas assemble* и выпрямление из *demi-plie*, $1/4$ — *demi-plie* для выполнения этого движения с другой ноги и т. д.

Затем это движение можно изучать слитно, но еще в медленном темпе. Музыкальный размер — $3/4$ (мазурка); $1/4$ — первый прыжок, $1/4$ — переход через I позицию в IV, $1/4$ — *pas assemble* назад и т. д. И, наконец, *pas de basque* можно изучать в нормальном темпе.

В период изучения данное движение рекомендуется исполнять четыре раза вперед и столько же обратно. В комбинированных заданиях его можно заканчивать в IV позицию как подготовку к *pirouette*.

Grand pas de basque. По построению *grand pas de basque* схож со своей малой формой. Но выполняется на одном большом и одном малом прыжке с двумя бросками ног на 90° . Исполняется он следующим образом. Из *demi-plie* в V позиции нога, стоящая спереди, приемом *rond de jambe jete* описывает большой полукруг *en dehors* до II позиции на 90° ; одновременно осуществляется прыжок с продвижением на раскрытую ногу; другая, сгибаясь в положении «у колена» (*rasse*), раскрывается на 90° *croise* вперед. Далее выполняется переход вперед на *croise* и *pas assemble*, как в *petit pas de basque*.

Руки одновременно с первым броском ноги и взлетом переводятся из подготовительного положения через I позицию в III; в момент перевода ноги на *croise* вперед они раскрываются во II позицию, а на *pas assemble* опускаются в подготовительное положение. Корпус на первом *demi-plie* слегка наклоняется вперед; в момент взлета выравнивается и меняет *epaulement*;

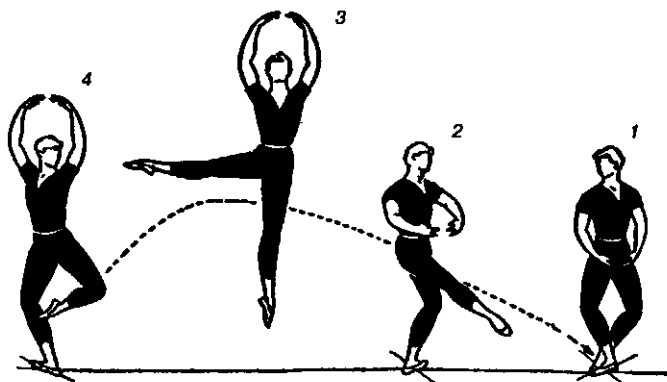


на *pas assemble* занимает первоначальное положение. Голова перед началом движения обращена к выдвинутому вперед плечу; во время *demi-plie* поворачивается прямо и слегка наклоняется вперед, на взлете поднимается и занимает положение *en face*; на завершении этого прыжка поворачивается к другому плечу и слегка наклоняется вперед; на *pas assemble*, выравниваясь, сохраняет то же положение (рис. 127). Все движение должно выполняться слитно, четко и с большой легкостью взлета. Первое *demi-plie* следует производить сильным и упругим толчком, второе и третье — более мягченно, но столь же эластично и легко; первый бросок — по равномерному повышающемуся полукругу и точно на II позицию; положение «у колена» — высоко и эластично; вытягивание ноги вперед на *croise* и опускание ее на пол — с мягким и скользящим переходом в *pas assemble*. Все движения ног должны выполняться выворотню, а оба броска — с эластичным вытягиванием колена, подъема и пальцев.

Корпус должен быть достаточно подтянут и пластичен во всех звеньях движения, с апломбом и своевременно переходя на опорную ногу. Руки из подготовительного положения вскидываются на взлете энергично, в едином темпе с прыжковым толчком и броском ноги, легко и точно фиксируя III позицию. Раскрывать руки из III позиции во II, так же как и опускать в подготовительное положение, следует мягко и свободно. Голова должна двигаться столь же уверенно и строго, как в малой форме *pas de basque*, точно по направлению взгляда.

В обратном направлении это движение выполняется с полукруглым броском ноги *en dedans* и вторым броском *croise* назад. Движение рук, корпуса и головы те же, что и вперед.

Изучается это движение слитно, в несколько замедленном темпе. Музыкальный размер — $3/4$; первый прыжок — затактный, $1/4$ —



его завершение и бросок ноги на croise вперед, 1/4 — выход на раскрытую ногу, 1/4 — pas assemble.

Затем темп можно несколько ускорить, но не раньше, чем движение будет хорошо усвоено во всех своих деталях, и потом вводить это движение в комбинированные задания.

Изучать grand pas de basque надо сначала вперед и значительно позднее назад, так как это очень сложное по своей координации движение. Исполнять его при изучении следует не меньше четырех раз в одном направлении и столько же обратно.

PAS DE CISEAUX

Данное движение выполняется на большом прыжке в позе первого agabesque.

Ноги здесь проделывают три последовательных броска приемом grand battement jete: а) вперед на efface ногой, начинающей движение; б) вперед на croise толчковой ногой; в) назад на efface ею же через I позицию. Два первых броска выполняются вперед, как в pas jete passe; третий бросок — назад, что является особенностью данного движения. Руки на взлете переводятся из подготовительного положения в I позицию; на третьем броске они раскрываются в позу первого agabesque. Корпус на первом броске отклоняется противовесно назад примерно на 45°; в конце второго броска он начинает подаваться вперед; на третьем броске, во время прохождения ноги через I позицию, корпус принимает отвесное положение; в момент отбрасывания ноги назад он одновременно энергично подается вперед.

Голова во время перевода рук в I позицию обращена к выдвинутому вперед плечу, при выполнении agabesque занимает положение, свойственное этой позе (рис. 128), которая фиксируется в момент финального demi-plie.

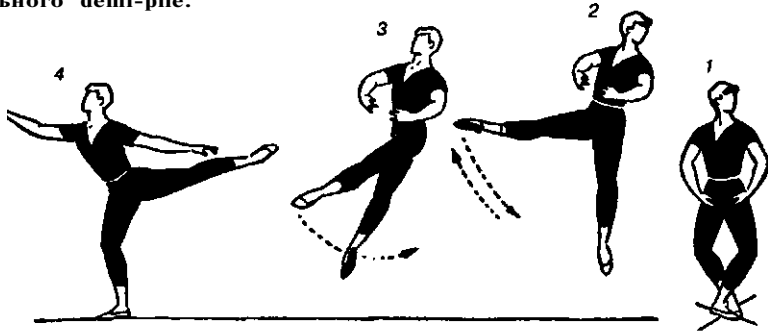


Рис. 128
Pas de ciseaux

Данный прыжок выполняется с продвижением вперед и обычно с какого-либо подхода, например с pas tombe, pas chasse, pas failli, pas glissade и т. д.

Исходное demi-plie в этом движении выполняется энергично с трамплинным посылом; все три броска производятся с нарастающей силой, в едином темпе и на равную высоту, особенно последний.

Первый и второй бросок ноги выполняются несколько быстрее, чтобы третий бросок начинался своевременно. При выполнении третьего броска раскрытая вперед нога немедленно проходит назад, точно через I позицию, легким и быстрым скользящим движением. Финальное demi-plie начинается в момент прохождения ноги через I позицию и заканчивается эластично и мягко. Раскрытая назад нога фиксируется устойчиво, с вытянутым коленом, подъемом и пальцами.

Руки на взлете переводятся активно, но не слишком резко, верно фиксируя в конце прыжка устремленность линий первого agabesque. Корпус действует собранно и энергично, без спешки, но и без опоздания. Противовесность его положения по отношению ко всем трем броскам ног выдерживается точно и свободно, без утрировки и излишней напряженности. Во время прыжкового толчка корпус посылается вперед вместе с продвижением всего тела, несмотря на то, что на взлете он откинут назад. Степень продвижения следует соразмерять с выполнением первого броска, чтобы прыжок завершился не «под себя», а по траектории. Вместе с началом третьего броска корпус отчетливо и энергично передается вперед на ногу, которая будет выполнять завершающее demi-plie. Причем в момент прохождения ноги через I позицию корпус принимает отвесное положение.

Прогиб спины, обязательный для выполнения первого agabesque, происходит своевременно, без опоздания. В конце движения корпус верно и устойчиво удерживается на опорной ноге. Плечи, раскрытые и опущенные, здесь также фиксируются свободно, но не ослабленно. Голова вместе с переводимыми руками действует решительно и отчетливо, усиливая финальную часть прыжка.

Изучается pas de ciseaux вначале с небольшим продвижением, с остановкой после прыжка и с более легкого подхода, например с pas tombe, затем с sissonne tombee, pas failli и т. д. Музыкальный размер — 2/4 или 4/4; подход выполняется затактно, 1/4 — взлет, 1/4 — финал прыжка, 2/4 — pas de bougee с переменной ног. Упражнение повторяется четыре раза с одной ноги, четыре с другой. Обратно это движение не выполняется.

Поза первого agabesque для данного движения является традиционной. Но заканчивать это движение можно и во второй agabesque.

Gargouillade — движение сложное и обычно изучается в классах учениц. Однако ученики тоже должны освоить технику его исполнения, так как она хорошо развивает четкость, быстроту и слитность действия всего тела. Основой этого движения является *pas jete ferme* по II позиции и *rond de jambe en Gaigr*.

Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. При начальном *demi-plie* нога, стоящая впереди, выполняет *rond de jambe en Gaigr en dehors*, затем непрерывно делается *pas jete* по II позиции, в конце которого (в момент завершающего *demi-plie*) другая нога тоже выполняет *rond de jambe en Gaigr en dehors* и закрывается в V позицию вперед (рис. 129).

Руки во время первого *rond de jambe en Gaigr* из подготовительного положения через I позицию открываются во II. В момент взлета они сохраняют это положение и вместе с финальным закрыванием ноги в V позицию опускаются в подготовительное положение.

Корпус на взлете меняет *epaulement*. Голова в момент прыжка поворачивается *en face*, затем к выдвинутому вперед плечу.

Данное движение можно делать и в обратном направлении; в таком случае оно начинается с ноги, стоящей в V позиции сзади, а оба *rond de jambe en Gaigr* выполняются *en dedans*.

Изучать *gargouillade* рекомендуется сначала по «складам». Музыкальный размер — $2/4$; $1/4$ — первый *rond de jambe*, $1/4$ — прыжок, $1/4$ — второй *rond de jambe* и заключительное закрывание ноги в V позицию, $1/4$ — пауза в *demi-plie*. То же самое повторяют с другой ноги, четыре раза вперед и четыре раза обратно.

После этого *gargouillade* можно выполнять слитно, но поначалу в несколько замедленном темпе.

Изучая это движение, необходимо стремиться к легкости и эластичной связи движения ног.

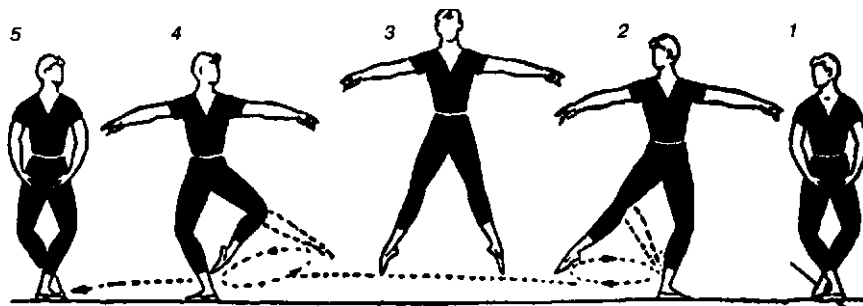


Рис. 129
Gargouillade

Rond de jambe выполняется с хорошо вытянутым коленом, подъемом и пальцами при наличии должной выворотности. Начальное и завершающее *demi-plie* должны быть достаточно углубленными, но в то же время свободными от лишних, напряженных усилий.

Продвижение на взлете осуществляется в достаточной мере, но так, чтобы рисунок всего движения свободно раскрывался в своей поступательности.

Корпус удерживается подтянуто и точно на опорной ноге как до прыжка, так и после него. Перемена *epaulement* и выравнивание корпуса на взлете производятся четко и своевременно, без малейшей задержки.

Раскрывание рук во II позицию заканчивается одновременно и в едином ритме с первым *rond de jambe*. Опускание их осуществляется также слитно со вторым *rond de jambe* и финальным *demi-plie*.

На взлете руки почти не задерживаются, четко и непрерывно продлевая свой путь.

Движение головы, одновременно с отклонением корпуса и переменной *epaulement*, завершает с апломбом финал данного прыжка.

Повторяю, что в целом *gargouillade* выполняется как единое, а не разрозненное в своих звеньях движение, с четким и стремительным продвижением на взлете.

PAS EMBOITE

Данное движение исполняется на месте, на минимальном прыжке в положении *sur le cou-de-pied* назад или вперед. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Нога, стоящая сзади, одновременно с *demi-plie* на опорной ноге поднимается *sur le cou-de-pied* назад. Далее осуществляется взлет, на котором обе ноги вытягиваются и меняются местами через I позицию. Завершается прыжок на другую ногу, а нога, выполнявшая толчок, в этот момент переводится *sur le cou-de-pied* назад. Затем все движение можно повторить, начиная его каждый раз с положения *sur le cou-de-pied* (рис. 130).

Руки обычно находятся в подготовительном положении или одна рука на взлете переводится в I позицию, другая — во II и так удерживается при завершении прыжка. Корпус прямой, на взлете он меняет *epaulement*. Голова при смене *epaulement* поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

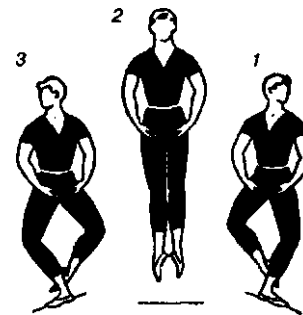


Рис. 130
Pas emboite

Точно так же исполняется это движение обратно, но в этом случае свободная нога в момент завершения прыжка переводится sur le sou-de-pied вперед.

Исполнять pas emboite следует выворотню, на мягком и эластичном, но несколько сокращенном demi-plie. Ноги на взлете должны до конца вытягиваться в коленях, подъеме и пальцах. Переносить толчковую ногу в положение sur le sou-de-pied нужно возможно ближе к другой ноге, но не задевать ее.

Руки находятся точно и свободно в пониженных позициях. Голова во время смены eparelement легко поворачивается к противоположному плечу и чуть склоняется в том же направлении.

Pas emboite выполняется обычно в быстром темпе и несколько раз подряд на одну восьмую долю музыкального такта в 2/4. Поэтому смена eparelement, перевод рук и поворот головы производятся здесь не на каждом прыжке, а на первом или третьем прыжке, по заданию.

По такой схеме и рекомендуется изучать pas emboite, но первое время в несколько замедленном темпе. Музыкальный размер — 2/4; первый прыжок — затактный, заканчивающийся на 1/8, второй прыжок — на 1/8, третий прыжок — на 2/8 с углубленным demi-plie. Все упражнение в целом повторяется четыре раза вперед и столько же обратно.

Руки поначалу надо удерживать в подготовительном положении, затем переводить в позиции во время смены eparelement. Голова и корпус должны действовать соответственно.

В дальнейшем темп исполнения этого движения можно довести до нормы и вводить в комбинированные задания.³¹

PAS BALLOTTE

Особенность этого движения заключается в противовесном отклонении корпуса от ноги, раскрывающейся вперед или назад.

Существует две разновидности pas ballotte: первая — на двух прыжках, вторая — на одном прыжке.

Pas ballotte на двух прыжках. Исходная поза — первый arabesque. Раскрытая нога назад по IV позиции опускается, другая одновременно выполняет толчковое demi-plie. На взлете обе ноги вытягиваются и соединяются в V позиции, продвигаясь по диагонали на efface вперед. Далее нога, находящаяся сзади, выполняет demi-plie, другая, одно-

³¹ Существует разновидность pas emboite, в которой полусогнутая нога отводится вперед или назад на 45° и 90°. Обычно это движение изучается только в классе учениц, поэтому здесь не рассматривается.

временно и не сгибаясь, — откидывается вперед на 45°. Затем непрерывно производится второй прыжковый толчок и ноги выполняют то же самое в обратном направлении.

Руки на первом взлете поднимаются в I позицию. В момент завершения прыжка рука, противоположная откидывающейся ноге, удерживается в I позиции, другая — во II. На втором прыжке они меняют указанные позиции. Корпус на первом взлете меняет eparelement и в момент отбрасывания ноги вперед отклоняется назад на 45°. Во время второго взлета он выравнивается и на отбрасывании ноги назад отклоняется вперед тоже на 45°.

Голова во время первого взлета поворачивается к выдвинутому вперед плечу; в момент отклонения корпуса назад она действует так же; на втором взлете голова поворачивается в том же направлении, куда отклоняется корпус.

Таким образом, противовесное движение верхней части тела от раскрывающейся ноги после каждого прыжка и создает впечатление плавного покачивания всей фигуры танцующего (см. рис. 131).

Толчковое demi-plie в этом движении необходимо выполнять энергично, с учетом предстоящего продвижения, последующий взлет с плотно соединенными ногами в V позиции и некоторым их посылком вперед; завершающее demi-plie и отбрасывание ноги эластично и устойчиво, причем начинать это demi-plie необходимо мягко, постепенно и с силой, углубляя его для следующего энергичного прыжкового толчка.

Руки в момент взлета переводятся энергично, с апломбом, мягко фиксируя финальную позу. Корпус подтянут, плечи легко раскрыты и свободно опущены.

В момент прыжкового толчка тяжесть корпуса точно посылается по траектории взлета, и сам он уже начинает отклоняться в противоположную сторону. Одновременно с завершающим demi-plie и откидыванием ноги корпус легко заканчивает свое отклонение и вместе с последующим толчком энергично проходит отвесное положение и т. д. Голова поворачивается отчетливо, наклоняясь с корпусом в той же мере. Движение всего тела выполняется слитно и мягко, в виде плавного волнообразного покачивания.

Изучать pas ballotte рекомендуется по «разделениям», с V позиции, и затем добавлять после каждого раскрывания ноги pas assemble вперед. Таким образом, данное движение можно прорабатывать сразу с двух ног.

Музыкальный размер — 2/4; 1/4 — первая часть pas ballotte, 1/4 — pas assemble и т. д.

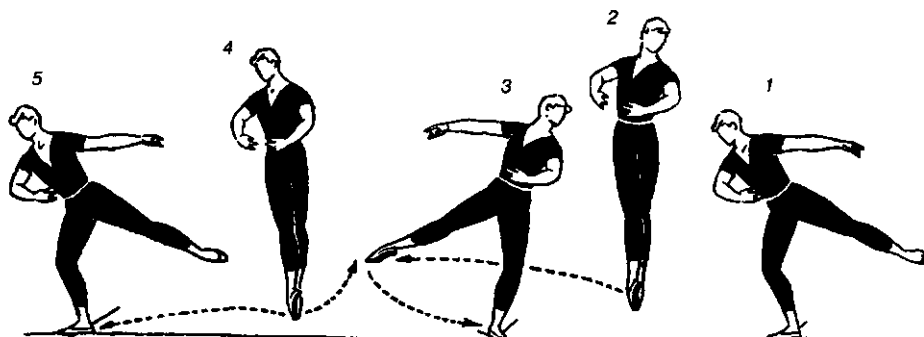


Рис. 131
Pas ballotte с вытянутыми ногами

Упражнение это рекомендуется выполнять четыре раза вперед и столько же обратно. Причем на первом pas assemble руки и голова сохраняют свое положение, а корпус выравнивается отвесно; на втором pas assemble руки меняют позиции, голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу, корпус снова принимает отвесное положение, и все упражнение повторяется с другой ноги.

Далее pas ballotte следует изучать слитно, например с подхода sissonne ouverte назад, выполняя в конце этого движения pas assemble вперед с соответствующими действиями рук, головы и корпуса.

Потом это упражнение выполняется целиком с другой ноги и обратно.

Этот вид pas ballotte может выполняться с раскрытием ноги приемом developpe на 45° , то есть вслед за прыжковым толчком опорная нога тотчас же мягким движением через sur le cou-de-pied раскрывается вперед на efface. Таким образом, ноги на взлете не задерживаются в V позиции.

Руки, корпус и голова действуют так же, как было описано выше, но продвижение несколько сокращается (рис. 132). Изучают это pas ballotte сразу слитно, без разделения на два отдельных прыжка.

Оба pas ballotte могут выполняться с раскрытием ноги носком в пол. При этом необходимо уменьшать прыжок, наклоны корпуса и головы, придавая всему движению более смягченный и сдержанный характер.

Pas ballotte на одном прыжке выполняется только на большом прыжке с pas tombe на croise вперед, pas failli и других подходов, после которых первое раскрытие ноги осуществляется через I позицию в IV на efface вперед приемом grand battement jete, далее эта нога сгиба-

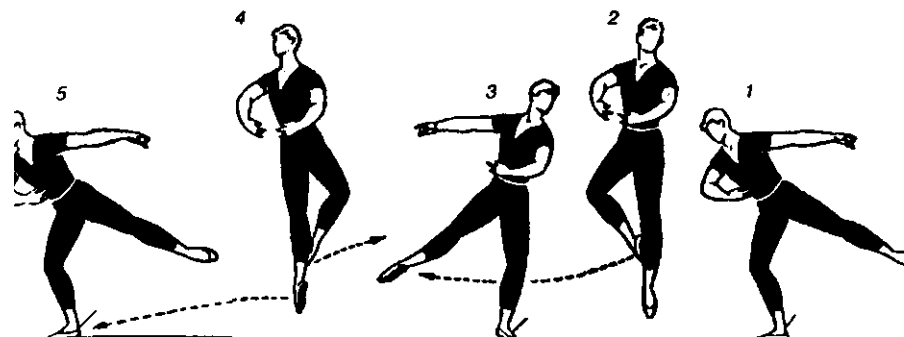


Рис. 132
Pas ballotte со сгибанием ног

ется в положение «у колена» и начинает вытягиваться отвесно, идя на demi-plie; другая нога в то же время, сгибаясь и поднимаясь через sur le cou-de-pied до уровня колена, раскрывается назад на efface.

Оба эти движения производятся на 90° .

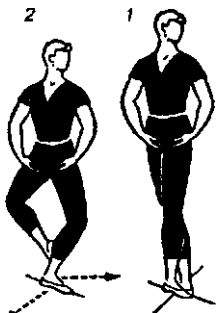
Корпус следует тем же правилам, что и в первых формах этого движения, но в меньшей степени наклоняется.

Руки вместе с броском ноги вперед поднимаются в I или III позицию, а затем одновременно с завершением прыжка переводятся в положение первого arabesque. Голова на взлете обращена лицом к выдвинутому вперед плечу, к моменту, когда данное движение заканчивается, она поворачивается в положение, занимаемое ею в позе первого arabesque.

Этот вид pas ballotte труден, поэтому изучать его рекомендуется последним, в старших классах, стремясь к четкости, мягкости и слитности исполнения.

PAS COUPE

Движение это является своего рода связкой, коротким переходным толчком к последующему прыжку. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Нога, стоящая сзади, переводится sur le cou-de-pied; на опорной ноге одновременно делается demi-plie. Далее свободная нога опускается в V позицию приемом tombe для осуществления прыжка; другая нога немедленно и в том же темпе действует согласно правилам выполнения последующего прыжка: pas assemble, pas jete, pas ballonne и т. д. Но само pas coupe кончается в момент переходного толчка с одной ноги на другую, в чем и заключается особенность этого движения.



Pas coué

Руки, корпус и голова занимают положение, диктуемое предшествующим и последующим движением (рис. 133).

Pas coué в комбинированных заданиях может начинаться не только с *sur le cou-de-pied*, но и с открытого положения ноги по II или IV позиции, например: с *sissonne ouverte*, с *grand pas jeté*, *sabriole* и т. д. В этом случае раскрытая нога подставляется к опорной прямо в V позицию (а не через *sur le cou-de-pied*) и, как бы сталкивая ее, должна быстро, легко и упруго занять свое место

на полу. Другая нога в этот момент, столь же быстро и легко отталкиваясь от пола, раскрывается в должном направлении. Выворотность и эластичность движения ног обязательна.

Глубина *demi-plié* и сила толчка также зависят от предстоящего и последующего прыжков, но какими бы легкими или трудными они ни были, переход с ноги на ногу должен осуществляться слитно и мягко, без жесткого акцента.

Руки действуют свободно, без малейшей скованности в момент прыжкового толчка. Корпус своевременно и четко посылается в направлении продвижения, если таковое предстоит. Кроме того, корпус может сохранять *epaulement* или менять его, все зависит от последующего движения, спина всегда должна быть «взята», плечи легко опущены и свободно раскрыты. Голова во время выполнения *pas coué* четко, без лишних подчеркиваний совершает свои наклоны и повороты.

Pas coué, как правило, выполняется затактом, в едином темпе с последующим прыжком. Изучать *pas coué* рекомендуется в облегченной форме, на обычном равномерном прыжке с одной ноги на другую, при завершении которого толчковая нога переводится *sur le cou-de-pied* вперед или назад.

Далее *pas coué* лучше всего изучать в сочетании с *pas ballonné*, выполняя каждый прыжок на 1/4 двудольного музыкального такта. Затем эту же облегченную форму *pas coué* можно изучать на 1/8 такта. И в том и в другом случае обе ноги на взлете следует удерживать в V позиции, четко вытягивая колени, подъем и пальцы, а начальное и конечное *demi-plié* производить мягко и слитно.

Наконец, можно перейти к изучению основного темпа *pas coué*, сочетая его с различными прыжками, добываясь предельной легкости, четкости и эластичности исполнения.

В дальнейшем облегченная форма *pas coué* может применяться в различных комбинированных прыжках, по заданию.

ПРЫЖКИ НА ОДНОЙ НОГЕ

TEMPS LEVE

Эта группа прыжков трудна по своему исполнению, но она отлично развивает силу и эластичность ног.

Temps leve simple. Прыжок выполняется с отвесно вытянутой ногой при положении другой *sur le cou-de-pied* спереди или сзади. Руки фиксируются в подготовительном положении или одна рука в I позиции, другая — во II. Корпус удерживается прямо в положении *epaulement*. Голова повернута к выдвинутому вперед плечу (рис. 134).

Движение это рекомендуется повторять несколько раз подряд, отрабатывая силу толчка и легкость взлета. Причем толчок необходимо выполнять энергично, вытягивая до конца колени, подъем и пальцы; ногу, находящуюся в положении *sur le cou-de-pied*, фиксировать устойчиво, не поднимая вверх по голени и не отводя ее от толчковой ноги. Завершать прыжок следует эластично, с коротким переходом в следующий толчок, не нарушая правильного положения *sur le cou-de-pied*. Руки удерживаются спокойно, без рефлекторных движений, корпус подтянут и точно опирается на толчковую ногу. Не следует распускать спину, приподнимать плечи, нарушать правильное положение *epaulement*. Не должно быть лишнего напряжения шеи.

В целом эти прыжки выполняются на высоком взлете, выворотно, слитно, легко, но не слишком трамплинно или смягченно. Изучать *temps leve simple* рекомендуется вначале лицом к станку в виде следующего упражнения. Один *sissonne simple* назад, два *temps leve*, одно *petit pas assemble* вперед. Музыкальный размер — 2/4. Все прыжки исполняются на каждую четверть. Упражнение это с ногой в положение *sur le cou-de-pied* спереди исполняется по тем же правилам.

Затем изучение *temps leve simple* следует перенести на середину зала, постепенно увеличивая его количество в одном учебном задании.

Когда ученики хорошо освоят это движение на 1/4 музыкального такта, его полезно выполнять на 1/8, на минимальном прыжке, но с предельно четкой работой колена и стопы. *Demi-plié* здесь сокращается до минимума, но сила действия подъема и пальцев сохраняется полностью. Особенно



Temp Vlev T simple

полезно это движение выполнять в конце урока, после больших прыжков, для окончательного укрепления эластичности стопы и чувства взлета.

Temps leve tombe отличается от предыдущего лишь тем, что завершается переходом во II или IV позицию, как при выполнении *sissonne tombee*. Руки, корпус и голова действуют при этом так же.

Правила исполнения *temps leve tombe* следующие. В момент взлета одна нога удерживается в положении *sur le cou-de-pied*, другая — отвесно.

Затем осуществляется завершение прыжка на толчковую ногу в *demi-plie*, вытягивание ноги, находящейся в положении *sur le cou-de-pied*, и переход на эту же ногу приемом *pas tombe*.

Все движение выполняется слитно, легко и без замедления (рис. 135).

Общие правила выполнения *temps leve simple* и *pas tombe* сохраняются здесь в силе, например выворотность ног, мягкость и эластичность *demi-plie*, согласованность действия рук, корпуса и головы.

Изучать этот прыжок можно и на среднем прыжке в виде следующего упражнения: *sissonne simple croise* вперед, *temps leve tombe croise* вперед в *petit pas assemble* назад. То же самое делается во II позиции с другой ноги, повторяется сначала и, наконец, выполняется обратно.

Музыкальный размер — 2/4; первых три прыжка осуществляются на каждую четверть, 1/4 — пауза; так же осуществляются все остальные прыжки.

В дальнейшем *temps leve tombe* можно изучать в сочетании с другими прыжками, оканчивающимися в положении *sur le cou-de-pied*, постепенно увеличивая или уменьшая высоту взлета. В свою очередь *temps leve tombe* можно использовать как подход к большим прыжкам, которые начинаются с одной ноги.



Ряс. 136
Temps leve tombe

Temps leve в позах. Данный прыжок выполняется во всех позах на 45° или 90°, на малом или на высоком взлете. Выполняя это движение, например, в первом *arabesque*, следует произвести *demi-plie* и взлет, удерживая построение принятой позы (рис. 136). Начальное *demi-plie* при этом выполняется энергично, с силой; взлет — четко и легко; завершение прыжка — мягко, без понижения ноги, раскрытой на 45° или 90°. Руки удерживаются точно и свободно, без лишнего напряжения. Корпус действует собранно, с раскрытыми и опущенными плечами, спина сильная, при завершении прыжка не ослабляется в пояснице.

Голова удерживается прямо, без лишнего напряжения шеи, взгляд устремлен вперед.

В целом *temps leve* выполняется достаточно легко, но и не слишком трамплинно. Высота прыжка и степень продвижения осуществляются всегда четко и уверенно. Изучается данный прыжок в виде следующего упражнения. Выполняется *grande sissonne ouverte* в третий *arabesque*, *temps leve* в той же позе, *assemble croise* назад. Далее *grande sissonne ouverte* в позу *ecartee* назад, *temps leve* в такой же позе, *pas de bourree* с переменной ног в V позицию. При этом строго соблюдаются все правила, относящиеся к построению позы. Все повторяется с другой ноги, затем в обратном направлении.

Музыкальный размер — 2/4; первых три прыжка выполняются на каждую четверть, 1/4 — пауза; вторых два прыжка — тоже на каждую четверть, 2/4 — *pas de bourree*.

В дальнейшем количество *temps leve* в учебных заданиях рекомендуется увеличивать, а выполнение поз разнообразить. При изучении этого прыжка можно использовать как подход следующие движения: *pas tombe*, *pas failli*, *pas coupe*, *pas chasse* и т. д. Кроме того, в комбинированных заданиях этот прыжок можно заканчивать с выходом в *pas tombe*, правила выполнения которого сохраняются здесь полностью.



Ряс. 136
Temps leve в позе первого arabesque

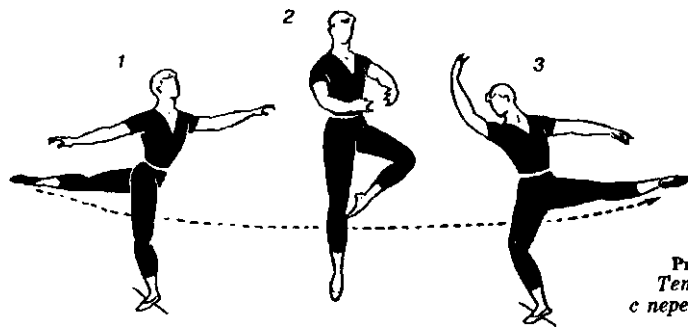


Рис. 137
Temps levé
с переменной поз

Хорошо отработанное temps leve в позах позволяет приступить к продуктивному изучению других более сложных прыжков, начинающихся или заканчивающихся на одну ногу.

Temps leve с переменной поз. Начинается этот прыжок с одной позы, а заканчивается в другой. Например, с позы третьего arabesque выполняется взлет, во время которого раскрытая нога переводится через положение «у колена» на efface вперед, что совпадает с моментом завершения прыжка. Одновременно на взлете рука, находящаяся во II позиции, переводится в III, другая из I позиции — во II. Корпус на взлете принимает вертикальное положение; одновременно с раскрытием ноги вперед он несколько отклоняется назад. Голова вместе с переводом рук поворачивается к выдвинутому вперед плечу (рис. 137).

Таким образом, прыжок этот можно сочетать с самой разнообразной переменной поз, с самым различным действием рук, головы и корпуса. Осуществляется он выворотом, на эластичном demi-plié, с сильно вытянутой толчковой ногой, с точным переводом раскрытой ноги через положение «у колена», не задевая его носком ступни и не снижая до уровня икры, с предельным вытягиванием колена, подъема и пальцев раскрывающейся ноги на 90° (за исключением attitude, где колено остается согнутым). Руки всегда свободно, пластично и четко выдерживают линии своих переводов так же, как положение начальной и конечной позы. Корпус всегда подтянут и точно удерживается на опорной ноге и так же точно перестраивает свое положение при перемене позы. Плечи должны быть свободно раскрыты и опущены, спина собрана и достаточно эластична в моменты отклонения или прогибания. Голова так же, как руки и корпус, свободно и четко производит повороты и наклоны, взгляд устремлен в том же направлении.

Действия рук, ног, корпуса и головы должны быть едины, отчетливы и пластичны на протяжении всего прыжка, взлет — легким и сильным, завершение его — мягким и устойчивым.

Изучать temps leve с переменной поз можно при помощи следующего упражнения. Выполняется grande sissonne ouverte в позе ecartee вперед, temps leve с переменной позы на croisee вперед и pas de bourree с переменной ног. Затем это упражнение делается с другой ноги, повторяется еще раз и выполняется обратно.

Музыкальный размер — 2/4; два прыжка выполняются на каждую четверть, pas de bourree — на целый такт.

Затем можно приступить к изучению данного temps leve в иных позах, а также к более сложному и разнообразному сочетанию с другими прыжками.

Заметим, что прыжок этот в комбинированных заданиях может выполняться в малых позах и средних или заканчиваться pas tombe. Но изучать и укреплять его технически надо на больших позах.

Имеется еще один прием выполнения temps leve с переменной поз. В этом случае раскрытая нога переводится из позы в позу приемом grand rond de jambe. Перевод этот может выполняться en dehors или en dedans на одну четверть или на половину круга.

Все правила, относящиеся к выполнению обоих приемов, сохраняются здесь полностью и поэтому подробно не рассматриваются. Но все же необходимо напомнить, что перевод ноги по горизонтальной линии следует производить легко, выворотом, не понижая бедра, не расслабляя колена, подъема и пальцев. Руки, голова и корпус должны действовать в едином ритме с переводом ноги, без лишнего напряжения или вялости.

Изучать эту разновидность прыжка рекомендуется сначала с переменной поз по II и IV позиции, затем из IV позиции в IV через II.

Первоначальное упражнение может быть следующим: sissonne ouverte с раскрытием ноги croisee вперед, temps leve ecarte вперед, pas assemble назад, пауза; sissonne ouverte с раскрытием ноги efface вперед, temps leve ecarte назад, pas de bourree с переменной ног en dehors в V позицию. Упражнение исполняется с другой ноги и обратно.

Музыкальный размер — 2/4; все прыжки выполняются на каждую четверть, 1/4 — пауза, 2/4 — pas de bourree.

В дальнейшем можно переходить к более сложной перемене поз, переводя раскрытую ногу из IV позиции в IV, например из позы croisee вперед в позу первого или второго arabesque и т. д.

Рассмотренный вид temps leve так же, как и все остальные, можно заканчивать pas tombe как подход к следующему прыжку.

Temps leve passe. Выполняется данный прыжок так же, как и предыдущий, приемом passe, но с броском ноги через I позицию, а не через положение «у колена».

Прыжок этот должен отличаться предельно высоким и баллонным взлетом. Поэтому выполняется он при помощи сильного поступательного движения вперед, например при помощи *pas glissade* с IV позиции в IV. Далее одновременно с прыжковым толчком нога, находящаяся сзади, четким и стремительным броском посылается вперед через I позицию в IV, примерно на 70°. Затем эта же нога на взлете с силой отбрасывается назад приемом *pas de chat* через I позицию в IV на 90°. Одновременно другая нога так же четко приемом *pas de chat* выбрасывается вперед через I позицию в IV на 70°. Так, в момент кульминации взлета фиксируется энергично раскрытый шаг на 160°. Заканчивается прыжок эластичным *demi-plie* на ногу, с которой начинался.

Руки при исполнении *pas glissade* раскрыты во II позицию: Вместе с прыжковым толчком и взлетом они стремительно переводятся через I позицию в третий *arabesque*. Голова и корпус занимают соответствующее положение. Возможен другой вариант движения рук. Например: на взлете они энергично посылаются во II позицию приемом *allonge* и удерживаются в ней как широко распростертые крылья парящей птицы. Корпус прямой. Голова слегка и свободно приподнята.

В целом исполнение *temps leve pas de chat* должно отличаться динамичным, легким и предельно баллонным взлетом, с устойчивым и эластичным его завершением. Акробатизм и трюковой эффект здесь совершенно не уместны. Необходим строгий академический стиль исполнения.

Изучается это виртуозное движение в выпускном классе. Сначала отдельно по диагонали, затем в комбинированных заданиях и по кругу.

Все правила, относящиеся к общей технике исполнения больших прыжков данной группы, соблюдаются здесь полностью, поэтому детально не излагаются.

PAS BALLONNE

Данный прыжок выполняется с раскрытием и последующим сгибанием свободной ноги в положение *sur le cou-de-pied*.

Pas ballonne подразделяется на малую и большую форму.

Petit pas ballonne. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Нога, стоящая впереди, одновременно со взлетом, скользящим движением вскидывается вперед на 45° и на завершающем *demi-plie* сгибается в положение *sur le cou-de-pied*. Руки одновременно с выполнением исходного *demi-plie* переводятся из подготовительного положения в I позицию; на взлете рука, соответствующая раскрываемой ноге, переводится во II позицию. Корпус устремлен вверх, удерживая

живая положение *epaulement*. Голова повернута к выдвинутому вперед плечу (рис. 138).

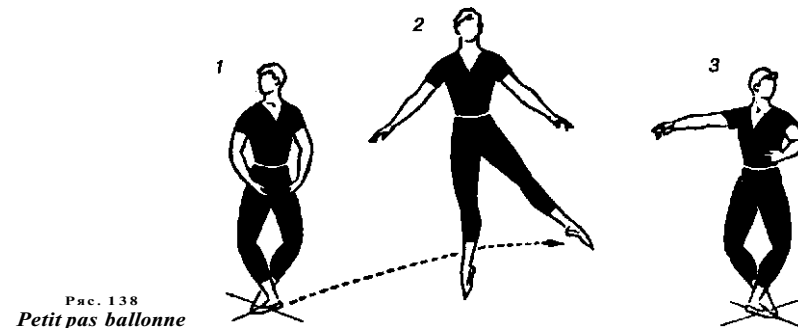
Таким образом, *petit pas ballonne* можно выполнять во всех других малых позах, строго придерживаясь следующих правил.

Исходное *demi-plie* выполняется энергично, с силой вытягивая толчковую ногу в колене, подъеме и пальцах. Другая нога вскидывается легким скользящим броском и также хорошо вытягивается в колене, подъеме и пальцах. В момент взлета обе ноги должны вытянуться одновременно и как бы зафиксировать это положение. Завершая прыжок, толчковая нога подтягивается к носку раскрытой ноги, осуществляя таким образом перелет на новую точку опоры. Финальное *demi-plie* выполняется легко и эластично. Нога, фиксирующая положение *sur le cou-de-pied*, не должна заходить за опорную ногу или оставаться недоведенной до нее.

Выворотность ног, точное направление броска и слитность всего прыжка обязательны.

Руки на взлете свободно переводятся в соответствующие позиции и так удерживаются до завершающего *demi-plie*. Корпус подтянут. Голова занимает положение, строго соответствующее, построению выполняемой позы. В целом прыжок выполняется с энергичным продвижением до раскрываемой ноги, с четко фиксируемым взлетом и устойчивым финалом.

Изучать *petit pas ballonne* рекомендуется вначале у станка по II позиции и без продвижения. Для этой цели можно рекомендовать следующие упражнения. Впереди стоящая нога выполняет *pas ballonne* на II позицию с окончанием прыжка *sur le cou-de-pied* спереди; далее делается *petit pas assemble* в V позицию назад. Все упражнение повторяется четыре раза вперед и столько же обратно. Музыкальный размер — 2/4; 1/4 — *pas ballonne*, 1/4 — пауза на *demi-plie*, 1/4 — *pas assemble*, 1/4 — пауза и т. д.



В дальнейшем это упражнение можно перенести на середину зала, удвоив количество *pas ballonne* и устранив первую паузу. В этом случае все три взлета следует выполнять слитно, при помощи трамплинного *demi-plie*, а второе *pas ballonne* начинать с положения *sur le cou-de-pied*. Руки свободно удерживаются в подготовительном положении. Корпус и голова сохраняют положение *en face*.

Затем можно перейти к изучению *pas ballonne* с продвижением и во всех малых позах, которые усвоены учащимися при исполнении *petit pas jete* и других прыжков.

В комбинированных заданиях *pas ballonne* рекомендуется выполнять в сочетании с *pas coupe*, это дает легкий трамплинный толчок для стремительного взлета с продвижением.

Grand pas ballonne исполняется на большом прыжке и в больших позах. Все правила выполнения *petit pas ballonne* остаются в силе, только нога, взлетая, раскрывается на 90° с повышенного положения «у икры» и в него же сгибается. Руки, корпус и голова активно и строго фиксируют на взлете положения, присущие выполнению большой позы.

Изучать *grand pas ballonne* рекомендуется с V позиции, затем с подходов по IV позиции, например: *pas tombe*, *pas failli*, *pas glissade pas chasse*.

Наиболее распространенные позы, в которых выполняются *grand pas ballonne*, — это *croisee*, *effacee* и *ecartee* вперед. Позы с раскрытием ноги назад в сценических условиях используются очень редко, но все же необходимо ознакомить учеников с техникой обратного продвижения на большом взлете.

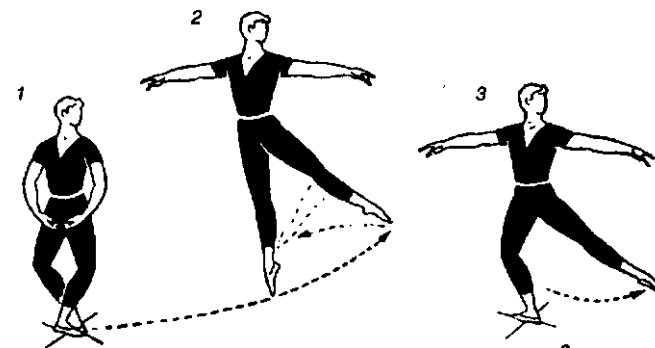
Изучение *grand pas ballonne* можно начинать, когда ученики хорошо освоят малую форму этого прыжка в комбинированных заданиях.

RONDE DE JAMBE EN L'AIR SAUTE

Выполняется это движение следующим образом. В момент прыжка нога, раскрытая в сторону на 45° , описывает один или два (*double*) *ronds de jambe en Gaig*. Руки фиксируют II позицию. Корпус и голова удерживаются прямо, если данный прыжок выполняется *en face*. Если он выполняется *ecarte*, корпус и голова занимают положение *epaulement* (рис. 139).

Прыжок этот можно начинать не только с раскрытого положения ноги, но и с V позиции. В этом случае нога скользящим движением* отводится на II позицию с одновременным *demi-plie* на опорной ноге. Дальше все происходит, как было указано выше.

Рис. 139
*Rond de jambe
en Voir saute*



Если в комбинированном задании предшествующий прыжок будет заканчиваться в положении *sur le cou-de-pied* (например, *petit pas jete*), то раскрыть ногу во II позицию можно прямо с этого положения.

Кроме того, данный прыжок можно заканчивать с выходом в *pas tombe* на II позицию, сохраняя все правила указанного движения.

Независимо от начала данного прыжка необходимо с силой и энергично осуществлять толчок опорной ногой, вытягивая до конца ее колено, подъем и пальцы. Так же энергично и одновременно необходимо «подхватывать» на взлете раскрытую или раскрываемую ногу. С момента кульминации прыжка следует точно и четко сгибать эту ногу в положение «у икры» и вместе с завершающим *demi-plie* мягко и эластично раскрывать на 45° , вытягивая до конца ее колено, подъем и пальцы. В целом движение толчковой ноги должно происходить отвесно, без рефлекторного отклонения от этой линии. Движение ноги, выполняющей *rond de jambe en Gaig*, должно быть легким, равномерным, без повышения или понижения ее бедренной части. Двойной *rond de jambe* выполняется также четко и слитно, но энергичнее, на предельно высоком прыжке. Руки, голова и корпус действуют также свободно и точно, без малейшей скованности и аритмичности.

Изучать данный прыжок рекомендуется с открытого положения ноги, выполняемого приемом *sissonne ouverte*, затем с V позиции и положения *sur le cou-de-pied*.

Первое упражнение можно составить следующим образом. Выполняется *sissonne ouverte* на II позицию (45°) ногой, стоящей спереди в V позиции, один *rond de jambe en dehors*, *petit pas assemble* назад, пауза. Все повторить четыре раза и столько же обратно.

Затем можно начать изучать это движение в более сложных комбинированных заданиях. К двойному *rond de jambe* приступают прямо с V позиции, выполняя после каждого прыжка *pas assemble*.

Когда и это задание будет усвоено учениками, данный прыжок можно изучать с подхода *pas failli* и с выходом в *pas tombe* по II позиции. Руки, корпус и голова при этом фиксируют позу *ecartee*.

Данный *gond de jambe* можно изучать и по диагонали, переходя после *pas tombe* сразу в *pas failli*, повторяя его четыре раза подряд с одной ноги, затем с другой.

Здесь также надо стремиться к легкости, четкости и мягкости прыжка, который должен быть неразрывно связан с *pas failli* и *pas tombe*.

Далее двойной *gond de jambe* можно вводить в комбинированные задания больших сложных прыжков.

CABRIOLE

Если *temps leve* в позе осложнить ударом вытянутых ног, получится *sabrieole* (рис. 140). Выполняется это движение во всех позах на 45° и 90° с одним и двумя ударами (*double*) на малом и большом прыжках.

Cabriole может начинаться с открытого положения ноги, с V позиции, с *sur le cou-de-pied*, с подхода в виде *pas coupe*, *pas chasse*, *pas failli*, *pas glissade*. Заканчиваться *sabrieole* может с открытой ногой, с закрыванием ноги в V позицию *ferme* и с *pas tombe* в IV позицию. Как бы ни начинался и ни заканчивался *sabrieole*, он 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 не взлете в V позиции. Толчковая нога, как правило, всегда первая устремляется к раскрытой ноге, которая чуть снижается во время удара, затем вновь повышается, сохраняя этот уровень на заключительном *demi-plie*. Кроме того, прыжковый толчок следует выполнять «трамп»

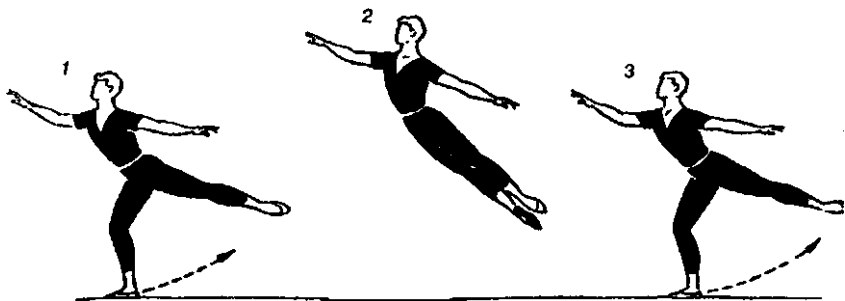


Рис. 140
Cabriole в первый arabesque

линно, а завершающее *demi-plie* — мягко и эластично, но с энергичным усилением к следующему взлету, если таковой предстоит.

Во время удара следует хорошо вытягивать колени, подъем и пальцы, тогда ноги будут выполнять свое движение эластично и легко.

На двойном *sabrieole* удары нужно выполнять равномерно, не выше чем на 70° , иначе они получатся мелкие и стесненные, что несовместимо с техникой этого виртуозного прыжка. В то же время слишком широкие и жесткие удары также нежелательны, ибо это граничит с грубым исполнительским стилем и трюкачеством.

Руки во всех *sabrieole* должны помогать взлетному толчку, четко и свободно фиксируя рисунок выполняемой позы. Корпус следует удерживать собранно, с хорошо «взятой» спиной и раскрытыми плечами. Голова так же, как и корпус, не должна делать никаких стесненных движений, вызванных усилиями ног.

В целом каждый *sabrieole* следует выполнять четко и упруго, стремясь к слитности действий рук, корпуса и головы. Совершенно исключены неточные позы, вялые удары ног, жесткое и неустойчивое завершение прыжка.

Изучать *sabrieole* рекомендуется вначале у станка. Выполняется *sissonne ouverte* назад (на 45°), *petit cabrieole*, *pas de bourree* с перемещением ног в V позицию, затем все делается с другой ноги и еще раз сначала. Музыкальный размер — $2/4$; оба прыжка выполняются на каждую четверть, *pas de bourree* — на целый такт.

Далее это же упражнение следует отрабатывать на середине зала в позе третьего *arabesque* и обратно.

Затем малые *sabrieoles* можно выполнять в других позах и два раза подряд на одной и той же ноге, используя различное начало и различный конец (*ferme*, *tombe*). Малый *sabrieole* по II позиции следует отрабатывать последним.

Напомним, что начинать изучение *sabrieole* можно, лишь когда трудность прыжка на одной ноге (*temps leve*) хорошо преодолена учениками. Когда же освоены такие технически трудные прыжки, как, например, *grande sissonne ouverte*, *grand pas jete* и т. д., можно приступить к изучению большого *sabrieole*, но уже сразу с подходов, разумеется сначала простых, затем сложных.

Начинать изучение больших *sabrieoles* рекомендуется сначала вперед и назад на *efface*, затем на *croise* и, наконец, *ecarte*. Сначала осваивается окончание большого *sabrieole* с открытой ногой, затем с закрыванием ноги в V позицию (*ferme*) и с переходом в *pas tombe*.

Двойной *sabrieole* изучается в выпускном классе, когда ученики уже хорошо владеют всесторонней техникой прыжка. Изучать двойной *sabrieole*

рекомендуется в той же последовательности, что и одинарный, постепенно добиваясь четкости, легкости и мягкости исполнения.

Существует еще один прием исполнения большого *sabriole*, который осложняется приемом *soubresaut*, то есть задержкой ног в момент их соединения в воздухе. Таким образом, на кульминации взлета фигура танцовщика фиксируется в горизонтальном положении, после чего толчковая нога, отделяясь от раскрытой, переходит в заключительное *demi-plie*, а все тело принимает позу, в которой начинался взлет.

Такой *sabriole* исполняется только в позах по IV позиции при помощи сильных подходов, максимального взлета и быстрого соединения ног. Иначе их задержка будет недостаточной. Недопустима также и передержка соединенных ног, что всегда ведет к резкому и жесткому окончанию прыжка, так как опускающаяся нога не успеет последовательно и эластично выйти в завершающее *demi-plie*.

Начинать изучение больших *sabrioles* можно со следующего упражнения. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne tombee* на *efface* вперед и *temps leve* с броском свободной ноги через I позицию вперед на *croise*, то есть в позу по IV позиции. На взлете этого движения осуществляется *sabriole* с задержкой ног в V позиции и переход в заключительное *demi-plie*. Далее делается *temps leve tombe* вперед и малое *assemble* назад в V позицию. Каждый прыжок производится на одну четверть двудольного музыкального такта. Все упражнение повторяется четыре раза подряд в разные стороны, затем исполняется обратно.

Это же упражнение рекомендуется выполнять и с *sabriole* на *efface*, перестроив соответственно подход и его концовку.

Далее можно пользоваться в качестве подхода *pas failli*, *pas glissade*, но только к исполнению *sabriole* вперед. Такого рода *sabriole* назад надо начинать изучать с поворотом — *fouette*,³² так как он является наиболее удобным для этой цели.

Действия рук, корпуса и головы остаются те же, что и без задержки ног.

Изучать этот *sabriole* рекомендуется последним и даже после двойного, когда ученики уже хорошо освоят его технику. Если ученик научился четко укладываться во времени с двумя ударами ног, то с задержкой одного удара он будет справляться более технично. Если поступить наоборот, может укрепиться зажим, который затем будет мешать развитию свободного движения ног на двойном *sabriole*.

См. «*Cabriole* с поворотом» С. 435.

ЗАНОСКИ (BATTERIES)

Заноски — это быстрые и четкие удары одной ноги о другую, которыми усложняются некоторые прыжки. Они вносят в прыжок элемент филигранности и виртуозного блеска.

Выполняются заноски выворотными и вытянутыми ногами с энергичным движением от бедра, удары производятся упругими икрами с эластичным и легким отскоком друг от друга, по сокращенной II позиции ног, равным примерно ширине ступни.

В заноске активно участвуют обе ноги, недопустимо, чтобы одна из них оставалась пассивной, это вносит в прыжок элемент расхлябанности и неравномерности.

Заноску можно удвоить и т. д., и чем большее число заносок предстоит выполнить, тем выше должен быть прыжок. Если на высоком прыжке сделать одну заноску, растянув ее на весь прыжок, она приобретет вялый характер. Между тем заноски должны отличаться компактностью, чеканностью и блеском исполнения.

Чрезмерно крупная заноска тоже неприемлема, так как несет в себе элемент неоправданного трюкачества и грубого техницизма (рис. 141).

Само собой разумеется, что каждый прыжок, осложненный заноской, должен выполняться по всем правилам: мягко, эластично, легко, устойчиво, без лишних усилий в руках, корпусе и мышцах лица.

Так как заноску можно выполнить только вытянутыми ногами, то усложняются лишь те прыжки, где ноги на взлете не сгибаются.

Осложненные заносками прыжки *temps saute*, *changement de pied* и *sissonne simple* называются *entrechats*.

Внесение заносок в другие прыжки, где ноги до взлета или после него раскрываются, обозначаются добавлением *battu* к названию самого движения, например: *echappe battu*, *assemble battu*, *jete battu*, *sissonne ouverte battu* и т. д.

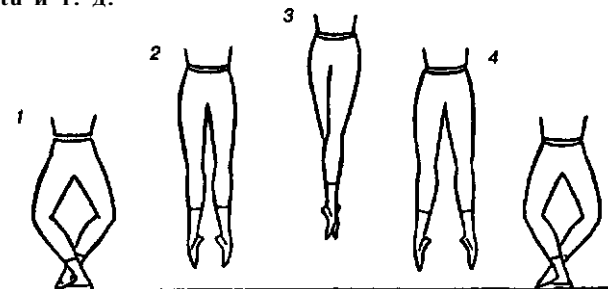


Рис. 141
Прием выполнения
заносок

Заноски, где ноги раскрываются перед ударом не по II, а по IV позиции (как исключение), называются *brise*. Таким образом все прыжки с заносками делятся на три подгруппы: *entrechats*, *pas battu* и *brise*.

ENTRECHATS

Название «*entrechat*» всегда сопровождается количественным показателем (*entrechat quatre* — антраша 4, *entrechat cinq* — антраша 5 и т. д.), и, таким образом, все они делятся на четные и нечетные. Причем числовыми показателями обозначается не количество ударов в том или другом *entrechat*, а количество разъединения и соединения ног. На счете этих моментов и основаны числовые обозначения *entrechat*.

Четные заноски заполняют собой весь прыжок, нечетные — заканчиваются переводом одной ноги *sur le cou-de-pied* вперед или назад, что как дополнительная единица отражается на цифровом обозначении какого-либо *entrechat*. Например, *entrechat quatre*, заканчивающийся в положении *sur le cou-de-pied*, называется *entrechat cinq*; *entrechat six*, заканчивающийся *sur le cou-de-pied*, называется *entrechat sept*.

В группу *entrechats* входит еще заноска, носящая особое наименование — *goyal*. Эта заноска не имеет цифрового обозначения, но она относится к данной группе прыжков. С нее мы и начнем описание заносок.

Royal

Royal есть осложненное одной заноской *petit changement de pied*, в котором ноги с V позиции слегка приоткрываются, повторяют исходное положение, вновь приоткрываются и, заканчивая прыжок, меняются местами. Таким образом, перемена ног в этом *entrechat* одна, и осуществляется она при завершении прыжка. Если говорить о соединении и разъединении ног, то в *goyal* их столько же, сколько и *entrechat quatre*, однако конфигурация первого движения несколько иная, чем второго.

Изучать *goyal* следует лицом к станку, сначала с остановкой, затем подряд, строго придерживаясь всех правил выполнения прыжка и заноски. Когда *goyal* изучается на середине зала, руки удерживаются в подготовительном положении и надо следить за тем, чтобы они не дергались, рефлекторно вторя движению ног.

Усвоенный *goyal* может выполняться не только на 1/4 музыкального такта, но и на 1/8. Словом, все исполнительские особенности *petit changement de pied* относятся и к *goyal*.

Entrechat trois

Данное *entrechat*, как уже говорилось выше, основывается на *sissonne simple* и выполняется по схеме *goyal* с окончанием прыжка на одну ногу при положении другой *sur le cou-de-pied*.

Условность названия этой заноски очевидна, так как она является разновидностью *entrechat cinq* и насчитывает тоже два разъединения и два соединения ног с дополнительной единицей на положение *sur le cou-de-pied*. Но такова неизбежность традиций учебной терминологии, которая сохраняется и поныне.

При выполнении *entrechat trois* необходимо соблюдать все правила, заносок и точность заключительного положения *sur le cou-de-pied*, в котором ступня не должна заходить за опорную ногу или отделяться от нее.

Выворотность ног, эластичность прыжкового толчка и мягкость завершающего *demi-plie* здесь также не исключаются. Руки, корпус и голова действуют, как при исполнении *sissonne simple*, то есть фиксируют маленькие позы.

Изучать *entrechat trois* рекомендуется сначала лицом к станку в виде следующего упражнения. Выполняется *entrechat trois* в положении *sur le cou-de-pied* назад; затем нога плавно открывается назад носком в пол и вновь закрывается в V позицию назад. Все повторяется четыре раза и столько же обратно.

Музыкальный размер — 2/4; 1/4 — *entrechat trois*; 1/4 — открытие ноги назад, 1/4 — закрывание ее в V позицию, 1/4 — *demi-plie* и т. д. В дальнейшем это же упражнение можно перенести на середину зала, вводя в него через некоторое время перемену *epaulement*. Руки при этом следует удерживать в подготовительном положении. Далее *entrechat trois* можно выполнять в маленьких позах и в сочетании с другими прыжками.

Entrechat quatre

Данное *entrechat* представляет собой обычное *petit temps saute* по V позиции, осложненное одной заноской. Ноги на прыжке здесь занимают положение, противоположное исходному, и снова возвращаются в него.

Таким образом, перемена ног в этом *entrechat* осуществляется два раза: первая — на взлете, вторая — в момент завершения прыжка; вся же остальная техника движения та же, что в *goyal*. Изучается *entrechat quatre* так же, как *goyal*: сначала лицом к станку, затем на середине зала, в строгом соответствии с правилами выполнения *petit temps saute* и самой заноски.

Entrechat cinq

Это *entrechat* основывается на *sissonne simple* и выполняется по схеме *entrechat quatre* с завершением прыжка в положение *sur le cou-de-pied*, которое засчитывается как дополнительная единица.

Выполняя *entrechat cinq*, надо соблюдать все правила заносок, прыжка и положения *sur le cou-de-pied*, о котором упоминалось в *entrechat trois*.

Действия рук, головы и корпуса те же, что при исполнении *sissonne simple*. Изучать *entrechat cinq* рекомендуется сначала лицом к станку, так же как *entrechat trois*, но с раскрытием ноги после прыжка на II позицию и закрытием ее вперед в V. Музыкальный размер и ритмическая раскладка те же.

Entrechat six

Это *entrechat* есть *grand changement de pied*, осложненное двумя заносками и тремя переменами ног, из которых две осуществляются на прыжке, третья — на его завершении. Естественно, что разъединение и соединение ног в этом *entrechat* должны быть еще стремительнее и компактнее. В остальном техника заносок остается той же.

Изучать *entrechat six* можно сразу на середине зала, но только когда достаточно хорошо отработана сила прыжка и маленькие заноски. Сначала *entrechat six* рекомендуется изучать с остановками, в количестве четырех-восьми прыжков, затем подряд от трех до шестнадцати прыжков. Руки при этом надо сначала удерживать в подготовительном положении, затем в III позиции и, наконец, можно прибегать к различным их переводам из одной позиции в другую.

Когда *entrechat six* будет хорошо усвоен на месте, его можно изучать и с продвижением — *de volee*, соблюдая все правила этого приема.

Начинающему преподавателю нужно знать, что отрабатывать *entrechat six* при помощи усиленного размахивания руками по II позиции нецелесообразно. Это облегчает взлетный толчок, но не подготавливает ученика к сложным большим заноскам, где руки должны фиксировать самые разнообразные рисунки перевода из одной позиции в другую. На сцене такое размахивание руками применимо, но в учебной работе над заносками независимость и пластичность их действия более необходимы, чем эффект трамплинного взлета. Поэтому при изучении *entrechat six* надо сначала обрести свободу и точность движения рук, затем уже пользоваться исключением из правил.

Entrechat sept

Данное *entrechat* выполняется по схеме *entrechat six*, но с окончанием в положение *sur le cou-de-pied*, которое также засчитывается как седьмая единица. Выполняется *entrechat sept* на предельно высоком прыжке и с учетом тех правил, которые относятся к качеству выполнения прыжка, заноске и построению малых поз, применяемых в *entrechat trois* и *entrechat cinq*.

Изучать *entrechat sept* рекомендуется только после хорошо усвоенного *entrechat six* в виде примерно такого упражнения. Музыкальный размер — $2/4$; на $1/4$ — выполняется *entrechat sept* с окончанием *sur le cou-de-pied* сзади, затем на $1/4$ — малое *assemble croise* назад, на $1/4$ — вытянуться из *demi-plie*, $1/4$ — следующий прыжковый толчок и т. д. Все упражнение можно повторить четыре раза и столько же обратно. Далее это упражнение можно выполнять подряд и вводить в комбинации больших прыжков.

Следует добавить, что точное положение *sur le cou-de-pied* здесь осваивается особенно трудно, поэтому отработка его требует большого к себе внимания.

Entrechat huit

Данное *entrechat* является как бы двойным *entrechat quatre*, требует оно максимально высокого прыжка и крайне быстрого перемещения ног. Три из них происходят в воздухе, а заключительное — при завершении прыжка. Ввиду того что данное *entrechat* требует большой технической подготовленности, его изучают лишь в выпускном классе, добиваясь виртуозного и блестящего исполнения.

Для начального освоения данного *entrechat* можно рекомендовать следующее упражнение. Выполняются три *petits changements de pied* и *entrechat huit*, после которого следует пауза. Так все упражнение повторяется четыре раза. Далее можно добавить еще *entrechat huit*, и все упражнение будет выполняться уже без остановок. В дальнейшем *entrechat huit* можно вводить в большие комбинированные прыжки.

PAS BATTUS

Выше уже говорилось о том, что все прыжки, начинающиеся или заканчивающиеся раскрытием ног, обозначаются с добавлением *battus*. *Pas battus* подразделяются на простые и сложные, на прыжки, выполняемые с одной или двумя заносками. Если *pas battu* делается с одной заноской, то к самому названию ничего больше не добавляется, если же с двумя заносками, то к названию прыжка добавляются

слова: «с большой заноской»; например, *grand pas assemble* или *sissonne ouverte* может выполняться с большой заноской.

Компактность, стремительность, четкость заноски и точность исполнения самого прыжка здесь так же необходимы, как при выполнении *entrechat*.

Рассматриваются *pas battus* по тем же группам, что и обычные прыжки, но без действия рук, корпуса и головы, так как они уже описывались в обычных прыжках без заносок.

Petit pas echappe battu. В этом движении два прыжка; каждый из них осложняется только одной заноской. Первая выполняется с переменной ног и последующим раскрыванием их во II позицию; вторая — со II позиции, повторяя на взлете исходную V с последующей переменной ног. Таким образом, данное *pas echappe* можно исполнить с другой ноги.

Изучается эта заноска сначала только на прыжке со II позиции в V, затем с V позиции на II (она труднее) и, наконец, на обоих прыжках.

Ввиду того что заноски впервые начинают изучать именно при помощи *pas echappe*, то необходимо каждый вышеуказанный этап хорошо усвоить сначала лицом к станку, затем на середине зала без *epaulement* и участия рук. Когда и это будет хорошо усвоено, можно вводить приоткрывание рук, повороты головы и корпуса, добиваясь плавности, точности и свободы их действия.

В дальнейшем заноска на втором прыжке может заканчиваться на одну ногу в положение *sur le cou-de-pied* назад или вперед, с соблюдением всех правил этого положения. Тогда последующий прыжок на II позицию выполняется без заноски, если он предусмотрен в учебном задании.

Grand pas echappe battu. Данное *pas battu* выполняется с двойной заноской на предельно высоком прыжке. Исходная позиция ног — V, правая впереди.

Первая заноска выполняется по схеме *entrechat quatre* с последующим раскрыванием ног на II позицию; вторая заноска осуществляется со II позиции по схеме *entrechat six*, причем первый удар производится правой ногой назад. Это позволит данное *pas echappe* продолжить с левой ноги.

Изучается двойная заноска в той же последовательности, что и одинарная в *petit pas echappe*, но не у станка, а сразу на середине зала, после освоения *entrechat six*. Руки, корпус и голова включаются сразу в исполнение этой заноски. Соблюдение легкости и мягкости прыжка, динамичности и силы заносок здесь так же обязательно, как и в малой форме *pas echappe*.

Окончание второй заноски в положение *sur le cou-de-pied* в этом прыжке также возможно. И, наконец, данная заноска может выполняться несколько раз подряд с продвижением по диагонали, то есть *de volee*. Так, во втором акте балета «Тщетная предосторожность» Колен выполняет свою вторую коду.

Продвижение в этом случае осуществляется равномерно на обоих прыжках с энергичным баллонным взлетом и чеканной заноской.

Petite sissonne ouverte battu. Прыжок этот осложняется одной заноской, которая, как правило, выполняется с переменной ног, заканчиваясь какой-либо малой позой. Как исключение раскрывание ноги по IV позиции может осуществляться по схеме *royal*, с повторением на взлете исходной позиции и переменной *epaulement*.

В данном прыжке заноска производится по всем ее правилам, но в момент взлета ноги слегка отстают от продвижения всего тела. Выполнять эту заноску с отвесно действующими ногами не следует, ибо это ведет к затрудненному воспроизведению позы и жесткому заключительному *demi-plie*.

Изучать данную заноску рекомендуется лицом к станку с открыванием ноги по II позиции и последующим *pas assemble*, затем это же упражнение можно перенести на середину зала и приступить к освоению заноски, заканчивающейся в позах по V позиции без перемены и с переменной *epaulement*.

В дальнейшем изучают эту заноску с финальным закрыванием отведенной ноги в V позицию, то есть *ferme*. В таком случае необходимо заноску и раскрывание ноги несколько форсировать с тем, чтобы выиграть время для ее четкого и ритмичного закрывания в V позицию. Если отведенная нога будет закрываться вяло и с запозданием, все движение станет тяжеловесным.

Руки, корпус и голова должны действовать согласно правилам каждого *sissonne*, каждой позы и, конечно, без лишнего напряжения, отражающего трудность заноски.

Grande sissonne ouverte battu. Данный прыжок осложняется двумя заносками, которые выполняются по схеме *entrechat quatre* и заканчиваются какой-либо большой позой. Заноска осуществляется здесь по тем правилам, что и в малой форме этого прыжка, ноги несколько отстают от продвижения всего тела.

Напомню, что заноску эту надо выполнять на предельно высоком взлете, четко и быстро, с двумя энергичными и равномерными ударами ног. Никакая приблизительность, сокращенность или «вязкость» заноски недопустимы так же, как жесткое завершение прыжка, понижение раскрываемой ноги, ослабленные или чрезмерно напряженные

действия рук, корпуса и шеи. Такое предостережение может показаться преувеличенным, но в самом начале освоения этой заноски подобные погрешности бывают.

Изучается такого рода двойная заноска в той же последовательности, что и одинарная ее форма на малом прыжке.

Pas battu с двойной заноской не выполняется *ferme*, это не дает возможности быстро и легко перейти с большой позы в V позицию на мягкое *demi-plie* и с должной силой продолжить следующий высокий взлет.

Petit pas assemble battu. Выполняется данный прыжок с одной заноской по схеме *royal* — на взлете ноги повторяют исходное положение и, меняясь местами, закрываются в V позицию.

Pas assemble выполняется здесь только по II позиции и строго на одном месте. Осваивая эту заноску, ученик чаще всего ослабляет ноги во время удара, что приводит к вялому и неустойчивому завершению прыжка. Выворотность ног, эластичность и равномерность удара, мягкий финал прыжка, свободные действия рук, корпуса и головы здесь также обязательны. Разумеется, само *pas assemble* должно выполняться безукоризненно во всех отношениях.

Изучать эту заноску рекомендуется лицом к станку, с остановками после каждого прыжка, четыре раза вперед и столько же обратно, затем по три прыжка подряд, два раза вперед и обратно и, наконец, по восьми прыжков подряд вперед и назад.

Далее эти упражнения по мере их усвоения у станка можно переносить на середину зала.

Руки первое время рекомендуется удерживать в подготовительном положении, в дальнейшем — переводить в малые позы так, как это делается в обычном *pas assemble* по II позиции.

Grand pas assemble battu. Прыжок этот выполняется с двойной заноской по схеме *entrechat six*. Причем бросок раскрывающейся ноги осуществляется здесь тоже только по II позиции и несколько ниже, чем в обычном большом *assemble*; это дает возможность четче и крупнее сделать двойную заноску, но сила толчка, высота взлета и его протяженность не должны сокращаться от такого приема. Напротив, сокращая бросок ноги, необходимо предельно усилить прыжковый посыл, баллонность взлета и мягкость завершающего *demi-plie*. Все остальные правила выполнения заносок и *grand pas assemble* необходимо соблюдать с предельной точностью, что относится в равной мере к рукам, корпусу и голове. Изучать данное *pas assemble* рекомендуется сначала с остановками и только вперед (обратно эта заноска обычно не выполняется), по четыре раза с одной ноги, затем отдельно с дру-

гой, далее выполнять подряд с разных ног и вводить в комбинированные прыжки.

Petit pas jete battu. Выполняется это движение так же, как малое *assemble battu*, с той лишь разницей, что заканчивается на одну ногу при положении другой *sur le cou-de-pied*. При этом важно, чтобы нога, выполняющая прыжковый толчок, после заноски переводилась точно в указанное положение, чтобы ноги на взлете четко производили заноску, чтобы руки, корпус и голова действовали легко и пластично, без лишних усилий. Изучать данное *pas battu* следует сначала лицом к станку, затем на середине зала в том же постепенном усложнении, как *pas assemble battu*.

Jete passe battu. Данный прыжок осложняется одним ударом ног и по своей технике исполнения напоминает скорее *sabriole*, чем *pas battu*, так как заноска начинается здесь не со II позиции, а с IV. Однако эта особенность вносит в пластику прыжка новый элемент, новую краску, которая зазвучит только в том случае, если заноска будет производиться крупно и четко по V, а не по уменьшенной III позиции.

Изучать ее можно сразу на середине зала в сочетании с большими *sissonne ouverte*, которые выполняются вперед и назад в больших позах. Четкое и свободное действие рук, корпуса и головы при этом обязательно, так же как легкость взлета, мягкое и устойчивое завершение прыжка.³³

Petit ballonne battu. Исполняется этот прыжок с раскрытием ноги только в сторону, с одной заноской по схеме *entrechat quatre* или *royal*, с окончанием в положение *sur le cou-de-pied*.

Как и в рассмотренных уже прыжках, заноска должна осуществляться четко и энергично, легко и быстро, без лишнего напряжения рук, корпуса и мышц лица. Изучается она сначала лицом к станку и без продвижения. Затем на середине зала в положении *en face*, руки удерживаются при этом в подготовительном положении. Далее можно вводить обычное продвижение, действия рук, корпуса и головы.

Необходимо напомнить, что положение *sur le cou-de-pied* следует отрабатывать очень точно, особенно в конце прыжка, ибо оно осваивается с таким же трудом, как и мягкое *demi-plie* при завершении заноски.

Grand pas ballonne в мужских классах не осложняют заноской, так как фиксация взлета с раскрытой ногой на 90° более необходимая

³³ Осложняется заноской также и перекидное *jete*, но для удобства изложения оно рассматривается в разделе вращательных прыжков.

краска, чем одна заноска в конце большого прыжка. Большие мужские прыжки более гармонируют с двойной заноской (и их много), нежели с одинарной, а *grand pas ballonне* с двойной заноской не выполняется. Следовательно, лучше отработать на большом *pas ballonне* длительную фиксацию позы, а на малом — быструю и четкую заноску.

Temps leve battu. Данный прыжок выполняется с двойной заноской в больших позах с раскрытой ногой по IV позиции вперед или назад, на *efface* или *croise*.

Прыжок этот очень напоминает двойной *sabriele*, только выполняется он с переменной ног во время ударов по схеме *entrechat six*. Например, выполняется *pas failli* (как подход), далее свободная нога энергично выбрасывается через I позицию вперед на *efface*; нога, выполнившая прыжковый толчок, немедленно производит удар по ноге на 70°, вслед за этим ноги непрерывно меняются местами, выполняя второй удар, и, наконец, разъединяются, причем нога, выполнившая первый бросок, чуть приподнимается, а другая, опускаясь отвесно, выполняет мягкое *demi-plie*. Руки, корпус и голова фиксируют большую позу *effacee* вперед на протяжении всего прыжка.

Это же *temps leve battu* можно выполнить в позу *croisee* вперед или обратно — в позу *arabesque* с какого-либо иного энергичного подхода, например *sissonne tombee*, *pas glissade* по IV позиции и т. д.

Выполняя эту заноску, необходимо оба удара производить по V позиции, а не просто болтать ногами в воздухе по I позиции. Изучается она сначала вперед, затем назад, отдельно, вне комбинаций. А может выполняться и приемом *fouette* (с поворотом из позы в позу), что рассматривается в разделе вращательных прыжков.

BRISE

Заноска эта имеет две формы окончания: 1) в V позицию и 2) на одну ногу *dessus-dessous*.

Brise в V позицию. Данное движение похоже на малое *assemble battu*, но все в нем необычно. Бросок ноги выполняется здесь на 45°, но не в сторону, а на *efface* вперед ногой, стоящей сзади в V позиции, или, наоборот, ногой, стоящей спереди, если бросок делается назад на *efface*, прыжок выполняется не на месте, а с продвижением в направлении броска ноги; заноска начинается не со II позиции, а с IV, по схеме *entrechat quatre*, а не *royal*; конечное закрывание ноги происходит в ту же V позицию, с которой начинался прыжок, то есть без смены ног.

Руки на взлете приоткрываются в пониженную II позицию; во время заноски рука, соответствующая продвижению, переводится в I пониженную позицию. Корпус при выполнении прыжка вперед или

назад слегка подается в том же направлении. Голова поворачивается в сторону наклона корпуса.

В целом прыжок выполняется с некоторым посылом ног, корпуса и головы в направлении продвижения. Это подчеркивает движение всей фигуры и характер заноски.

Выполняя *brise*, следует строго соблюдать все правила техники прыжка и заноски. Недопустимо завывать бросок ноги или сокращать продвижение (особенно назад), которое должно быть равно величине шага, раскрытого на 45°; нарушать направление броска, производимого строго по направлению IV позиции; резко или напряженно переводить руки из позиция в позицию; ослаблять собранность корпуса или вяло и неточно поворачивать голову. Все движение должно выполняться слитно, легко и четко, без малейшей затрудненности взлета.

Изучать *brise* рекомендуется на середине зала, так как лицом к станку продвижение по диагонали вперед или назад выполнить невозможно.

Осваивать *brise* надо сначала вперед, затем назад, с остановкой после каждого прыжка и с каждой ноги отдельно по четыре раза. Далее *brise* вперед и назад можно изучать совместно, но тоже с остановками и, наконец, подряд, соединяя с другими ярыжками.

Brise dessus-dessous. Данная форма *brise* сходна с малым *jete battu*, но тоже имеет свои особенности, несмотря на то, что заканчивается также на одну ногу при положении другой *sur le cou-de-pied*.

Особенности эти полностью совпадают с *brise*, которое заканчивается в V позицию. Те же действия ног (за исключением окончания заноски), рук, корпуса и головы, тот же характер, отличающий его от обычного малого *pas jete battu*. Поэтому подробное описание *brise dessus-dessous* здесь опускается.

Напомню лишь, что положение *sur le cou-de-pied* необходимо выполнять в этом случае так же точно, как во всех других заносках, например в малом *pas jete battu* и т. д. Слитность, легкость и четкость выполнения этой заноски тоже не следует упускать из вида.

Изучать *brise dessus-dessous* рекомендуется сначала с остановками после каждого прыжка, затем подряд и в сочетании с другими заносками.

Отрабатывать отдельно *brise dessus* или *dessous* нет необходимости, так как к этому времени ученики уже должны хорошо овладеть техникой прыжка и заноски вообще.

Brise dessus-dessous иногда выполняют несколько раз подряд (от восьми до шестнадцати) с продвижением по диагонали вниз. Это очень полезное упражнение, но продвигаться в таком случае следует только на *brise dessus*, не утрачивая, однако, характер движения всей фигуры.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПОВОРОТЫ И ВРАЩЕНИЯ

В классическом танце есть движения, в которые поворот привносится как новый элемент, от чего сущность самого движения не изменяется и оно остается в основе своей таким же, как при исполнении без поворота.

Существуют и такие движения, где повороты являются формообразующим началом, без которого они не осуществимы. Такие движения рассматриваются отдельно, как вращательные. Отличаются они быстротой темпа, повторяемостью и непрерывностью, как, например, различные *pirouettes*, *tours chaines*, *tours en Faig* и т. д.

Повороты и вращения могут выполняться на полу — *par terre* и в воздухе — *en Faig*, а также в двух направлениях: наружу — *en dehors* или внутрь — *en dedans*.

Необходимо дополнить, что все повороты и вращения вносят в классический танец не только элемент виртуозности, но и образной пластики. Поэтому в учебной работе все эти движения следует осваивать не только как технический прием, но и как средство танцевальной выразительности.

ПОВОРОТЫ НА ПОЛУ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В ПОВОРОТЕ

Данная группа движений отлично развивает умение точно и устойчиво ориентироваться в пространстве, но только при условии, если оно отрабатывается систематически, а не от случая к случаю.

Описание самих движений приводилось выше, здесь указываются лишь особенности, относящиеся к технике поворотов, и способы их изучения.

Battement tendu

Данное движение рекомендуется выполнять только в сторону по I или по V позиции с частичным поворотом на 1/4 целого круга. Поворот этот делается при помощи небольшого сдвига пятки опорной ноги в тот момент, когда свободная нога скользящим движением отводится на II позицию.

Затем отведенная нога снова закрывается в исходную позицию, но уже без поворота, и все движение повторяется.

Если повороты делаются на левой ноге в правую сторону, это означает, что они осуществляются в направлении *en dehors*, и, наоборот, если они выполняются на левой ноге в левую сторону, — значит, они производятся *en dedans*.

Руки, корпус и голова действуют здесь так же, как в обычных *battements tendus* без поворота.

Опорная нога должна выполнять свою работу выворотной и точно на 1/4 круга, почти не отделяя пятку от поверхности пола. Свободную ногу следует сразу направлять носком в ту пространственную точку, где будет заканчиваться ее отведение.

Корпус все время находится на опорной ноге в подтянутом состоянии; руки и голова удерживаются свободно, без лишних усилий. Поворот следует осуществлять с активным участием всего тела, но свободно, без лишних движений рук, корпуса и головы. Все тело должно поворачиваться компактно, четко и устойчиво.

Изучать этот *battement* с поворотами рекомендуется сначала по I позиции на 1/8 круга и выполнять его по восьми раз с каждой ноги и в каждом направлении. Затем можно перейти к повороту на 1/4 круга, производя его на каждом нечетном отведении ноги. Таким образом, с каждой ноги и в каждом направлении получится по четыре *battements* с поворотом и столько же без него. Далее по этой же схеме можно изучать *battement* с поворотами по V позиции, но уже сразу по 1/4 круга.

Напомню, что все правила выполнения *battement tendu* здесь сохраняются полностью. Кроме того, к этому движению можно добавлять *demi-plie* как до поворота, так и после него, как в исходной позиции, так и после раскрытия ноги на II позицию. Такого рода сочетания можно предлагать ученикам, когда они уже хорошо усвоят прием самого поворота.

И, наконец, полезно освоить *battement tendu jete* с поворотом на 1/8 и 1/4 круга. В данном случае все правила поворотов и схема их изучения остаются теми же, прибавляется только бросок свободной ноги на 30° и соответственно ускоряется темп самого движения.

Следует заметить, что все *battements tendus* с поворотом по IV позиции в виде самостоятельных упражнений обычно не практикуются. Но есть единичные повороты на 1/4 круга, когда ученик, находясь в V позиции *croise*, должен отвести ногу на *efface* вперед с переменной *epaulement*. Тогда опорная нога поворачивается на 1/4 круга в направлении *en dehors*, другая одновременно отводится вперед на *efface*. Этот же поворот может быть выполнен *en dedans* с отведением ноги назад на *efface* по IV позиции.

Кроме того, нога, отведенная по IV позиции на *efface* вперед или назад, может закрываться в V позицию с одновременным поворотом на 1/4 круга. Это же закрывание ноги с поворотом может начинаться с *croise* и заканчиваться в V позицию на *efface*, что дает возможность осуществлять более разнообразное построение учебных заданий, состоящих из *battements tendus*.

Разумеется, корпус, руки и голова действуют в этих поворотах согласно правилам выполнения *battement tendu* в малых позах вперед и назад. Во всех рассмотренных случаях неуклонно действуют правила техники поворота, которая усваивается и отрабатывается с раскрытием ноги по II позиции как в направлении *en dehors*, так и *en dedans*.

Grand battement jete

Техника поворота в данном *battement* та же, что в предыдущем, но здесь добавляется бросок свободной ноги по II позиции на высоту 90°. Поворот также равен 1/4 круга и совпадает с броском ноги, который должен выполняться по всем существующим правилам данного *battement*. Руки, корпус и голова строго выдерживают соответствующие положения.

Изучать этот *battement* рекомендуется сначала по I позиции на 1/8 круга, с остановками после каждого поворота. Затем можно перейти к непрерывной отработке данных поворотов и освоению их на 1/4 круга с остановками. Изучение этих поворотов по V позиции проходит по той же схеме.

Необходимо оговорить, что данный *battement* берет много сил*, поэтому в движениях учеников надо с особой настойчивостью устранять малейшую затрудненность, неточность и механичность. И *battements*, и каждый поворот должны выполняться свободно, четко, с должной пластикой и апломбом.

В единичных случаях *grands battements jetes* могут выполняться с поворотом по IV позиции с переменной *epaulement* так же, как *battements tendus*, с соблюдением тех же правил.

Battement developpe

Поворот в данном движении выполняется также при помощи сдвига пятки опорной ноги, но не в виде отдельного упражнения, как, например, в *battements tendus*, а как единичный случай в учебных примерах *adagio*.

Все составные части *battement developpe* могут соединяться с поворотом на 1/4 круга. Это сгибание ноги через *sur le cou-de-pied* в положение «у колена», ее выпрямление по II или IV позиции и возвращение в исходную V позицию.

Эти повороты могут быть выполнены в каждом *developpe*, но не все сразу, а по отдельности, как смена *epaulement* для дальнейшего раскрытия ноги в какую-либо другую позу или опускания ее в исходную V позицию. Поворот на опорной ноге делается во всех случаях одновременно с движением свободной ноги, кроме опускания ее в исходную V позицию. В этом случае поворот на опорной ноге выполняется не во время опускания ноги на носок, а в момент ее закрывания с носка в V позицию.

Руки, корпус и голова должны действовать слитно и в строгом соответствии с переходным моментом пополняемого *developpe* и позы.

Изучать эти повороты рекомендуется сначала с подниманием ноги из V позиции в положение *sur le cou-de-pied*, затем сразу в положение «у колена»; далее с раскрытием ноги на II и IV позицию. Первыми изучаются повороты *en dehors*, затем *en dedans*, так же как раскрытие ноги следует сначала осваивать с обычным окончанием, затем — на *demi-plie* и, наконец, на полупальцы.

Rond de jambe par terre

Поворот в этом движении выполняется при помощи сдвига пятки опорной ноги на 1/4 круга, совпадая с той частью *rond de jambe*, когда нога переводится с IV позиции в IV. Таким образом, перевод ноги через I позицию остается без поворота.

Движение это может выполняться *en dehors* и *en dedans*, повторяясь с каждой ноги и в каждом направлении. Работа опорной ноги определяется правилами, которые выше приводились в описании других движений. Свободная нога должна легко скользить носком по полу и не сокращать своего пути по дуге.

Руки, корпус и голова действуют в данном случае так же, как при выполнении обычного *rond de jambe par terre*. Корпус следует удерживать в подтянутом состоянии и точно на опорной ноге; руки и голову фиксировать свободно, не задерживая поворот всего тела.

Изучать этот поворот рекомендуется в сочетании с каждым вторым *rond de jambe*, сначала *en dehors*, затем *en dedans*.

Необходимо напомнить, что все правила выполнения *rond de jambe par terre* следует соблюдать здесь неуклонно.

Кроме того, это движение можно и полезно выполнять с *demi-plie*, например, после второго обычного (без поворота) *rond de jambe par terre*, добиваясь при этом легкости, точности и устойчивости поворота всего тела. Руки, корпус и голова действуют в соответствии с правилами выполнения *rond de jambe par terre* в сочетании с *demi-plie*.

Rond de jambe en Pair

Данный поворот выполняется так же, как все предшествующие, — при помощи легкого сдвига пятки опорной ноги на 1/4 круга. Он совпадает здесь со сгибанием раскрытой ноги в положение «у икры», то есть с первой частью этого *rond de jambe*. Следовательно, вторая его часть, выпрямление ноги, делается без поворота. Движение это может выполняться *en dehors* и *en dedans*, повторяясь по нескольку раз с каждой ноги отдельно.

Положение рук, корпуса и головы сохраняется так же, как при выполнении обычного *rond de jambe en Gaig*. Опорная нога должна осуществлять поворот точно и эластично, так же, как бедро работающей ноги, удерживаться выворотом и неподвижно.

Изучается этот *rond de jambe* по той же схеме, что и *rond de jambe par terre*. Движение это можно соединять с *demi-plie*, например, после второго обычного (без поворота) *rond de jambe en Gaig*. Руки, корпус и голова удерживаются, как обычно.

Grand rond de jambe

Данное движение выполняется с раскрытой ногой на 90°, которая может переводиться по горизонтали с IV позиции во II и обратно или с IV позиции в IV, как *en dehors*, так и *en dedans*. Поворот в этом движении делается одновременно с переводом раскрытой ноги и совпадает с его направлением, то есть если поворот делается *en dehors*, то и *rond de jambe* выполняется в том же направлении. Кроме того, если раскрытая нога переводится со II позиции в IV, опорная нога один раз сдвигает пятку на 1/4 круга; если раскрытая нога переводится с IV позиции в IV, то делается два сдвига по 1/4 круга.

Техника поворота опорной ноги здесь та же, что и в предшествующих движениях. Она должна отличаться легкостью, эластичностью и слитностью действия с движением всего тела, то есть с выполнением

больших поз, которыми может начинаться и заканчиваться *grand rond de jambe*.

Данное движение в повороте может осуществляться в сочетании с *demi-plie* при переводе раскрытой ноги со II позиции в IV и обратно, по правилам, которые должны соблюдаться при его выполнении без поворота. Например, перевод раскрытой ноги может начинаться с *demi-plie* и завершаться одновременно с вытягиванием опорной ноги, или наоборот.

Руки, корпус и голова действуют в строгом соответствии с построением поз, которые используются в подобных случаях.

Такого рода повороты обычно применяются в сложных построениях *adagio* как единичные случаи и не превращаются в самостоятельные упражнения наподобие *battements tendus*.

Изучать данное движение в повороте рекомендуется последовательно — сначала на 1/4, затем на 1/2 круга, с постепенным усложнением учебных примеров *adagio*. Особое внимание следует уделять слитности поворота и переводу раскрытой ноги, чтобы они точно совпадали в своем начале и завершении.

Battement soutenu

В конце этого движения раскрытая нога подтягивается в V позицию на высокие полупальцы, что и является начальным моментом поворота, который делается на целый круг, в направлении *en dehors* или *en dedans*. Если раскрытая нога подтягивается назад в V позицию, то поворот осуществляется *en dehors*, если вперед — то *en dedans*.

Необходимо напомнить, что во время этого поворота ноги меняются местами в V позиции. Но, выполняя перемену с равномерным упором на двух ногах, можно повернуться только на 1/2 круга. Поэтому перед поворотом раскрытую ногу надо ставить в V позицию на полупальцы более глубоко, чем обычно. Это даст возможность произвести поворот на двух ногах более чем на 1/2 круга. Заканчивать же весь поворот следует с упором на одну ногу, которая закрывалась, легко и своевременно подправляя другую ногу в V позицию.

Когда данное движение делается с раскрыванием ноги по II позиции, то руки одновременно поднимаются из подготовительного положения во II позицию. Затем, активно способствуя повороту, они опускаются в пониженную I позицию или тем же путем поднимаются в III. Корпус во время подтягивания раскрытой ноги в V позицию очень незначительно отклоняется в противоположную сторону от направления поворота, как бы подчеркивая его начало. В момент поворота он вновь принимает прямое положение. Корпус и ноги должны поворачиваться одновременно. Голова в момент наклона корпуса слегка

поворачивается и наклоняется в ту же сторону. В начале поворота она несколько отстает, затем, опережая корпус, занимает конечное положение. Все движение должно выполняться слитно и плавно, без резкого поворота головы.

Если *battement soutenu* выполняется по IV позиции, то ноги в повороте действуют так же, как было указано выше. Руки, где бы они ни находились до поворота, должны в этот момент занять пониженную I позицию, затем переводиться в заданное положение.

Изучать данный прием поворота рекомендуется с раскрыванием ноги на 45° по II позиции, причем сначала у станка и только на 1/2 круга. Здесь ученики усвоят движение ног без «скрещивания» их и конечной особенности целого поворота. При освоении этого поворота нельзя уменьшать выворотность ног, распускать колени, понижать полупальцы и в разное время опускать пятки на пол в момент заключительного *demi-plie*. Корпус должен удерживаться подтянуто и стройно, равномерно опираясь всей тяжестью на обе ноги. Одна рука во время этого поворота переводится в I пониженную позицию, другая опускается на станок. Голова поворачивается вместе с корпусом.

После этого данный *battement* изучается с целым поворотом, но еще без наклона корпуса и головы, и, наконец, все движение можно изучать в законченной его форме и вводить на середине зала в комбинированные задания.

Данный прием поворота (*demi-plie* и без него) можно выполнять в сочетании с другими элементарными движениями как у станка, так и на середине зала на 1/2 круга и целый круг. Разумеется, не раньше того, чем этот прием будет освоен в сочетании с *battement soutenu*.

Из всего сказанного видно, что данный прием поворота отличается от всех предыдущих тем, что выполняется на полупальцах, то есть на основе *releve*, а не простого сдвига пятки опорной ноги. Это надо принимать во внимание и строго соблюдать все правила *releve* при выполнении данного поворота.

Battement frappe

Движение это может осложниться поворотом на 1/4 круга в момент опускания опорной ноги с полупальцев на всю ступню и раскрытия другой ноги носком в пол. Если поворот делается на левой ноге в ту же сторону, значит, он осуществляется в направлении *en dedans*, и наоборот. Этот поворот выполняется обычно на третьем *frappe* с окончанием в малых позах и в сочетании с *demi-plie*.

Осуществлять его следует выворотной, на эластичной и вытянутой ноге при сильном и четком раскрытии другой. Если поворот закан-

чивается *demi-plie*, то опорная нога должна сгибаться не раньше, чем начнет вытягиваться раскрывающаяся.

Руки, корпус и голова действуют здесь, как в *battement frappe* без поворота. В целом поворот должен выполняться легко, с отчетливым завершением позы, особенно если она заканчивается на *demi-plie*.

Следует напомнить, что во время выполнения *demi-plie* и малых поз вперед на *efface* или *croisee* корпус наклоняется к раскрытой ноге так же, как при выполнении их назад несколько отклоняется в том же направлении. В позах *ecartee* корпус тоже действует активно и четко, но без дополнительных наклонов. Руки и голова двигаются в соответствии с наклоном корпуса.

Изучать этот *battement* с поворотом надо сначала у станка на 1/8 часть круга в виде следующего упражнения. Делаются два *battements frappes* в сторону, стоя на полупальцах, затем один со спуском на *efface* вперед, то же повторяется в обратном направлении и назад. Музыкальный размер — 2/4; все три *frappes* делаются на каждую четверть такта, 1/4 — остановка, и т. д.

Далее можно приступить к изучению поворота на 1/4 круга при помощи следующего упражнения. Делаются два *battements frappes* на *efface* вперед, затем один со спуском на *efface* вперед, то же самое делается в обратном порядке, еще раз сначала и, наконец, три *frappes* в сторону *en face*, стоя на полупальцах.

В заключение данные повороты можно изучать в сочетании с *demi-plie*, проходя рассмотренные выше упражнения на середине зала.

Следует особо отметить, что варианты выполнения *battements frappes* с поворотом могут быть самыми различными, но каковы бы они ни были, надо всегда добиваться легкости, четкости и той быстроты, которая развивает чувство свободного апломба, а не суетливой спешки. Быстрота этих поворотов должна отрабатываться крайне последовательно, с постепенным нарастанием темпа.

Поворотами на 1/8, 1/4 и 1/2 круга может осложняться не только простой, но и *battement double frappe*. Момент поворота здесь совпадает с приподниманием на полупальцы и переменной положения *sur le soude-pied* так же, как конечное раскрытие ноги в спуск с полупальцев.

Данные повороты могут выполняться на каждом *frappe* с окончанием в малых позах. Вышеуказанные действия корпуса здесь также применяются, когда малые позы по IV позиции выполняются на *demi-plie*.

Изучать *double frappe* следует у станка с поворотом на 1/8 круга по той же схеме, что и простое *frappe*. Затем его можно изучать с поворотом на 1/4 круга в виде следующего упражнения. Выполняется *double frappe* со спуском вперед на *efface*, то же назад, опять

вперед и в сторону en face, затем все обратно. Музыкальный размер — 2/4; все battements делаются на каждую первую четверть такта, на каждую вторую четверть выдерживается пауза.

Далее можно осваивать такое упражнение. Делается double frappe со спуском вперед на efface, затем вперед на ecarte, снова на efface вперед, в сторону en face и все обратно. Музыкальный размер — 2/4; все frappes делаются на каждую четверть такта.

После этого данные повороты можно осваивать в сочетании с demi-plie, а все пройденные у станка — переносить на середину зала.

Затем у станка же изучают данный поворот на 1/2 круга, сначала просто, затем с demi-plie. Например, выполняется double frappe вперед en face, затем назад с полуповоротом en dedans, еще раз вперед с полуповоротом en dehors и в сторону en face. В заключение все упражнение делается обратно. Музыкальный размер — 2/4; все повороты выполняются на каждую первую четверть такта, на каждую вторую четверть такта — пауза. Во время полуповоротов переносить на станок свободную руку следует точно на свое место по всем правилам port de bras.

На середине зала эти полуповороты осваиваются последними, сначала en face, затем в малых позах.

Battement fondu

Это движение может осложниться поворотом на 1/8 и 1/4 круга в момент перехода опорной ноги с полупальцев на demi-plie с закрыванием другой в положение sur le cou-de-pied.

Данный поворот может выполняться en dehors и en dedans.

Ноги в рассматриваемых поворотах должны действовать выворотом и эластично. Руки, корпус и голова двигаются, как в battements fondus без поворота. В целом все движение выполняется мягко, легко и слитно с отчетливым завершением малой или большой позы.

Изучать этот battement рекомендуется сначала у станка, с поворотами на 1/8 круга. Например, выполняются два battements fondus с раскрыванием ноги вперед на efface, потом — два battements по II позиции en face; затем — то же обратно. Музыкальный размер — 3/4 (вальс); на один такт делается каждое demi-plie, на один такт — каждое раскрывание ноги и т. д.

Затем этот поворот осваивается на 1/4 круга. Выполняются два battements fondus на efface вперед, два на ecarte вперед, снова два на efface вперед, два в сторону en face. Потом все повторяется обратно. Музыкальный размер и ритмическая раскладка, движения те же.

Когда эти упражнения будут освоены у станка, их можно перенести на середину зала.

Известен еще один вид поворота, используемый при выполнении battement fondu. Делается он на 1/8 и 1/4 круга во время раскрывания свободной ноги и одновременного перехода опорной ноги на полупальцы. В данном случае все правила выполнения levee на полупальцы, плавность поворота, слитность раскрывания свободной ноги и четкая фиксация позы сохраняются полностью. Изучать этот прием поворота можно примерно по той же схеме, что приводилась выше.

Следует заметить, что оба поворота можно сочетать в одном учебном задании, но не в каждом battement fondu и не на каждом уроке.

Battement double fondu тоже может осложняться поворотом в первой своей части на 1/2 круга. Делается это в момент первого выпрямления из demi-plie и с переменной sur le cou-de-pied. После второго demi-plie нога раскрывается обычно без поворота.

Осуществляется этот поворот выворотом, с эластичным и плавным выпрямлением из demi-plie и равномерной переменной положения sur le cou-de-pied. Вторая часть double fondu делается по обычным правилам. Действия корпуса, рук и головы те же, что без поворота.

Изучать double fondu с поворотом рекомендуется сначала у станка и сразу на 1/2 круга. Например, делается double fondu с полуповоротом en dedans и раскрыванием ноги назад (на втором demi-plie), затем то же движение делается обратно, но с раскрыванием ноги на II позицию, далее все упражнение выполняется назад.

Оба эти упражнения у станка надо выполнять сначала просто, без epaulement, затем — в малых позах. Данного порядка рекомендуется придерживаться и на середине зала.

Музыкальный размер — 4/4; на первую четверть делается demi-plie, на вторую — полуповорот, на третью — demi-plie и раскрывание ноги, на четвертую — выпрямление из demi-plie и т. д. В дальнейшем каждый battement fondu с поворотом можно выполнять на один такт в 2/4.

В заключение следует напомнить, что все виды battements fondus с поворотами и без поворотов должны комбинироваться между собой в равной мере. Нельзя их «перенасыщать» поворотами. И если какое-либо элементарное движение еще недостаточно хорошо освоено учащимися, то изучать его с поворотом не следует.

Flic-flac

Поворот в этом движении делается на целый круг, в направлении en dehors и en dedans. Момент поворота начинается на первом положении sur le cou-de-pied (flic), но в основном он производится одновременно с переводом ступни во втором ее положении (flac), когда опорная нога поднимается на полупальцы. Если flic-flac выполняется

en dehors, то раскрытая нога переводится назад, а поворот делается в том же направлении, и наоборот.

Руки в момент поворота из II позиции дают как бы толчок корпусу и энергично переводятся в пониженную I позицию. Корпус удерживается прямо и подтянуто. Голова в начале поворота несколько задерживается, затем, перегоняя корпус, занимает исходное положение. В целом flac-flac с поворотом следует выполнять четко и в темпе, без нарушения его основных правил.

Flac-flac с поворотом может заканчиваться в больших позах с остановкой на всей ступне, на полупальцах или на demi-plie. Во всех случаях нога энергично раскрывается приемом developpe.

Изучать flac-flac с поворотом следует сначала с плавным движением, например battement fondu, затем с более быстрыми — rond de jambe en Gaig, battements frappes и т. д. Это движение можно вводить в adagio как связь и как переход от одной позы к другой.

Battements divises en quarts (четвертные батманы)

В классическом танце существует особый вид поворота, при помощи которого можно перейти из одной позы в другую, не переводя раскрытую ногу по горизонтали приемом grand rond de jambe en Gaig, а оставляя ее в заданном направлении, повернуться по вертикальной оси на 1/4 или 1/2 круга en dehors или en dedans. При этом вытянутую раскрытую ногу следует с силой удерживать в заданном направлении, не допуская смещения ее носка с занимаемой точки на полу или в воздухе.

Повороты эти могут осуществляться из позы в позу с отведенной ногой на 22°, 45° или на 90°.

Структура и танцевальная пластика данного поворота являются неотъемлемой, органической частью самых различных форм fouette, в том числе и grand fouette. Поэтому в учебной работе данный поворот принято называть «приемом fouette*».³⁴

Для овладения техникой указанного поворота существует одно очень полезное упражнение — battements divises en quarts. Делается оно на основе battements developpe и releve на полупальцы. Исходная позиция ног — V, en face. Выполняется battement developpe вперед на demi-plie, затем одновременно releve на полупальцы и поворот fouette

³⁴ Некоторые зарубежные школы классического танца называют этот поворот — pi voteg (поворотная точка). Вероятно, термин этот правильно определяет механику поворота, но не отражает его танцевально-пластическую сущность, поэтому в русской и советской школе не утвердился.

en dedans на 1/4 круга. Таким образом, фиксируется поза a la seconde. Далее раскрытая нога сгибается в положение «у колена», опорная — остается на полупальцах.

Руки во время выполнения developpe переводятся из подготовительного положения в I позицию, во время поворота раскрываются во II позицию; в момент сгибания ноги «к колену» руки одновременно опускаются в подготовительное положение. Корпус все время сохраняет подтянутое и прямое положение, поворачиваясь вместе с опорной ногой. Голова в момент перевода рук из подготовительного положения очень незначительно склоняется вперед, взгляд направлен на кисти рук. Во время поворота она вновь выравнивается.

По этой схеме упражнение выполняется четыре раза по 1/4 круга. Первое developpe начинается с V позиции, три остальных — с положения «у колена». Заканчивается круг опусканием раскрытой ноги в V позицию назад, и все упражнение делается с другой ноги. Обратное это упражнение выполняется с раскрыванием ноги назад и поворотом en dehors на 1/4 круга. Все остальное выполняется по тем же правилам, лишь корпус во время раскрывания ноги назад подается несколько вперед и при повороте вновь выпрямляется.

Выполняя это упражнение, необходимо эластично и высоко подниматься на полупальцы; крепко удерживать выворотность ног, бедренную часть тела, колени и стопы; точно сохранять центр тяжести тела на опорной ноге, собранно и подтянуто фиксируя положение корпуса; пластично переводить руки в едином ритме с движением головы. В целом это упражнение следует выполнять с четким, но не очень быстрым или замедленным поворотом.

Никакие расслабленные действия опорной ноги, корпуса, рук недопустимы. Чтобы восстановить утерянное равновесие, можно лишь очень кратким толчкообразным движением опорной ноги «найти» наиболее устойчивую вертикаль, а не балансировать всем телом или спускаться с полупальцев.

Музыкальный размер — 4/4; 1/4 — делается developpe, 1/4 — поворот, 1/4 — фиксация позы a la seconde, 1/4 — сгибание раскрытой ноги в положение «у колена» и т. д. Если берется размер 3/4 (вальс), то каждая часть этого движения выполняется на один такт.

Изучать данные повороты рекомендуется не раньше, чем ученики на середине зала овладеют техникой выполнения battement developpe в сочетании с releve на полупальцы и demi-plie.

На середине зала данное упражнение может исполняться первым. В этом случае развитие экзерсиса на середине зала примет более компактное и технически сложное построение.

Но, прежде чем перейти к данному упражнению, необходимо этот прием поворота освоить в простейшей форме с ногой, отведенной носком в пол. Изучается эта форма при помощи сдвига пятки опорной ноги. Например, в сочетании с *battement tendu*. Затем этот поворот осваивается с отведением ноги на 45° при выполнении *double fondu*. Делается он после второго *demi-plie*, в момент перехода опорной ноги на высокие полупальцы.

В дальнейшем этот прием поворота можно выполнять в сочетании с *battements tendus*, в более быстром темпе осуществлять переход из одной малой позы в другую. Поворот в данном случае выполняется в момент отведения ноги с четкими действиями рук, головы и корпуса.

ПОЗЫ В ПОВОРОТЕ

Tour lent

Название данного движения указывает на медленный темп поворота. Выполняется он при помощи небольшого сдвига пятки опорной ноги (как в *battement tendu*) в то время, когда фиксируется какая-либо большая поза.

Поворот этот выполняется обычно на целый круг в направлении *en dehors* и *en dedans*. Сдвигать пятку опорной ноги следует равномерно и эластично, избегая слишком больших или чересчур маленьких ее перемещений.³⁵ Поворот всей позы должен быть плавным и свободным, своевременным и строго ритмичным. Само собой разумеется, что все позы во время этого поворота должны выполняться правильно и с апломбом.

Движение головы в данных поворотах зависит от выполняемой позы. Например, во всех *arabesques* она неподвижна. В позах, где нога раскрывается по IV позиции *croise* вперед или назад, начало поворота совпадает с задержкой головы до проходящего положения позы *effacee*, которое и сохраняется до конца поворота. То же самое происходит в позе *ecartee*, когда поворот выполняется *en dehors* и начинается с раскрытой ногой в нижний угол зала или когда поза *ecartee* выполняется с раскрытой ногой в верхний угол зала, а поворот делается *en dedans*. При выполнении позы *a la seconde*, голова слегка удерживается так же, как при поворотах в позе *ecartee*.

Руки, корпус и раскрытая нога во всех позах, как правило, неподвижны, но во время этих поворотов могут вводиться дополнительные элементы, например *demi-plie*, которое сохраняется на протяжении всего поворота или начинается и заканчивается вместе с ним. Могут

³⁵ Пятку в этих поворотах рекомендуется сдвигать не более четырех раз.

также вводиться элементы *port de bras*, например во время поворота в позе первого *arabesque* рука, находящаяся в I позиции, округляясь, легко опускается и к концу поворота вновь вытягивается, занимая первоначальное положение. Голова и корпус в этом случае слегка наклоняются вперед вместе с движением руки, а к концу поворота возвращаются в исходное положение.

Еще один пример: поворот может начинаться в первом *arabesque*, а заканчиваться во втором. Обе руки начинают и заканчивают свое движение одновременно. Одна рука из I позиции переводится прямо во II, другая из II позиции через подготовительное положение переводится в I, голова слегка склоняется вперед и постепенно поворачивается к выдвинутому вперед плечу. Несколько усиливается выгиб корпуса, плечо с раскрытой рукой во II позицию слегка опускается и отводится назад. Такая смена *arabesque* в повороте при помощи перевода рук может происходить в любом варианте: со второго *arabesque* в третий, четвертый и т. д. Могут быть и такие варианты: поворот начинается с *attitude*, а заканчивается в *arabesque* или, наоборот, поворот в позе *ecartee* начинается с обычного положения, а завершается переводом руки из II позиции в III, или другой руки из III позиции через I во II приемом *allongee* и т. д.

Все повороты могут выполняться *en dehors* и *en dedans*, но всегда с плавным переводом рук, головы и корпуса.

Tour lent полезно соединять с большими *pirouettes* через проходящее *demi-plie* с некоторым ускорением конца самого поворота. Изучать *tour lent* целесообразнее сначала в позе *a la seconde* на половину круга в направлении *en dehors*. Этот полуоборот рекомендуется делить на четыре равные части и каждую из них кратко фиксировать, чтобы ученики достаточно хорошо усвоили работу опорной ноги, внимательно устраняя недостатки исполнения самой позы. Музыкальный размер для этого случая можно рекомендовать на 3/4 (медленный вальс); на два такта делается *releve lent*; на каждую первую четверть следующих четырех тактов выполняется очередной сдвиг опорной ноги; на каждую вторую и третью четверть этих же тактов выдерживается пауза; на седьмой такт делается *releve* на полупальцы; на восьмой такт раскрытая нога и руки опускаются в исходное положение. На следующем полукруге упражнение повторяется *en dehors*. Затем все делается с другой ноги, тоже на шестнадцать тактов в 3/4. Далее этот же полуоборот также осваивается *en dedans*.

Затем в позе *a la seconde* осваивается полный поворот, и когда он будет достаточно правильно и устойчиво выполняться, можно перейти к изучению его в позе первого *arabesque*, в позах с ногой, поднятой

вперед, attitudes, в позах второго и третьего arabesque, в позе ecartee и четвертого arabesque.

Музыка для выполнения этих поворотов берется обычно медленного характера, в форме adagio, на 3/4, 4/4 или 6/8. Каждый такой поворот обычно выполняется на два такта. По мере освоения каждого поворота отдельно их можно потом вводить в adagio, где они окончательно отрабатываются, соединяясь с demi-plie различными переводами рук, изменяющих построение позы.

Повороты fouette

В элементарном упражнении battements divises en quarts (четвертные батманы) уже говорилось о том, как можно делать повороты приемом fouette. Здесь же рассматриваются различные стороны этого приема как способ поворота из одной позы в другую.

Выполняются эти повороты и медленно и убыстренно, en dedans и en dehors. Медленные повороты осуществляются с помощью сдвига пятки опорной ноги (как в tour lent), убыстренные — приемом releve на высокие полупальцы.

Раскрывание ноги в исходную позу перед выполнением fouette можно производить различными приемами: battement developpe, battement lent, grand battement jete, pas tombe и т. д. Сам поворот делать с вытянутой раскрытой ногой. Опорная нога в это время может оставаться вытянутой или начинать и заканчивать поворот в сочетании с demi-plie.

Руки, корпус и голова во время поворота могут двигаться различно, но всегда на основе правил port de bras. Особенность поворотов fouette заключается еще и в том, что с раскрытой ногой вперед поворот можно выполнить только en dedans; при ноге, раскрытой назад, — только en dehors; при раскрытой ноге на II позицию — и en dedans и en dehors.

Данные повороты можно делать от 1/4 до целого круга. Служат они способом соединения самых различных поз.

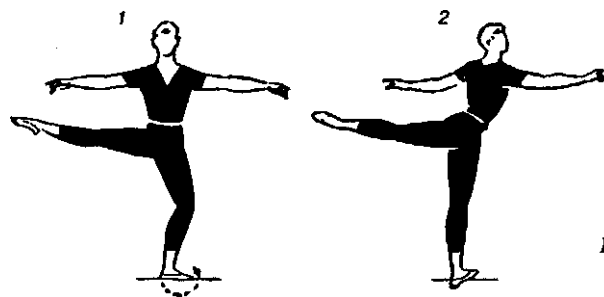


Рис. 142
Вариант выполнения
fouette на 1/4 круга
приемом tour lent

Ниже приводятся несколько таких примеров, утвердившихся в учебной практике.

Из позы a la seconde выполняется медленный поворот в направлении en dedans на 1/4 круга с окончанием в позу второго arabesque. Опорная левая нога одновременно с выпрямлением из demi-plie выполняет один сдвиг пятки. Раскрытая правая нога остается вытянутой и удерживается в одной и той же пространственной точке. Корпус поворачивается в профиль. Правая рука переводится через подготовительное положение в I позицию, левая — слегка отводится назад. Голова занимает свой обычный ракурс (рис. 142).

Поворот выполняется плавно и слитно, без каких-либо задержек или резких движений. Исходная поза должна переходить в конечную уверенно и отчетливо.

Из позы третьего arabesque выполняется медленный поворот в направлении en dehors на 3/4 круга с окончанием в позу croisee вперед. Опорная левая нога выполняет три равномерных сдвига пятки, последний заканчивается на demi-plie. Раскрытая правая нога плавно проходит через II позицию. Корпус удерживается подтянуто. Руки плавно и равномерно переводятся в конечное положение: правая рука раскрывается во II позицию, левая поднимается в III. Голова одновременно с переводом рук поворачивается к выдвинутому вперед плечу (рис. 143).

Данный поворот из позы в позу тоже должен выполняться плавно и слитно, но уже без фиксации раскрытой ноги в одной и той же пространственной точке, а вместе с движением всего тела на 3/4 круга.

Из позы effacee вперед можно делать поворот приемом releve в направлении en dedans на 1/4 круга с окончанием в attitude назад. Опорная нога выполняет releve на полупальцы с поворотным толчком (см. рис. 144). Весь поворот должен производиться тоже слитно, но в более энергичном ритме; в момент кульминации releve на полупальцы фигура подтянута и устремлена вверх.

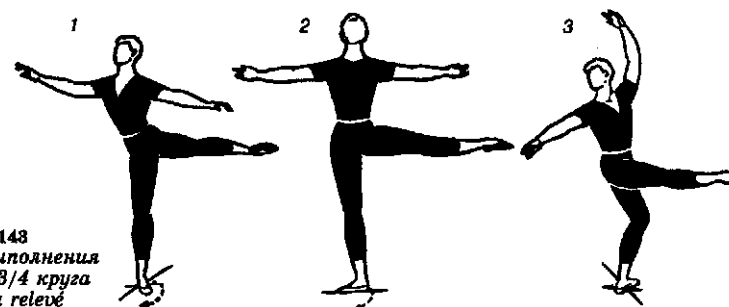


Рис. 143
Вариант выполнения
fouette на 3/4 круга
приемом releve



Рис. 144
Вариант выполнения
fouetté на 1/4
круга приемом relevé
на полупальцы

Во всех рассмотренных поворотах следует соблюдать элементарные правила движения ног, рук, головы и корпуса; верно фиксировать центр тяжести тела на опорной ноге; точно удерживать в одной плоскости плечи и бедра. Не понижать раскрытую ногу в момент поворота ее через II позицию. Исходная и конечная позы должны выполняться в точном рисунке и с четко выраженной устремленностью.

Все приведенные выше примеры надо обязательно выполнять в обратном порядке, чередуя фиксацию вытянутой или сгибающейся раскрытой ноги. Вообще следует стремиться к разнообразию в сочетании поз и приемов поворота в учебных заданиях.

Далее излагается особый поворот fouette, который имеет свою твердо установившуюся форму и четко выраженное движение раскрытой ноги в виде «отхлеста».³⁶

Grand fouette

Данное движение выполняется приемом grand battement jete с поворотом на целый круг в направлении en dedans или en dehors. Если поворот делается en dedans, то раскрытая нога со II позиции широким и энергичным движением устремляется в том же направлении, проходя через I позицию вперед или назад, если поворот делается en dehors.

Таким образом, термин * grand fouette* оправдывается формой и характером движения.

Grand fouette en dedans начинается с позы a la seconde, заканчивается позой третьего arabesque. Исходная поза может быть исполнена различно, но наиболее удобный и схожий по темпу прием — это grand battement jete. Делается он с demi-plie на высокие полупальцы с небольшой выдержкой, как своеобразный трамплин к предстоящему повороту на целый круг. Начинать этот бросок можно с V позиции или с положе-

Fouette (франц.) — отхлест.

ния sur le cou-de-pied. Далее опорная нога, опускаясь с полупальцев, должна повернуться в направлении en dedans примерно на 1/4 круга, иначе она окажется не выворотной по отношению к ноге, которая осуществляет бросок через I позицию. Спуск на опорную пятку следует делать на demi-plie и коротко, с упругим и непрекращающимся поворотным посылом. Затем делается вторичное releve на полупальцы с поворотом в 3/4 круга и окончанием в мягкое demi-plie. Раскрытая нога во время броска через I позицию энергично и легко устремляется в верхний угол зала, скользая всей ступней по полу. В ГУ позиции она должна удерживаться в одной и той же пространственной точке, поворачиваясь по своей продольной оси и слегка повышаясь на завершающем demi-plie.

Руки во время броска ноги на II позицию вскидываются тоже во II позицию ладонями вниз. В момент броска ноги через I позицию в IV руки в том же темпе проходят через подготовительное положение из I позиции в III. Данное положение является проходной позой по IV позиции вперед со спины. При финальном повороте руки раскрываются в положение, присущее позе третьего arabesque. Корпус во время поворота удерживается прямо и подтянуто. В конце поворота он слегка подается вперед в положение, присущее позе третьего arabesque. Голова вторит его движению.

В целом grand fouette следует выполнять в едином темпе, и четко рисунке и в свободном повороте (рис. 145).

Grand fouette en dedans может выполняться в деталях несколько иначе: 1) исходная поза a la seconde заменяется позой ecartee вниз по диагонали; 2) конечная поза третьего arabesque заменяется attitude croisee; 3) бросок ноги через I позицию в IV делается без demi-plie и, наконец, 4) можно увеличить степень поворота на 1/4 круга, заканчивая все движение в первый arabesque, attitude effacee. К этим изменениям

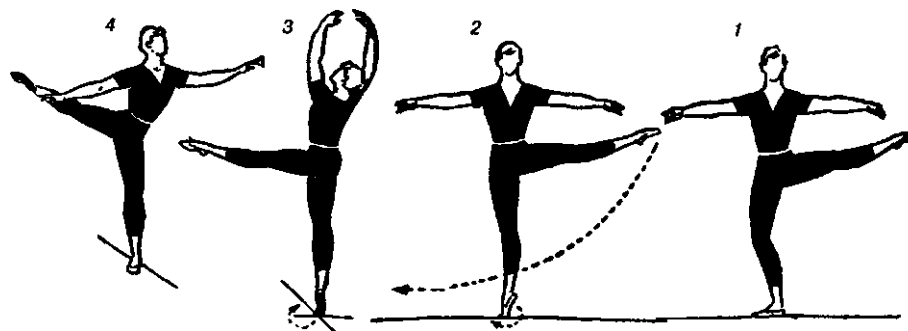


Рис. 145
Grand fouette en dedans

можно прибегать, лишь когда основная учебная форма хорошо усвоена и в комбинированных заданиях проходит без существенных ошибок.

Grand fouette en dehors начинается также с позы *a la seconde*, но заканчивается в позу *croisee* вперед. Поворот опорной ноги и всего тела делается здесь в направлении *en dehors* с таким же броском раскрытой ноги через I позицию в IV, но не в верхний, а нижний угол зала.

Руки в момент первого раскрытия ноги во II позицию вскидываются во II позицию, затем через подготовительное положение и I позицию поднимаются в III и, наконец, раскрываются в положение, присущее конечной позе *croisee* вперед.

Корпус удерживается прямо, но в момент броска ноги через I позицию назад слегка подается вперед, затем выпрямляется и занимает положение, соответствующее завершающей позе. Голова поворачивается вместе с корпусом и занимает положение, отвечающее исполняемой позе.

Все изменения в деталях *grand fouette en dedans* также допустимы и при исполнении его *en dehors*.

В заключение необходимо сказать, что приступать к изучению всех поворотов, исполняемых приемом *fouette*, следует не раньше, чем будет достаточно хорошо усвоено упражнение *battement divise en quarts*. При помощи этого замечательного упражнения закладывается та самая основа, без которой невозможно освоить технику и характер, присущие исполнению всех поворотов *fouette*, особенно его больших форм.

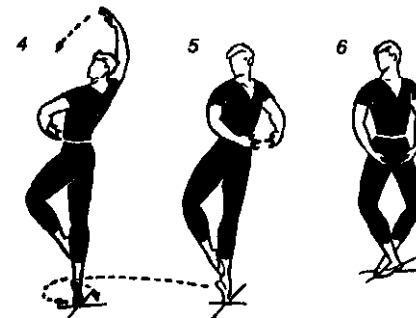
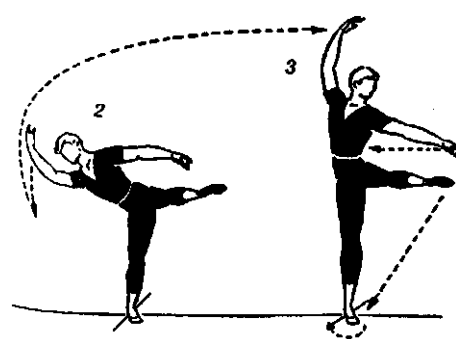
Повороты *renverse*³⁷

Повороты в этом движении связаны с запрокидыванием корпуса и имеют две утвердившиеся формы.

Renverse en attitude. Исходное положение — *attitude croisee* назад. Сначала выполняется *demi-plie* и энергичное *releve* на полупальцы с поворотными посылами *en dehors*. Затем непрерывно с поворотом в том же направлении делается *pas de bouree* с перемной ног, которое заканчивается в V позицию на *demi-plie*.

Корпус во время выполнения первого *demi-plie* наклоняется вперед на 45°; в момент *releve* он энергично выпрямляется в исходное положение с более усиленным прогибом спины; на первом переступании корпус продолжает увеличивать прогиб спины, на втором выпрямляется и на заключительном *demi-plie* принимает совершенно прямое положение.

Руки при наклоне корпуса вперед удерживают свое положение. В момент *releve* одна рука из I позиции перево-



дится через II в III позицию, другая фиксирует положение II позиции. Далее одновременно с переступанием рука из II позиции переводится в I. На втором переступании обе руки фиксируют I позицию и на *demi-plie* опускаются в подготовительное положение.

Голова на первом *demi-plie* поворачивается *en face* и вместе с корпусом слегка наклоняется вперед; на *releve* она вновь поворачивается в исходное положение; в момент первого переступания задерживается в профильном положении; на втором переступании начинает поворачиваться в финальное положение, которое и занимает в момент выполнения второго *demi-plie* (рис. 146).

Renverse en attitude следует выполнять слитно, следя за тем, чтобы *releve* совпадало с началом поворота, корпус активно продолжал этот поворот, чтобы опрокидывание и выпрямление корпуса протекали эластично и сдержанно в своем завершении.

Руки и голова вместе с корпусом и движением ног должны активно участвовать в повороте, дополняя слитность его исполнения. Все элементарные правила движения ног, рук, головы и корпуса здесь обязательны.

При выполнении *renverse en attitude* возможны и другие варианты движения рук: 1) во время наклона корпуса вперед руки соединяются в I позицию, а в момент поворота рука, соответствующая поднятой ноге, поднимается через II позицию в III, другая отводится во II позицию. Далее руки выполняют те же движения, что и в основном варианте; 2) во время наклона корпуса вперед руки соединяются в I позиции, затем рука, противоположная отведенной ноге, переводится в III позицию, другая рука одновременно раскрывается во II позицию.

Во время поворота рука из III позиции переводится во II и опускается вместе с другой в подготовительное положение.

³⁷ *Renverse* (франц.) — запрокидывание.

Иногда данное движение начинается с *attitude effacee*, тогда *releve* на полупальцах делается с поворотом на 1/4 круга, в направлении *en dehors*.

В направлении *en dedans* данная форма *genverse* делается с *attitude croisee* или *effacee* вперед. Корпус здесь также наклоняется вперед, а затем запрокидывается назад. Движения рук и головы такие же. *Releve* начинается с поворотным посылом в направлении *en, dedans*. *Pas de bourgee* — с обратным переступанием ног.

Обратная форма *genverse* выполняется еще приемом *fouette*. Делается это следующим образом. Фиксируется поза *croisee* вперед. Затем одновременно с *demi-plie* корпус и голова наклоняются вперед, руки соединяются в I позиции. Далее делается *releve* на полупальцы, во время которого корпус энергично выпрямляется и поворачивается *en dedans* вместе с опорной ногой на 1/4 круга. Раскрытая нога, выполняя прием *fouette*, удерживается в той же пространственной точке. Руки и голова так же, как и ноги, занимают положения, присущие позе *ecartee*. После этого раскрытая нога по II позиции выполняет первое переступание впереди опорной с одновременным поворотом на 1/4 круга и запрокидыванием корпуса назад. Рука из II позиции переводится в I, другая — остается в III. Голова фиксирует предшествующее положение. На втором переступании корпус выравнивается, руки соединяются в I позиции. Голова начинает поворачиваться, как указано выше, и все движение завершается, как обычно.

Изучать это довольно сложное движение рекомендуется вначале с небольшим запрокидыванием корпуса назад, которое можно со временем постепенно увеличивать до необходимой величины и силы.

Исходную позу рекомендуется сначала воспроизводить с V позиции, затем переходить в нее путем *pas tombe*, например из позы *croisee* вперед; можно, выполнив *pas tombe*, перейти в *attitude croisee* назад и с *demi-plie*, которым заканчивается этот переход, продолжить *releve* на полупальцы и все дальнейшие элементы *genverse*.

После освоения основной формы *genverse* можно перейти к изучению ее разновидностей, которая выполняется с приемом *fouette*.

Renverse en ecartee. Данное движение делается на целый круг. Начинается оно с четвертого *arabesque*, заканчивается позой *ecartee* в верхний угол зала.

Поворот выполняется в направлении *en dedans* на высоких полупальцах без предварительного *demi-plie*. Раскрытая нога при этом сгибается в положение «у колена». Заканчивается поворот эластичным опусканием пятки опорной ноги на пол и одновременным раскрыванием свободной ноги в верхний угол зала.



Рис. 147
Renverse en sixtee

Корпус в начале поворота энергично наклоняется к колену поднятой ноги; затем, с силой выпрямляясь и не теряя темпа, слегка откидывается от раскрываемой ноги и так удерживается до конца движения. Руки в момент поворота энергично соединяются в I пониженной позиции и столь же энергично в конце его поднимаются в III позицию. Голова в момент наклона корпуса поворачивается к колену поднятой ноги. Затем в момент «запрокидывания» корпуса она несколько задерживается и, четко обгоняя его, раньше занимает конечное положение (рис. 147).

В целом данное *genverse* следует выполнять энергично, с эластичным поворотом корпуса, решительным движением рук, четким поворотом головы и твердым окончанием позы *ecartee*.

В обратном направлении *en dehors* данное движение не делается. Изучается оно в предвыпускном или в выпускном классе.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШАГИ В ПОВОРОТЕ

Pas degage

Поворот в данном движении осуществляется приемом *fouette* в конце перехода с одной ноги на другую. Выполняется он со II позиции в IV на 1/4 круга и с IV позиции в IV на 1/2 круга. Опорная нога в момент выпрямления из *demi-plie* поворачивается при помощи сдвига пятки опорной ноги один раз. Если поворот происходит от опорной ноги, он выполняется *en dehors*, и, наоборот, поворот к опорной ноге означает направление *en dedans*. Свободная нога в момент поворота должна одновременно выпрямляться из *demi-plie* и удерживаться в своей точке, касаясь носком пола.

Корпус, руки и голова до поворота и после него фиксируют малую позу. В момент поворота они плавно меняют свое положение. Все остальные правила выполнения *pas degage* сохраняются здесь полностью.

Изучать это движение следует на середине зала, вводя его в *adagio* как элемент перехода от одной позы к другой. Сначала осваиваются повороты на 1/4 круга с переходом из II позиции в IV и обратно, затем на 1/2 круга с IV позиции в IV.

Pas glisse

Поворот в данном движении выполняется по V позиции на 1/4 круга в момент *releve* — *pas glisse* поднимания обеих ног на полупальцы. Начинается он с положения *croise*, заканчивается на *efface* с легким скользящим отведением ноги в IV позицию вперед, назад или на *ecarte*.

Руки, голова и корпус меняют свое положение в соответствии с построением выполняемой позы.

Releve с поворотом, скользящий выход из него в завершающее *demi-plie*, действия рук, головы и корпуса должны осуществляться слитно, мягко и четко.

Изучать эту группу поворотов можно в виде следующего упражнения. Выполняется *pas glisse* с поворотом на *efface* вперед; оно же повторяется без поворота с окончанием на полупальцы и последующим спуском на *demi-plie*, далее делается перемена ног по V позиции при помощи *battement tendu* на *ecarte* назад. Затем все упражнение по той же схеме выполняется с другой ноги, повторяется еще раз и делается обратно. Впоследствии оно изучается по той же схеме, но в положении *ecarte*.

Руки, корпус и голова в обоих случаях действуют согласно правилам выполнения малых поз. Следует только заметить, что во время поворота, как правило, воспроизводится поза, а в момент скольжения она фиксируется.

Pas tombe

В данном движении поворот осуществляется приемом *fouette* в момент падения на раскрытую ногу. Делается он на 1/4 и 1/2 круга, к раскрытой ноге — *en dehors*, от раскрытой ноги — *en dedans*.

Исходная поза перед *tombe* может быть *ecartee*, конечная — первый *agabesque*. Поворот этот равен 1/4 круга в направлении *en dehors*. На 1/2 круга поворот выполняется из позы третьего *agabesque* в *attitude effacee* со спины и т. д.

Выполнять *tombe* и поворот следует одновременно и плавно; начальную и конечную позу фиксировать четко и устремленно. В целом данное *pas tombe* должно протекать слитно и по всем его правилам без поворота.

Изучается *pas tombe* с поворотом сначала на 1/4 и 1/2 круга в малых позах, затем в той же последовательности в больших позах. Лучше всего эти повороты изучать в *adagio* как прием перехода из одной позы в Другую.

Pas tombe, осуществляемое на месте через V позицию, тоже может выполняться на 1/4 круга, *en dehors* и *en dedans*. В этом случае поворот происходит в момент перехода с одной ноги на другую, причем на той ноге, с которой начинается это движение.

Данный поворот выполняется обычно как перемена *epaulement* для последующего движения. Изучается он совместно с *battement fondu* и другими элементарными упражнениями у станка и на середине зала.

Pas de bourgee

Все виды *pas de bourgee*, уже рассмотренные нами, могут выполняться с поворотами. При этом ноги, руки, корпус и голова сохраняют все положения, установленные для них в *pas de bourgee* без поворота. Все же здесь надо особенно следить за выворотностью ног, упругостью переступания на высокие полупальцы, точным положением *sur le sou-de-pied*, связностью и четкостью поворота.

Pas de bourree с переменной ног. Поворот в данном движении равен целому кругу. Выполняется он во время двух переступаний на полупальцах по 1/2 круга следующим образом. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*; на правой ноге делается *demi-plie*, левая поднимается *sur le sou-de-pied* назад. При первом переступании левой ноги на полупальцы полуповорот делается в левую сторону (*en dedans*), второй полуповорот делается на правой ноге и тоже в левую сторону (*en dehors*). Но направление первого полуповорота определяет название целого круга.

Необходимо заметить, что на обоих переступаниях освободившаяся нога точно переводится в положение *sur le sou-de-pied* вперед и что второе переступание на II уменьшенную позицию сокращается до минимума для большей устойчивости и четкости поворота. Завершающее *demi-plie* выполняется в положение *epaulement croise*.

Руки и корпус действуют, как обычно. Голова несколько задерживается на первом полуповороте, на втором занимает исходное положение, поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Pas de bourree en dehors также начинается с V позиции, правая нога впереди, *epaulement croise*. Начальное *demi-plie* делается на левой ноге, первое переступание и полуповорот — на правой ноге в левую сторону (*en dehors*). Второй полуповорот делается на левой ноге

в левую сторону (*en dedans*). На обоих переступаниях освободившаяся нога переводится *sur le cou-de-pied* назад. Руки, корпус и голова занимают то же положение, что и при повороте *pas de bourree en dedans*.

Данная форма *pas de bourree* может начинаться не только с положения *sur le cou-de-pied*, но и с какой-либо позы. В этом случае раскрытая нога с одновременным выпрямлением из *demi-plie* переводится в положение *sur le cou-de-pied*, дальше все происходит, как обычно. Или *demi-plie* выполняется с раскрытой ногой, и первое переступание на полупальцы сопровождается продвижением в сторону по IV или II позиции. Осуществляться это должно широко, приемом большого *pas degage*; оба полуповорота выполняются обычно.

Изучать это движение с поворотом рекомендуется сначала отдельно, затем в комбинированных заданиях.

Pas de bourree без перемены ног. Поворот в этом движении может выполняться как смена *epaulement* (на 1/4 круга) в момент первого переступания ног.

Данную форму *pas de bourree* по II или по IV позиции можно повторить четыре раза подряд в одну и ту же сторону на полный круг. Тогда первый и третий поворот будут выполняться *en dehors*, второй и четвертый — *en dedans*. Но в учебной работе направление первого поворота будет определять название всего круга, который может исполняться *en dehors* или *en dedans*.

Руки, голова и корпус действуют здесь, как обычно. Изучать данное движение рекомендуется сначала с переменной *epaulement*, затем на целый круг.

Pas de bourree dessus-dessous. Движение это выполняется с двумя полными поворотами. *Dessus* делается в направлении *en dedans*, *dessous* — *en dehors*. Техника обоих поворотов та же, что и в *pas de bourree* с переменной ног. Движения ног, головы, рук и корпуса сохраняются здесь те же.

В целом данное движение следует выполнять четко и в то же время слитно. Каждое *demi-plie*, раскрытие ноги по II позиции, переступания на полупальцах и полуповороты должны как бы вытекать один из другого. Голова на первом и третьем полуповороте слегка задерживается, на втором и четвертом несколько раньше возвращается в исходное положение.

Ввиду того что оба поворота делаются непрерывно, переступание на полупальцах по сокращенной II позиции здесь сводится до минимума или совершенно устраняется, если движение делается быстро. Оба поворота должны выполняться устойчиво, без уклонения от вертикальной оси. В обычном *pas de bourree* с переменной ног это не столь

заметно, так как один поворот допускает некоторый сдвиг со своей начальной точки. Изучать данное движение рекомендуется, когда будет хорошо усвоено в повороте *pas de bourree* с переменной ног.

Все виды *pas de bourree* с поворотами и без поворотов в учебной работе надо использовать в одинаковой мере.

Pas balance

Данное движение выполняется с поворотом на 1/4 круга при переходе во II позицию на *demi-plie*. Руки, голова, корпус и плечи принимают в это время положение второго *arabesque*.³⁸ Ноги сохраняют выворотность и эластичность движения. Если *pas balance* повторяется в другую сторону, все делается слитно и по тем же правилам.

Поворот и прогиб корпуса назад следует выполнять эластично и умеренно, без нарочитого наклона и поворота головы.

Изучается *pas balance* с поворотом не раньше, чем ученики хорошо усвоят все элементы, из которых оно складывается.

Существует еще одна форма *pas balance*, которая выполняется четыре раза подряд на целый круг. Каждое такое *pas balance* делается по четверть круга, но обычно без поворота тела на второй *arabesque*. Поворот происходит здесь в момент переступания на полупальцы.

Таким образом, все это движение как бы описывает фигуру квадрата, в углах которого осуществляется поворот ровно на 1/4 круга. Выполнять данный рисунок поворотов и само *pas balance* следует точно, слитно и легко.

Изучается данная форма *pas balance* не раньше, чем будут усвоены повороты на 1/4 круга в элементарных движениях.

ВРАЩАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ НА ПОЛУ

Техника вращения в классическом танце требует от исполнителя умения свободно и точно ориентироваться в пространстве, правильно помещать центр тяжести тела на опорную ногу, стойко удерживать прямизну вертикальной оси тела, верно воспроизводить форму исполняемого движения, хорошо чувствовать его ритм и динамику.

Основа, на которую опирается правильное и устойчивое вращение, — это профессионально поставленные и хорошо отработанные движения ног, рук, корпуса и головы, а также хорошо развитая сила мышц, выносливость, волевая выдержка и внимание ученика.

То есть поворачиваются в направлении *en dedans*.

Например, малый или большой пируэт начинается не с его изучения, а гораздо раньше — с элементарной постановки всего тела в экзерсисе у станка и на середине зала, в *adagio* и в *allegro*.

Большое и устойчивое количество пируэтов, исполненное в стремительном темпе, но на низких полупальцах, с угловатыми руками, изогнутыми движениями корпуса или головы, не раскрывает прекрасную природу движения человека. В искусстве классического танца вращение всегда должно быть стройным по форме, устойчивым по технике, стремительным по ритму и вдохновенным по характеру.

ПИРУЭТЫ (LES PIROUETTES)

Пируэты в классическом танце подразделяются на малые (*petits*) и большие (*grands*).

Пируэты, в которых свободная нога во время вращения на опорной занимает положение *sur le cou-de-pied*, называются малыми пируэтами. Пируэты, которые выполняются в позы с отведенной ногой на 90° , называются большими пируэтами. Малые и большие пируэты имеют свои разновидности и могут выполняться с помощью различных подходов в направлении *en dehors* или *en dedans*.

Техника выполнения малых и больших пируэтов состоит из трех моментов: а) вращательного толчка, б) собственно вращения и в) его окончания. В этой последовательности и рассматриваются все формы и правила выполнения пируэтов.

МАЛЫЕ ПИРУЭТЫ

Следует напомнить, что вращательный толчок к малым пируэтам осуществляется с различных подходов, у каждого из этих подходов есть своя форма и свои исполнительские особенности. Сам же пируэт, то есть момент вращения всего тела, фиксирует единую форму, единый исполнительский прием. Завершение малого пируэта и его начало могут быть самыми разнообразными по форме и степени исполнительской трудности. Все эти факторы необходимо принимать во внимание при освоении техники малого пируэта и отрабатывать в равной мере.

Пируэт со II позиции

Пируэт en dehors. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Делается *demi-plie* и выпрямление из него при помощи *releve* на высокие полупальцы с поворотом *en face*. Далее нога, стоящая в V позиции спереди в вытянутом положении, раскрыва-

ется в сторону на 45° , опорная остается на высоких полупальцах. Затем выполняется *demi-plie* по II позиции на обе ноги и переход из него в один пируэт *en dehors* на высокие полупальцы. Делается это при помощи вращательного толчка и перевода освободившейся ноги в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Вращение происходит на ноге, которая фиксировала полупальцы по II позиции и в противоположную от нее сторону, то есть *en dehors*. После этого опорная нога переходит на *demi-plie*, другая переводится возле нее и одновременно опускается в V позицию назад. Все упражнение заканчивается *epaulement croise*.

Во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию. В момент отведения ноги в сторону на 45° они раскрываются во II позицию. При переходе в *demi-plie* на II позицию рука, соответствующая направлению вращения, переводится в I позицию, другая остается во II. Когда выполняется вращательный толчок, руки энергично и округло соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом их в направлении *en dehors*, помогая тем самым действию ног. На завершающем *demi-plie* руки приоткрываются во II пониженную позицию.

Корпус все время удерживается прямо. На всех трех *demi-plie* он равномерно опирается на обе ноги, в момент вращательного толчка целиком передается на опорную ногу и с небольшим посылом устремляется в направлении *en dehors*, помогая действию ног и рук. Голова в начале и в конце упражнения, а также во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции фиксирует положение *en face*; в начале пируэта голова несколько задерживается и, поворачиваясь скорее, раньше, чем корпус, возвращается в исходное положение. Таким образом, голова выполняет вращательный толчок как бы самостоятельно, вначале с некоторым запозданием, но потом быстрее, чем все тело (рис. 148).

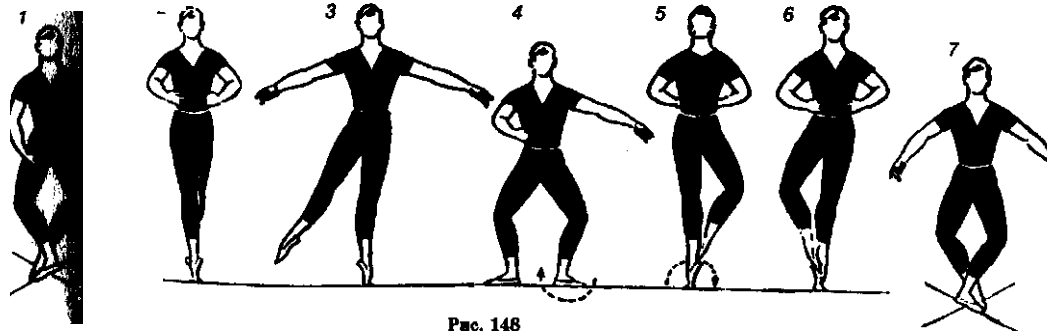


Рис. 148
Малый пируэт (*en dehors*) со II позиции

Ритмическая раскладка для первоначального изучения этого упражнения может быть следующей. Музыкальный размер — 2/4; *demi-plie* делается затактно, 1/4 — *releve* по V позиция на полупальцы, 1/4 — раскрытие ноги на II позицию, 1/4 — это положение удерживается, 1/4 — *demi-plie* по II позиции, 1/4 — пируэт, 2/4 — фиксируется его остановка на полупальцах, 1/4 — заключительное *demi-plie* в V позицию, с которого данное упражнение может повториться с другой стороны.

Пируэт en dedans. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Делается *demi-plie* и выпрямление из него при помощи *releve* на высокие полупальцы с поворотом *en face*. Далее нога, стоящая в V позиции сзади в вытянутом положении, раскрывается в сторону на 45°, опорная остается на высоких полупальцах. Затем выполняется *demi-plie* по II позиции равномерно на обе ноги и переход из него в один пируэт *en dedans* на высокие полупальцы. Осуществляется это при помощи вращательного толчка и перевода освободившейся ноги в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Вращение происходит на ноге, которая фиксировала полупальцы по II позиции, и в ту же сторону, то есть *en dedans*.

После этого опорная нога переходит на *demi-plie*, другая переводится возле нее и одновременно опускается в V позицию вперед, выдерживая *epaulement croise*.

Руки во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции из подготовительного положения поднимаются в I позицию, в момент отведения ноги в сторону на 45° они раскрываются во II позицию. При переходе в *demi-plie* на II позицию рука, соответствующая направлению вращения, переводится в I позицию, другая остается во II. Когда выполняется вращательный толчок, руки энергично и округло соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом их в направлении *en dedans*, помогая действию ног. На завершающем *demi-plie* руки приоткрываются во II пониженную позицию.

Корпус все время удерживается прямо. На всех трех *demi-plie* он равномерно опирается на обе ноги. В момент вращательного толчка тяжесть корпуса целиком устремляется в направлении *en dedans*, помогая действию ног и рук.

Голова в начале и в конце данного упражнения, а также во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции фиксирует положение *en face*. В начале пируэта несколько задерживается и, поворачиваясь скорее, чем корпус, возвращается в исходное положение раньше, чем он. Это и есть вращательный толчок, который голова выпол-

няет не одновременно с ногами, руками и корпусом, а как бы самостоятельно, с некоторым запозданием и быстрее, чем все тело.

Ритмическая раскладка для первоначального изучения этого упражнения такая же, как для малого пируэта *en dehors* со II позиции.

Пируэт с IV позиции

Пируэт en dehors. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Делается *demi-plie*. Далее на ноге, стоящей сзади, выполняется *releve* на высокие полупальцы с поворотом в *efface*, другая нога одновременно поднимается в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Затем выполняется *demi-plie* на опорной ноге, одновременно другая нога переводится в IV позицию назад на *croise* и, вытягиваясь в колене, примыкает к полу всей ступней. Вслед за этим на обеих ногах выполняется углубленное *demi-plie*, с которого делается пируэт *en dehors* на ноге, стоящей спереди. Выполняется это при помощи вращательного толчка обеими ногами, то есть перехода опорной ноги на высокие полупальцы и перевода другой в положение *sur le cou-de-pied* спереди. В конце пируэта опорная нога снова переходит на *demi-plie*, а другая возле нее, вытягиваясь в колене, отводится назад на *croise* в IV позицию и примыкает к полу всей ступней. Наконец, делается выпрямление из *demi-plie*, и сзади стоящая нога через вытянутый носок закрывается в исходную V позицию *epaulement croise*.

Руки во время выполнения первого *releve* на полупальцы переводятся из подготовительного положения в I позицию; в момент перевода ноги в IV позицию назад раскрываются в третий *arabesque*; при выполнении пируэта энергично и округло соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом в направлении *en dehors*, поддерживая таким образом действие ног.

Вместе с окончанием пируэта руки приоткрываются во II пониженную позицию и на последнем закрывании ноги в V позицию плавно опускаются в подготовительное положение.

Корпус все время удерживается прямо. На всех трех *demi-plie* он опирается равномерно на обе ноги; по IV позиции с вытянутой сзади ногой и во время пируэта целиком передается на опорную ногу; во время вращательного толчка с небольшим посылом устремляется в направлении *en dehors*, помогая действию ног и рук.

Голова в самом начале упражнения повернута к выдвинутому вперед плечу. Во время выполнения последующих движений, в том числе и пируэта, она остается обращенной лицом и взглядом в том же направлении, с которого начиналось все упражнение, и только в конце пируэта поворачивается *en face*. Вращательный толчок голова

выполняет с некоторым запозданием, но возвращается в исходное положение быстрее, чем корпус. На последнее закрывание рук в подготовительное положение голова поворачивается к другому выдвинутому вперед плечу.

Ритмическая раскладка для первоначального выполнения этого упражнения может быть следующей. Музыкальный размер — 2/4; начальное *demi-plie* делается затактно, 1/4 — первое *releve* на полупальцы, 1/4 — это положение выдерживается, 1/4 — переход в третий *arabesque*, 1/4 — углубленное *demi-plie* на обеих ногах по IV позиции, 1/4 — пируэт, 1/4 — фиксируется его остановка на полупальцах, 1/4 — вторичный перевод ноги в IV позицию назад, 1/4 — завершающее закрывание ноги в V позицию, с которой все упражнение можно повторить в другую сторону.

Пируэт en dedans. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Делается *demi-plie*. Далее при помощи *releve* на ноге, стоящей сзади, осуществляется переход на высокие полупальцы с поворотом в *efface*, другая нога одновременно поднимается *sur le cou-de-pied* спереди. Вслед за этим выполняется *demi-plie* на опорной ноге, одновременно другая нога переводится в IV позицию назад на *croise* и, вытягиваясь в колене, примыкает к полу всей ступней. Затем делается один пируэт *en dedans* на ноге, стоящей спереди. Делается это при помощи вращательного толчка обеими ногами, то есть перехода опорной ноги на высокие полупальцы и перевода другой в положение *sur le cou-de-pied* спереди. В конце пируэта опорная нога переходит на *demi-plie*, другая нога одновременно ставится в V позицию вперед тоже на *demi-plie*.

Руки во время выполнения первого *releve* на полупальцы поднимаются из подготовительного положения в I позицию. В момент перевода ноги в IV позицию назад рука, противоположная направлению вращения, раскрывается во II позицию, другая остается в I. Когда делается вращательный толчок, руки энергично и округло соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом в направлении *en dedans*, помогая тем самым действию ног. На завершающем *demi-plie* по V позиции они приоткрываются во II пониженную позицию.

Корпус все время удерживается прямо. На первом и последнем *demi-plie* (по V позиции) он равномерно опирается на обе ноги, на *demi-plie* с раскрытой ногой по ГУ позиции целиком передается на опорную ногу. В момент вращательного толчка корпус с небольшим посылом устремляется в том же направлении, помогая действию ног и рук.

Голова в начале и в конце данного упражнения повернута к выдвинутому вперед плечу. Во время перевода ноги назад в ГУ позицию голова поворачивается *en face* с очень небольшим наклоном к руке,

раскрываемой во II позицию. В момент перевода ноги в сторону на 45° голова выравнивается и несколько задерживается с началом пируэта, затем поворачивается быстрее корпуса и раньше его возвращается в исходное положение.

Ритмическая раскладка для первоначального изучения этого пируэта может быть следующей. Музыкальный размер — 2/4; *demi-plie* делается затактно, 1/4 — первое *releve* на полупальцы, 1/4 — это положение выдерживается, 1/4 — перевод ноги в IV позицию назад, 1/4 — это положение тоже выдерживается, 1/4 — пируэт, 1/4 — фиксируется его окончание на полупальцах, 1/4 — заключительное *demi-plie* в V позицию, 1/4 — *battement tendu* в сторону с переменной позиции назад на *demi-plie*, с которого все упражнение можно повторить в другую сторону.

Пируэт с V позиции

Пируэт en dehors. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Сначала выполняется *demi-plie* и *releve* на полупальцы с поворотом *en face*. Затем вновь делается *demi-plie* по V позиции, и нога, стоящая сзади, приемом *releve* переходит на высокие полупальцы, другая нога одновременно поднимается *sur le cou-de-pied* спереди. Выполняется это при помощи вращательного толчка обеими ногами в направлении *en dehors*, то есть в сторону, противоположную опорной ноге, на которой и делается один пируэт. Наконец, опорная нога вновь переходит на *demi-plie*, а другая возле нее одновременно опускается назад в V позицию, выдерживая *epaulement croise*.

Руки на первом *releve* по V позиции из подготовительного положения поднимаются в I позицию. На втором *demi-plie* рука, противоположная направлению вращения, раскрывается во II позицию, другая остается в I. В момент вращательного толчка они энергично и округло соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом в направлении *en dehors*, поддерживая, таким образом, действия ног. Во время пируэта руки удерживают указанную позицию. Вместе с заключительным *demi-plie* они приоткрываются во II пониженную позицию и в момент выпрямления из него опускаются в подготовительное положение.

Корпус все время удерживается прямо. На первом и последнем *demi-plie*, на полупальцах по V позиции он равномерно опирается на обе ноги. В момент пируэта целиком передается на опорную ногу. На вращательном толчке корпус с небольшим посылом устремляется в том же направлении, помогая действию ног и рук. Голова в начале и в конце упражнения повернута к выдвинутому вперед плечу. Во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции она поворачивается

en face. В начале пируэта голова несколько задерживается, затем поворачивается быстрее корпуса и раньше, чем он, возвращается в исходное положение, тем самым выполняя вращательный толчок как бы самостоятельно, с некоторым запозданием и более быстрым завершением пируэта, чем все тело.

Ритмическая раскладка данного упражнения может быть следующей. Музыкальный размер — 2/4; demi-plie выполняется затактно, 1/4 — releve на полупальцы по V позиции, 1/4 — demi-plie перед пируэтом, 1/4 — пируэт, 1/4 — заключительное demi-plie, с которого все упражнение можно повторить в другую сторону.

Пируэт en dedans. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Сначала выполняется demi-plie на полупальцы с поворотом en face. Далее снова делается demi-plie по V позиции, и нога, стоящая спереди, приемом releve переходит на высокие полупальцы, другая нога одновременно поднимается sur le cou-de-pied спереди. Выполняется движение при помощи вращательного толчка обеими ногами в направлении en dedans, то есть в сторону опорной ноги, на которой и делается один пируэт. В заключение опорная нога снова переходит на demi-plie, а другая одновременно опускается вперед в V позицию, фиксируя epaulement croise.

Руки на первом releve по V позиции из подготовительного положения поднимаются в I позицию. На втором demi-plie рука, соответствующая направлению вращения, раскрывается во II позицию, другая остается в I. В момент вращательного толчка они энергично соединяются в I пониженной позиции с небольшим посылом в направлении en dedans, подкрепляя таким путем действия ног. Во время пируэта руки фиксируют указанную позицию. Вместе с заключительным demi-plie они приоткрываются во II пониженную позицию и в момент выпрямления из него опускаются в подготовительное положение.

Корпус удерживается прямо. На первом и последнем demi-plie, на полупальцах по V позиции он равномерно опирается на обе ноги. Во время пируэта корпус целиком передается на опорную ногу в момент вращательного толчка с небольшим посылом устремляется в том же направлении, способствуя действию ног и рук.

Голова в начале этого упражнения повернута к выдвинутому вперед плечу; при выполнении releve на полупальцы по V позиции поворачивается en face; в начале пируэта она немного задерживается, затем поворачивается быстрее корпуса и возвращается в исходное положение раньше, чем он.

Ритмическая раскладка для первоначального изучения данного упражнения такая же, как для малого пируэта en dehors с V позиции.

Ниже излагаются общие правила выполнения вращательного толчка, пируэта и остановки после него.

Все малые пируэты независимо от того, с какой позиции они начинаются, выполняются с demi-plie, что позволяет «удобнее взять» вращательный толчок, то есть перейти на опорную ногу с должной силой и расчетом. При этом обе ноги, сохраняя точность исходной позиции, должны выворотом и твердо опираться на всю ступню и особенно на пятки. Вращательный толчок выполняется одновременно обеими ногами. Опорная нога в этот момент упруго и выворотом переходит приемом releve на высокие полупальцы, что придает ступне отвесное положение, прямизну вертикальной оси у ее основания и способствует более стройному, легкому и устойчивому вращению, тогда как при средних полупальцах (не говоря уже о низких) оно становится приземистым. Другая нога, занимая положение sur le cou-de-pied спереди, отделяется от поверхности пола столь же активно и так же, как опорная, с хорошим нажимом на всю ступню и особенно на пятку. Делать это надо расчетливо, не слишком сильно или слабо, так как можно легко нарушить равновесие тела. Очень важно, чтобы в этот момент подтянутая тазобедренная часть тела и копчик точно и своевременно подавались на опорную ногу.

Когда выполняется пируэт, то колено, шиколотка и подъем опорной ноги должны быть хорошо подтянуты, а пальцы плотно и эластично прижаты к поверхности пола. Колено свободной ноги выворотом отводится назад, ступня вытягивается и точно фиксируется в положении sur le cou-de-pied. В конце пируэта опорная нога переходит на demi-plie эластично и не раньше, чем пятка ее коснется пола. Другая нога с положения sur le cou-de-pied одновременно и тоже эластично ставится в V или IV позицию, с кончика пальцев на всю ступню. В целом переход на demi-plie после пируэта следует выполнять мягко, без каких-либо соскоков с полупальцев или расслабленных переступаний.

Руки в момент вращательного толчка посылаются с соразмерной силой на один пируэт, не больше и не меньше. Во время пируэта руки активно участвуют в движении всего тела, с апломбом выдерживая округлое положение. Прижимать их к диафрагме или далеко отводить вперед от себя недопустимо, так же как производить ими неустойчивые действия или нарушать I пониженную позицию. Вообще и на вращательном толчке и в пируэте руками следует действовать решительно, отчетливо и точно. После пируэта руки также должны приоткрываться смело, но уже мягче и сдержаннее, подчеркивая тем самым устойчивый характер пируэта и финального demi-plie.

Корпус все время удерживается подтянуто и собранно. В момент вращательного толчка он не должен поворачиваться в противоположную сторону, это нарушает стройность исходного положения и технику перехода на опорную ногу. Очень важно, чтобы плечи и бедра ученика на всех стадиях выполнения пируэта находились на одной плоскости, а центр тяжести тела — всегда точно на опорной ноге. Корпус и опорная нога во время пируэта должны представлять собой единый стройный стержень, который может хорошо выдержать устойчивое вращение всего тела. Поэтому опущенные и раскрытые плечи, крепко «взятая» спина и поясница здесь обязательны.

Голова, как уже указывалось выше, во время пируэта несколько задерживается, затем быстрее, чем корпус, поворачивается в исходное положение. Активное и самостоятельное участие головы во вращении позволяет ученику смотреть прямо и почти непрерывно в одну пространственную точку, не распыляя своего внимания по всему учебному залу. Кроме того, голова должна двигаться строго по той же вертикали, что и корпус и опорная нога, не задерживая и не ускоряя своего вращательного движения, не зажимая или слишком ослабляя мышцы шеи. Голова во время пируэта должна двигаться свободно и легко, но достаточно отчетливо.

В целом действия ног, рук, корпуса и головы должны быть строго согласованы между собой, особенно в момент вращательного толчка, когда малейшая разобщенность их движения может отрицательно повлиять на устойчивое выполнение пируэта и его завершение.

Когда ученики хорошо осваивают движения экзерсиса на полупальцах и различные повороты (*en tournant*), предусмотренные учебной программой предмета, можно перейти к изучению подготовительных упражнений к пируэту. Описания их здесь опускаются, так как они выполняются точно по изложенной выше схеме пируэтов со II, IV и V позиции и по той же первоначальной ритмической раскладке, но без вращения. Это позволит ученикам лучше усвоить исходные приемы, с которых будет выполняться пируэт; вернее переносить и фиксировать центр тяжести тела на высокие полупальцы пока еще предполагаемого пируэта; строже выдерживать вертикальность и подтянутость всего тела, столь необходимую для выполнения будущего пируэта; основательнее овладеть разными остановками, которыми будет заканчиваться пируэт.

По мере изучения подготовительных упражнений можно приступать к освоению самого пируэта в той же последовательности, в которой они излагались выше, то есть со II, IV и V позиции, сначала *en dehors*, затем *en dedans*. Пируэт делается при этом возможно сдержан-

нее, чтобы ученик мог хорошо понять и «почувствовать» все стадии поворота своего тела вокруг вертикальной оси и особенно головы.

Когда и это будет хорошо усвоено, подход к пируэту можно выполнять несколько быстрее. Например, пируэт *en dehors* со II позиции можно выполнять следующим образом. При музыкальном размере в $2/4$ *demi-plie* делается затактно; $1/4$ — *releve* на полупальцы по V позиции, $1/4$ — раскрытие ноги в сторону на 45° , $1/4$ — *demi-plie* по II позиции, $1/4$ — пируэт, $1/4$ — остановка после него на полупальцах, $1/4$ — завершающее *demi-plie* в V позиции, $1/4$ — выпрямление из него, $1/4$ — снова *demi-plie*, чтобы начать все упражнение с другой ноги.

Далее еще больше можно ускорить подход к выполнению пируэта. В этом случае *demi-plie* делается затактно, $1/4$ — *releve* на полупальцы, $1/8$ — раскрытие ноги в сторону на 45° , $1/8$ — *demi-plie* по II позиции, $1/4$ — пируэт и $1/4$ — завершающее *demi-plie* по V позиции.

Когда начинают осваивать два пируэта, подход к ним исполняется еще короче: *demi-plie* делается затактно, $1/4$ — опорная нога поднимается на высокие полупальцы, другая одновременно энергично отводится в сторону на 45° , $1/4$ — *demi-plie* по II позиции, $2/8$ — два пируэта, $1/4$ — завершающее *demi-plie* в V позицию. Когда осваиваются три и большее количество пируэтов, то весь подход к *demi-plie* по II позиции можно выполнять затактно и даже при помощи прыжка *petit pas echappe* на II позицию. По этой схеме выполняются и пируэты *en dedans*.

Пируэт с IV позиции и *en dehors* и *en dedans* тоже можно выполнять с более быстрого подхода. Например, *demi-plie* делается затактно, $1/4$ — *releve* на полупальцы, $1/8$ — перевод свободной ноги назад в IV позицию, $1/8$ — углубленное *demi-plie*, $1/4$ — пируэт, $1/4$ — завершающее *demi-plie* в V позицию. Это подход к двум или трем пируэтам.

В дальнейшем пируэты с IV позиции можно выполнять с еще более короткого подхода: исходное *demi-plie*, *releve* на полупальцы и переход свободной ноги в IV позицию назад делаются затактно, пируэты выполняются в течение одного или двух тактов в $2/4$ вместе с завершающим *demi-plie*. Кроме того, пируэты с IV позиции так же, как и со II, могут делаться с *petit pas echappe* на IV позицию при тех же условиях, которые указывались.

Пируэты с V позиции выполняют и с сокращенного подхода, то есть предварительное *releve* на полупальцы по V позиции опускается, и сам пируэт делается затактно в течение одного или двух тактов в $1/4$ вместе с заключительным *demi-plie* в V позицию.

Данный пируэт так же, как оба предшествующих, можно выполнять с какого-либо маленького прыжка, заканчивающегося в V позицию, например *petit changement de pied*, *petit assemble* и т. д. И прыжок и пируэт следует при этом связывать между собой в единый темп.

Чем больше пируэтов исполняет ученик, тем сильнее и решительнее он должен брать вращательный толчок, тем больше все тело должно быть подтянуто и собрано, что, однако, не означает скованности его действий, а лишь экономное и достаточно расчетливое усилие, позволяющее стойко выдержать заданное количество и темп предстоящих пируэтов. Другими словами, силу вращательного толчка надо всегда умело соразмерять с количеством, темпом и характером пируэтов. Например, при выполнении трех-пяти и большего количества пируэтов рука, соответствующая направлению вращения, в момент взятия вращательного толчка энергично откидывается из I позиции во II и тотчас соединяется с другой рукой. Корпус также более активно посылается в направлении вращения. Голова на каждом пируэте ритмично и чеканно осуществляет свой поворот.

Малые пируэты на сцене могут выполняться стремительно или сдержанно, холодно или темпераментно, с динамическим нарастанием или спадом, то есть становятся ярким и тонким выразительным средством эмоционального состояния актера-танцовщика. Но для этого всегда должен браться вращательный толчок соответствующей силы. А это подготавливать и хорошо отрабатывать нужно еще в школе, в учебных заданиях различного плана и через весь урок. Конечно, все это осваивается годами, с постепенным усложнением различных подходов к пируэту. Если же у ученика не развито чувство расчетливого и решительного толчка к пируэту, то техника его не может стать устойчивой и разнообразной по своему характеру.

Учащимся, еще недостаточно постигшим технику вращения, не следует разрешать «вертеть» пируэты больше заданного количества и тем более в темпе, для них недоступном. Такая преждевременность обычно ведет к частым срывам равновесия, неуверенности в своих силах, желанию обойти трудности изучения правильного и красивого вращения, к примирению с укореняющимися ошибками и т. д.

Увеличивать количество выполняемых пируэтов от одного года к другому необходимо постепенно и последовательно, с индивидуальным подходом к каждому ученику. Не исключена опасность того, что преждевременное увлечение количеством пируэтов за счет качества их выполнения может стать для ученика самоцелью. Пусть лучше будет усвоено меньше пируэтов, но в безукоризненной форме и подлинно классическом стиле.

Иногда ученики пытаются восстановить равновесие при помощи изворотливого балансирования верхней частью тела или опорной ступни, лишь бы «вытянуть» как можно больше пируэтов. Восстанавливать равновесие возможно только одним путем — легким и едва заметным соскальзыванием высоких полупальцев на упруго вытянутой опорной ноге для нахождения новой, правильной точки опоры. Если тело ученика хорошо поставлено, такого рода соскальзывания со временем прекратятся.

В старших и выпускных классах, где ученики исполняют с одного подхода большое количество пируэтов, необходимо отрабатывать умение постепенно и до предела «выжиматься» на самые высокие полупальцы; постепенно повышать свободную ногу с положением *sur le soude-pied* до уровня колена; плавно сдвигать руки одна над другой, сохраняя закругленность их положения (I позиция); до предела подтягивать корпус и диафрагму (на самом глубоком вдохе), спуская и раскрывая плечи; усиливать вращательное движение головы; наконец, предельно активизировать общую подтянутость и собранность всего тела.

При большом количестве пируэтов недопустимо «оседать», надо стройно, решительно и неуклонно как бы вырастать по вертикальной оси тела, но не с искаженными, а в меру свободными мышцами лица, готовыми в будущем верно отобразить внутреннее стремление изображаемого героя. Кроме того, сознание и воля ученика должны находиться в это время в состоянии полной готовности устранить возможную потерю равновесия, так как малейшая «уступчивость» в этом отношении ведет к техническому, следовательно, и художественному, браку.

Устойчивое и эмоциональное окончание пируэтов, особенно многократных, является чрезвычайно важным элементом в танцевальной технике. Можно выполнить большое количество пируэтов в отличном стиле, стремительном темпе и увлеченном характере, но недостаточно устойчивое или формальное окончание резко снизит их художественную ценность. Пируэты всегда должны заканчиваться устойчиво и эмоционально, в строгой манере, без каких-либо нарочитых жестов на зрителя. Устойчивое и эмоциональное окончание пируэтов — это мастерство больших артистов.

Чтобы окончание пируэта отрабатывалось правильно, необходимо осуществлять его в едином темпе, прекращая инерцию вращения сразу энергичным, но достаточно мягким и устойчивым действием рук, ног, корпуса и головы.

Следует заметить, что устойчивое окончание пируэта зависит не только от точности его выполнения, но и от соразмерности исходного толчка. Если он взят слишком сильно, то завершение пируэта может

оказаться неустойчивым по технике и случайным по характеру. Поэтому, выполняя пируэты, надо предвидеть всю протяженность их развития, начиная от вращательного толчка до завершающей остановки. Соразмеряя количество, темп и характер предстоящих пируэтов, необходимо всегда иметь в виду их окончание, которое не будет устойчивым и убедительным, если к нему начинают готовиться во время вращения, а не до него.

Вращательный толчок, собственно вращение и остановка после него есть одно целое, на чем держится и отрабатывается техника пируэта.

Когда будут хорошо усвоены два пируэта с вышеуказанными окончаниями, можно перейти к другим их видам. Например, в конце пируэтов *en dehors* свободная нога с положения *sur le cou-de-pied* переводится назад в IV позицию на *croise* и, вытягиваясь в колене, легко касается кончиками пальцев пола; опорная нога остается вытянутой в колене; руки раскрываются во II пониженную позицию; корпус удерживается прямо, но с очень незначительным отклонением влево или вправо; голова вторит этому отклонению корпуса, поворачиваясь к выдвинутому вперед плечу, взгляд устремлен в том же направлении.

Такое окончание пируэтов *en dehors* является традиционным и обязательным в учебной работе как образец мужского исполнительства в школе классического танца и выполняется, конечно, в строгой манере. Кроме того, завершение пируэта может выполняться в других малых позах с раскрытием свободной ноги носком на пол на 45° или 90° в сочетании с *demi-plie* или без него. Опорная нога при этом всегда выворотна и упруго, без всяких подскоков и вихляний, утверждается на всей ступне с плотно поставленной на пол пяткой. Руки, корпус и голова с апломбом и в едином темпе занимают свои положения. Потерю равновесия при всех этих окончаниях можно восстанавливать так же, как во время выполнения самого пируэта, то есть не балансирующим движением тела, а легким и едва заметным соскальзыванием опорной ступни на более правильную точку опоры.

Ниже рассматриваются сложные подходы к выполнению малых пируэтов.

Пируэт с *grand plie*

Выполняется данный подход к малым пируэтам с *grand plie* по I, IV и V позиции. Отличается он от вышеописанного тем, что перед пируэтом во время *grand plie* пятки обеих ног ученика отделены от пола, это и является для него новым, еще не освоенным приемом вращательного толчка.

Выполнять переход в пируэт следует здесь без прикосновения пятки к полу; напротив, полупальцы, уже зафиксированные в нижней

точке *grand plie*, надо одновременно повышать с вытягиванием колена опорной ноги. Пируэт должен начинаться не с нижней точки *grand plie*, а примерно на половине выхода из него, иначе опорная нога будет вытягиваться с опозданием, а другая слишком рано примет положение *sur le cou-de-pied*, что придаст исполнению гротесковый характер.

Во время исполнения *grand plie* рука, противоположная направлению вращения, переводится из II позиции в I, другая остается во II. В момент вращательного толчка руки округло соединяются в I пониженной позиции и так удерживаются в пируэте. Корпус и голова в это время действуют здесь так же, как в малых пируэтах, выполняемых с *demi-plie*.

Заканчиваются данные пируэты обычно в больших позах с раскрытием ноги приемом *develope* на II или IV позицию.

Изучать их следует с *grand plie* по I, V и IV позиции, причем сначала *en dehors*, затем *en dedans* и не отдельно, а в упражнении *adagio*. Ритмическая раскладка при этом может быть следующей. Музыкальный размер — 6/8; один такт — на *grand plie*, 3/8 — пируэт, 3/8 — остановка в большой позе. В дальнейшем этот Пируэт можно выполнять с двумя оборотами и более, на целый такт в 6/8 или 4/4.

Все правила выполнения *grand plie*, пируэта и финальной позы соблюдаются здесь полностью, так же как и выворотность ног, слитность, мягкость и апломб движения.

Ниже рассматриваются подходы к малым пируэтам, которые выполняют стоя на одной ноге и с переходом на раскрытую ногу, то есть с *petit temps releve*, *pas tombe* и *pas coupe*.

Пируэт с *petit temps releve*

В главе «Элементарные движения классического танца» уже говорилось о том, как выполняется *petit temps releve* и как оно используется в качестве подхода к малым пируэтам, начинающимся стоя на одной ноге. Поэтому ниже рассматривается лишь связь этого движения с малым пируэтом, техника исполнения которого только что подробно разбиралась выше.

Выполняя *petit temps releve* перед малым пируэтом, исходное *demi-plie* на опорной ноге следует продлить до полного раскрытия свободной ноги в сторону на 45°, которая затем без всякой задержки энергично сгибается в колене и переводится в положение *sur le cou-de-pied* вперед. Опорная нога в этот момент с силой выпрямляется из *demi-plie* и поднимается на высокие полупальцы. Весь подход следует выполнять энергично и в едином темпе. Опорная нога во время исходного *demi-plie* твердо опирается на пятку и эластично, с вращательным

толчком переходит на высокие полупальцы. Другая нога, описывая дугообразное движение в направлении en dehors или en dedans, дает вращательный толчок в том же направлении.

Руки одновременно с выполнением начального demi-plie поднимаются из подготовительного положения в I позицию. В момент дугообразного перевода ноги в сторону на 45° они раскрываются во II позицию. Вместе с переходом в пируэт руки энергично и округло берут вращательный форс, соединяясь в I пониженной позиции. Корпус и голова действуют так же, как в обычном малом пируэте.

Заканчивать малые пируэты с petit temps releve можно на demi-plie в V позицию или в малых и больших позах.

Изучать данный пируэт надо сначала в экзерсисе у станка с остановкой на полупальцах в положении sur le cou-de-pied, затем с открытием ноги в сторону на 45°, позднее — в экзерсисе на середине зала с переходом впоследствии к двум оборотам и более, а также к заключительному раскрыванию ноги в большие позы.

Пируэт с малой или большой позы

Находясь в какой-либо малой позе, можно исполнить малый пируэт en dehors или en dedans. Для этого на опорной ноге осуществляется вращательный толчок при помощи demi-plie и releve на высокие полупальцы с одновременным сгибанием раскрытой ноги в повышенное положение sur le cou-de-pied. Это укрупняет форму пируэта, придает связи более приподнятый и рельефный характер. Если пируэт делается en dehors, то положение это фиксируется сзади, если en dedans — то спереди. Руки во время вращательного толчка энергично и округло соединяются в I пониженной позиции. Корпус и голова в этот же момент принимают прямое положение, если они были отклонены от вертикальной оси тела, как того требовала та или иная поза. Причем лицо и взгляд на каждом пируэте фиксируют исходное положение. Заканчивается такой пируэт в какой-либо малой позе, которая должна выполняться в едином темпе и точном рисунке.

Изучается подобный подход к малому пируэту с одним оборотом в экзерсисе у станка и на середине зала в сочетании с battement fondu на 45°, battement frappe, petit rond de jambe en Pair. Далее этот подход можно выполнять с двумя оборотами и более.

Данный подход можно еще усиливать предварительным переводом раскрытой ноги в исходную точку, с которой начинается малый пируэт. Например, выполняется battement fondu вперед на полупальцах на 45°, откуда раскрытая нога переводится приемом rond de jambe на II позицию с проходящим demi-plie на опорной ноге и без всякого промедления

берет пируэт en dehors. Или нога, раскрытая назад, переводится на II позицию, с которой делается пируэт en dedans. Все это можно выполнить в обратном порядке, то есть переводить ногу со II позиции в IV и с нее выполнять пируэт. Предварительный перевод ноги сопутствует направлению вращения и позволяет взять пируэт более активно.

Опускаться с полупальцев в проходящее demi-plie следует эластично и легко, не заводя раскрытую ногу дальше II или IV позиции. Руки, корпус и голова действуют обычно.

Данную разновидность подхода к малому пируэту следует изучать с движениями экзерсиса сначала у станка, затем на середине зала.

Существует еще один прием выполнения малого пируэта с большой позы, который, как правило, заканчивается тоже в большую позу. В таком случае вращательный толчок выполняется без предварительного demi-plie, а поднятие на высокие полупальцы осуществляется на вытянутой ноге одновременно со сгибанием раскрытой ноги в положение «у колена», как и при выполнении пируэта с малой позы. Руки, корпус и голова действуют, как было указано. Такой прием значительно труднее, и с него возможно выполнить лишь небольшое количество пируэтов, так как сила вращательного толчка здесь будет меньше, чем при помощи demi-plie.

Ниже дается пример такого подхода к выполнению малого пируэта. Из большой позы croisee вперед раскрытая нога на 90° энергично выполняет сгибание с вращательным посылом в направлении en dedans и переводится в положение «у колена» спереди. Одновременно опорная нога с вращательным посылом всего тела упруго поднимается на высокие полупальцы и переходит в малый пируэт en dedans. Руки из занимаемых ими позиций с силой и округло закрываются в I пониженную позицию. Корпус и голова во время вращения удерживаются прямо, а в конце пируэта одновременно с руками и раскрывающейся ногой занимают положение конечной позы ecartee.

Этот пример отнюдь не исчерпывает всех возможностей исполнения малых пируэтов из позы в позу данным приемом, которым особенно полезно пользоваться в учебных примерах adagio.

Изучать данный подход к малым пируэтам и у станка и на середине зала надо сначала с одним оборотом, затем с двумя и более, следя за тем, чтобы бедро закрывающейся ноги всегда удерживалось выворотом и достаточно высоко.

Когда и этот подход к малому пируэту будет хорошо усвоен учениками, его можно усиливать при помощи demi-plie, которое в данном случае надо исполнять с более активным углублением в момент вращательного толчка.

Пируэт с pas tombe

Этот подход к малому пируэту делается при помощи падения в demi-plie на раскрытую ногу с позы по II или IV позиции, а не стоя на одной ноге, как предыдущий. В момент падения свободная нога поднимается на 45° и без всякой задержки одновременно с вращательным толчком на опорной ноге переводится в повышенное положение sur le cou-de-pied вперед или назад.

Таким образом, pas tombe и переход в пируэт делаются непрерывно, с ходу, через трамплинное demi-plie. Все остальные движения выполняются здесь так же, как было описано выше в малом пируэте, включая и остановку.

Выполнять pas tombe по II или по IV позиции необходимо без сокращения шага с точной передачей центра тяжести тела на опорную ногу. Потеря темпа или излишняя поспешность в момент выполнения tombe также нежелательны. Сила энергии падающего в demi-plie тела должна быть своевременно использована для взятия вращательного толчка. Руки действуют в том же темпе, что и ноги. Корпус и голова способствуют четкому и устойчивому вращению. Остановку следует выполнять уверенно и технически точно.

Изучают малые пируэты с данного подхода в экзерсисе на середине зала, сначала en face с раскрыванием ноги во время вращательного толчка по II позиции, затем — по IV. Когда подходы с pas tombe будут освоены с одним пируэтом, можно переходить к их выполнению в два оборота, как en dehors, так и en dedans. Заканчивать эти пируэты можно не только в V позицию на demi-plie, но и в малые и большие позы.

Далее pas tombe можно выполнять в малых позах с отведением ноги на 45°, соответственно группируя при этом руки, корпус и голову. Из выполняемой позы и следует делать малый пируэт в несколько оборотов, как en dehors, так и en dedans, заканчивая его также в какую-либо позу на 45° или 90°, исходную или по заданию. При этом, конечно, следует строго соблюдать все правила малых пируэтов.

Пируэт с pas degage

Данный подход к выполнению малого пируэта делается в виде шага по II и IV позиции, заканчивающегося вставанием на высокие полупальцы и вращением на них в направлении en dehors или en dedans.

Начинается этот шаг с demi-plie на опорной ноге и положением другой sur le cou-de-pied спереди или сзади. Далее опорная нога осуществляет вращательный толчок с передачей всего тела на раскрываемую ногу под углом в 45°. Освободившаяся нога тотчас переводится

в повышенное положение sur le cou-de-pied спереди, если пируэт делается en dedans, или сзади — если он делается en dehors.

Руки, корпус и голова действуют, как в обычном малом пируэте, который может заканчиваться в V позицию, в малой и большой позе, а также с переходом в demi-plie на свободную ногу при одновременном переводе опорной в положение sur le cou-de-pied вперед, если пируэт делается en dedans (и наоборот), откуда этот подход может повториться.

Pas degage следует выполнять эластично и не слишком широко, но достаточно активно, с таким расчетом, чтобы центр тяжести тела правильно с ходу подавался на опорную ногу, иначе устойчивое вращение неосуществимо.

Изучаются малые пируэты с данного подхода сначала в направлении en dedans, со вставания на полупальцы по IV позиции вперед, затем в сторону по II и, наконец, по IV позиции назад, и заканчивают их в V позицию. Затем в той же последовательности изучаются малые пируэты en dehors.

Когда с данного подхода будет освоен один пируэт, можно перейти к выполнению двух и более оборотов, заканчивая их не только в V позицию, но и в какой-либо позе.

В сценической практике такого рода подход выполняется чаще к малым пируэтам en dedans, чем en dehors, так как это удобнее и легче. В учебной работе оба направления данных пируэтов осваиваются в равной мере, ибо они хорошо развивают и технику и устойчивость вращения вообще.

Пируэт с pas coupe

Данный подход к малому пируэту выполняется с demi-plie на опорной ноге при раскрытом положении другой в сторону на 45°. С этого положения раскрытая нога с вытянутым коленом, подъемом и пальцами энергично подводится к опорной вперед в V позицию и упруго встает на высокие полупальцы, как бы подменяя ее. В этот момент опорная нога одновременно с выполнением вращательного толчка en dehors переводится в повышенное положение sur le cou-de-pied назад.

Если пируэт делается en dehors, то раскрытая нога подставляется назад в V позицию, а другая переводится sur le cou-de-pied вперед.

Руки в момент выполнения вращательного толчка энергично и округло переводятся из II позиции в I пониженную. Корпус и голова действуют, как в обычном малом пируэте.

Заканчивать данные пируэты можно в V позицию, в малой и большой позе, а также с переходом в demi-plie на свободную ногу при

одновременном отбрасывании опорной в сторону на 45°, откуда этот подход можно повторять.

Выполнять *pas soure* и вращательный толчок надо слитно и эластично, с точным расчетом на его направление (*en dedans* или *en dehors*), количество оборотов и форму окончания.

Изучать малые пируэты с подхода *pas soure* рекомендуется и сочетании с движениями экзерсиса у станка и на середине зала — по одному обороту *en dehors* и *en dedans* с окончанием в V позицию. Далее можно приступить к выполнению двух оборотов, заканчивая их в малые или большие позы.

Пируэты *fouette* на 45°

Существует форма малого пируэта, состоящая из непрерывного повторения одного или двух оборотов через проходящее *demi-plie* при помощи отбрасывания ноги в сторону на 45°.

Пируэт, как обычно, выполняется на высоких полупальцах, на одной и той же опорной ноге, в одном и том же направлении. Раскрытие и последующее закрывание свободной ноги осуществляется приемом *petit rond de jambe en Gaig* через проходящее *demi-plie*. В начальный момент вращения свободная нога переводится в повышенное положение *sur le cou-de-pied* назад, если пируэт делается *en dehors*, и тотчас быстро переводится возле икры опорной ноги *sur le cou-de-pied* вперед, откуда делается следующий пируэт, и т. д. Если этот пируэт делается *en dedans*, то свободная нога с начала вращения подводится *sur le cou-de-pied* вперед и так же переводится назад. Все это помогает вращению, так как совпадает с его направлением и придает всей его форме четкий и округлый рисунок.

Данные пируэты обычно исполняются танцовщицами на пальцах от шестнадцати до тридцати двух оборотов подряд и называются • *fouette* на 45°». Название это оправдывается тем, что нога, раскрываясь в конце каждого оборота, производит как бы легкий и овальный «отхлест» в сторону II ПОЗИЦИИ.

Ученики осваивают это *fouette* в значительно меньшем количестве и только на полупальцах.

Первый пируэт следует начинать с V или IV позиции, выдерживая на дальнейших оборотах все правила обычного малого пируэта. *Demi-plie*, соединяющее *petit rond de jambe en Gaig* и очередной пируэт, надо выполнять слитно и эластично, каждый раз твердо и упруго ставя пятку на пол, не сходя с одного места. *Petit rond de jambe en Gaig* также надо выполнять эластично и отчетливо в одну точку, крепко удерживая бедро свободной ноги на одном уровне в 45°.

Очень важно рассчитать силу вращательного толчка, чтобы он был не слишком велик или не очень слаб для выполнения следующего оборота или двух оборотов, заканчивающихся каждый раз точно *en face*. Также важно во время *demi-plie* точно корректировать малейшее отклонение от равновесия (при переходе на высокие полупальцы) с помощью эластичного выталкивания собранного и подтянутого тела на более правильную точку опоры.

Руки на каждом раскрывании ноги одновременно и энергично отбрасываются из I пониженной позиции во II, на каждом вращательном толчке округло и стремительно вновь соединяются в ту же позицию. Корпус и голова должны действовать активно и четко, упруго удерживая вертикальную ось всего тела.

В целом *fouette* на 45° следует выполнять стремительно, в одном ритме, но не слишком быстро и механично, добиваясь того, чтобы конец каждого оборота переходил в *demi-plie* как дальнейший вращательный посыл.

Как уже говорилось выше, в мужских классах такое *fouette* не выполняют много раз подряд в виде отдельного упражнения, а вводят частично в комбинированные задания экзерсиса на середине зала, например в *battements fondus*, *petit rond de jambe en Pair* и т.д.

Сначала *fouette* на 45° рекомендуется изучать в направлении *en dehors* с одним оборотом, не более двух-четырех повторений подряд, затем *en dedans* в том же количестве и, наконец, с двумя оборотами при постепенном усложнении комбинированных упражнений экзерсиса.

В связи с этим необходимо заметить, что малые пируэты с *pas degage* или *pas soure* в мужских классах тоже не изучаются подряд по диагонали или по кругу, но частично (два-три оборота) входят в комбинации экзерсиса на середине зала. То же относится к малым пируэтам, которые изучаются в классе учениц из V позиции в V, выполняются по шестнадцать раз подряд.

Все это объясняется тем, что малые пируэты с указанных подходов приобретают особую техническую и выразительную значимость, когда выполняются танцовщицами на пальцах, и поэтому так широко распространены на профессиональной балетной сцене.

У танцовщиков есть свои трудные и виртуозные приемы сценического вращения, например переход с малых пируэтов в воздушные ТУРЫ, *grand pirouette* по II позиции, выполняемый от шестнадцати до тридцати двух оборотов, двойные *saut de basque*, двойные туры по диагонали, выполняемые приемом *sissonne tombee*, *revoltade*, и т. д. Поэтому малые пируэты, выполняемые с подходов *pas degage*, *pas*

coupe с V позиции в V, здесь подробно не рассматриваются, а оговариваются только правила их соединения.

Первое, что надо предусматривать, — это соразмерность вращательного толчка, твердый постав опорной пятки на пол, пружинистое *demi-plie*, с которого берется пируэт, точное действие свободной ноги, правильный посыл центра тяжести тела на опорную точку, четкое действие рук, корпуса и головы, устойчивое исполнение каждого пируэта и особенно финального.

Необходимо также, чтобы сила вращения к концу каждого пируэта не ослабевала, а передавалась в следующий оборот, в меру пополняясь каждый раз при новом взятии форса.

И наконец, при повторении каждого такого пируэта переход на опорную ногу следует производить коротко и решительно, с четким акцентом на первую четверть двудольного музыкального такта.

Отрабатывать все это рекомендуется сначала в замедленном темпе, затем постепенно убыстрять его, включая пируэты в более сложные комбинации экзерсиса на середине зала. Наконец, можно переходить к выполнению двух оборотов на каждом таком подходе в комбинировать их между собой.

Пируэт *tire-bouchon*

Особенность данного пируэта заключается в том, что во время вращения свободная нога занимает не обычное или повышенное положение *sur le cou-de-pied*, а положение «у колена» (рис. 149). Такой прием укрупняет форму пируэта, усиливает приподнятость всей фигуры исполнителя и вносит в пластику танца разнообразие.

Данный пируэт может выполняться *en dehors* и *en dedans*, в положении свободной ноги «у колена» спереди или сзади опорной и не только по всем существующим правилам выполнения этого движения, но и по заданию преподавателя или балетмейстера.

Переводить свободную ногу в положение «у колена», независимо от того, с какого подхода начинается пируэт, следует достаточно энергично и четко, но расчетливо, без слишком сильного вращательного посыла) иначе ученик может легко сбиться с опорной ноги. Удерживать положение «у колена» надо упруго и стабильно, с крепко подтянутым бедром и хорошо вытянутой ступней, так, чтобы носок свободной ноги находился на уровне колен опорной, которая должна фиксировать высокие и сильные полупальцы.



Пируэт *tire bouchon*

Если пируэт *tire-bouchon* заканчивается в V позицию, то свободную ногу из положения «у колена» следует опускать сдержанно, точно по голени опорной ноги, как бы по спирали, точнее, наподобие штопора,³⁹ сохраняя выворотность и все правила завершающего *demi-plie*. Когда пируэт *tire-bouchon* заканчивается в какую-либо большую позу, то свободная нога из положения «у колена» эластично раскрывается на 90° в заданном направлении по правилам *battement developpe*. В целом данный пируэт должен исполняться достаточно динамично, в строгом соответствии с классическим, а не гротесковым стилем.

Изучение пируэта *tire-bouchon* рекомендуется начинать с одного оборота, причем сначала с V позиции в V, а затем с V в IV позицию и, наконец, при помощи других различных сложных подходов и окончаний.

Все правила выполнения обычных малых пируэтов необходимо сохранять здесь неуклонно, особенно стройность и подтянутость всей фигуры, так же, как четкость и устойчивость самого вращения. Если обычные малые пируэты предварительно хорошо поставлены и отработаны, то особых трудностей освоение пируэта *tire-bouchon* не составляет.

Ниже излагаются различные формы малых полупируэтов, выполняемых с различных подходов, имеющих свою особую технику и самое широкое применение в учебной и сценической практике.

ПОЛУПИРУЭТЫ

Полупируэт с *pas coupe*

Полупируэты так же, как и малые пируэты, могут исполняться с различных подходов в единственном числе или многократно повторяться; техника исполнения полупируэтов в некоторых случаях сложнее и своеобразнее, поэтому требует не менее основательной отработки, как и обычные малые пируэты.

Когда на середине зала ученики усвоят малые пируэты со II, IV и V позиции, у станка начинают изучать полупируэты *en dehors* и *en dedans* с переходом на опорную ногу приемом *pas coupe*.

Данные полупируэты могут выполняться на низких и высоких полупальцах с предварительного раскрывания свободной ноги на II позицию носком в пол. Из этого положения отведенная нога быстро закрывается в V позицию вперед, и на ней без всякой задержки выполняется полупируэт в направлении *en dehors* на низких полупальцах. Освободившаяся нога в это же время проходит через положение *sur le cou-de-pied* спереди и раскрывается в сторону носком в пол.

Очевидно, отсюда произошло название данного пируэта.

Свободная рука перед началом движения раскрыта во II позицию, другая находится на станке. В момент закрывания ноги в V позицию свободная рука переводится по горизонтальной линии к станку и опускается на него. Другая рука одновременно открывается через I позицию во II. Корпус удерживается прямо и точно передается на опорную ногу. Голова в начале и в конце движения повернута к раскрытой руке.

Когда этот полупируэт выполняется *en dedans*, то отведенная нога закрывается назад в V позицию, опорная через *sur le cou-de-pied* сзади раскрывается в сторону носком в пол. Свободная рука прямо переводится на станок, другая остается раскрытой во II позиции. Корпус и голова действуют так же.

На высоких полупальцах данный полупируэт выполняется аналогично, но предварительное и окончательное раскрытие ноги делается здесь на 45° и тоже на высоких полупальцах.

Полупируэты на низких полупальцах рекомендуется соединять с *battements tendus*, на высоких — со всеми упражнениями, которые выполняются с открыванием ноги в сторону на 45°.

Полупируэт с *pas tombe*

Выполняются данные полупируэты с положения *sur le cou-de-pied* или с раскрытого положения ноги в сторону на 45°.

С указанных положений, которые исполняются на полупальцах, свободная нога опускается вперед в V позицию на *demi-plie*, то есть *tombe*, другая нога одновременно поднимается *sur le cou-de-pied* назад. Далее без всякой задержки опорная нога выполняет *releve* на высокие полупальцы с полупируэтом в направлении *en dehors*, свободная нога одновременно переводится *sur le cou-de-pied* вперед.

Раскрытая рука в начале и в конце этого движения удерживается во II позиции, другая находится на станке. В момент выполнения *tombe* раскрытая рука переводится в I пониженную позицию. При выполнении полупируэта она приподнимается и опускается на станок, другая рука через I позицию одновременно раскрывается во II позицию. Корпус удерживается совершенно прямо и точно на опорной ноге. Голова в начале и в конце движения повернута к раскрытой руке.

Если этот полупируэт выполняется в направлении *en dedans*, то раскрытая нога переходит на *tombe* в V позицию назад, другая — одновременно поднимается *sur le cou-de-pied* вперед. В момент выполнения полупируэта эта нога переводится *sur le cou-de-pied* назад. Все остальное выполняется аналогично данному полупируэту *en dehors*.

Соединять эти полупируэты можно с *petit battement sur le cou-de-pied* или с упражнениями, в которых свободная нога открывается на 45°.

Следует указать, что полупируэты, исполняемые с подходов *pas coupe* и *pas tombe*, постоянно и с той же целью отрабатываются у станка, как и все другие элементарные движения, которые затем становятся составной частью более сложных танцевальных приемов. Помимо того данные полупируэты входят как производный элемент в некоторые сложные виды непрерывного вращения, например в *pas emboite* или *tours chaines*. Поэтому относить эти движения к разделу *en tournant* было бы неверно, так как характер, темп и многократность их исполнения явно относятся к фактору вращения, особенности которого рассматриваются ниже.

Pas emboite

Данное движение выполняется с минимальным продвижением и без *demi-plie*. Исходная позиция ног — V, *en face*. Первым движением в качестве подхода исполняется *pas degage* с продвижением в сторону, то есть делается *demi-plie* на ноге, стоящей сзади, другая поднимается на *cou-de-pied* спереди и раскрывается вперед на 45°. Далее делается широкое вставание на высокие полупальцы, другая нога одновременно энергично переводится из *demi-plie* вперед на *cou-de-pied*. Весь этот подход делается с полупируэтом *en dedans* и заканчивается спиной к зеркалу. Затем без всякой задержки исполняется *emboite* — вставание на высокие полупальцы, но уже с минимальным продвижением в сторону. Освободившаяся нога также переводится на *cou-de-pied* вперед, причем не из *demi-plie*, а с высоких полупальцев. Полупируэт в данном случае исполняется *en dehors*, заканчиваясь лицом к зеркалу. После этого делается следующее *emboite en dedans* с минимальным продвижением в сторону и т. д.

Исполнять данное движение надо не менее четырех-восьми раз подряд. Если оно делается в обратном порядке, то первый полупируэт выполняется в направлении *en dehors*, второй — *en dedans*, а положение *sur le cou-de-pied* фиксируется каждый раз сзади.

Следует подчеркнуть, что убыстренный темп, малая степень продвижения в сторону II позиции больше гармонируют с обычным, чем с повышенным положением *sur le cou-de-pied*.

На первом *demi-plie* рука, соответствующая направлению поворота, находится в I позиции, другая — во II. Во время раскрытия ноги в сторону на 45° и первого вставания на высокие полупальцы рука из I позиции переводится во II, другая — из II позиции в I. На следующем вставании и полупируэте, то есть собственно *emboite*, руки переводятся в те же позиции и т. д. Таким образом, первый перевод рук делается по ходу полупируэта, второй — в противоположном направлении.

Корпус перед каждым полупируэтом и после него проходит фронтальное положение по отношению к зеркалу. Если *emboite* делается по диагонали, то положение корпуса — *epaulement*.

Голова перед первым полупируэтом повернута в сторону продвижения; на первом полупируэте она сохраняет это положение; на втором полупируэте поворачивается несколько быстрее корпуса в том же направлении и т. д.

Если это движение выполняется в обратном порядке, то руки и корпус действуют так же. Голова перед первым полупируэтом повернута в направлении предстоящего продвижения; на первом полупируэте она поворачивается несколько быстрее корпуса в том же направлении; на втором полупируэте голова сохраняет это же положение и т. д.

Изучать эти полупируэты рекомендуется по четыре раза вправо, затем влево. Музыкальный размер — $2/4$; первое *pas degage* делается затактно, $1/4$ — на каждый полупируэт, $2/4$ — остановка на полупальцах после четвертого полупируэта, $1/4$ — на закрывание свободной ноги в V позицию в *demi-plie*, $1/4$ — перевод впереди стоящей ноги в положение *sur le cou-de-pied*, и все упражнение выполняется в другую сторону. Далее эти полупируэты можно изучать в обратном порядке.

Затем рекомендуется увеличить количество полупируэтов до шести, устраняя последнюю остановку на полупальцах в $2/4$.

Наконец, можно перейти к изучению полупируэтов *emboite* на $1/8$ часть такта и ввести их в комбинированные задания экзерсиса на середине зала и в малые прыжки. Руки в данном случае энергично и округло соединяются в I пониженную позицию и так удерживаются до предпоследнего пируэта, вновь занимая исходное положение или какое-либо другое, по заданию.

В этих полупируэтах важно хорошо отработать четкие и легкие вставания на высокие полупальцы; свободные и точные переводы ноги в положение *sur le cou-de-pied*; сокращенный, но не стесненный переход с одной ноги на другую; стройное движение корпуса, рук и головы; соразмерный вращательный посыл; ритмические акценты на каждом полупируэте.

Pas jete с продвижением в сторону по полупируэта

Данное движение имеет форму малого *pas jete* с прыжком, но выполняется без него и с продвижением. Начинается оно с *demi-plie* на опорной ноге при положении другой *sur le cou-de-pied* спереди, откуда нога раскрывается в сторону II позиции на 45° . Далее, без промедления, одновременно с вращательным посылом осуществляет-

ся продвижение и вставание на высокие полупальцы (*pas degage*); освободившаяся нога переводится в положение *sur le cou-de-pied* сзади. В этом положении делается полупируэт *en dedans* с окончанием в *demi-plie* на опорной ноге. После этого выполняется такое же движение с полупируэтом *en dehors*, во время которого освободившаяся нога подводится *sur le cou-de-pied* спереди, и т. д.

Данное *jete* обычно выполняется не менее четырех раз подряд, начинаясь с ноги, находящейся спереди в V позиции, с положения *sur le cou-de-pied* или раскрытой ногой на 45° .

Особенность этих *jete* состоит еще в том, что на первом вставании на полупальцы делается полупируэт *en dedans*, на втором — *en dehors* и т. д., в то время как вращение происходит все время в одну и ту же сторону. Объясняется это тем, что каждый последующий полупируэт выполняется со сменой опорной ноги, по отношению к которой и определяется направление вращения.

Перед первым полупируэтом на *demi-plie* рука, соответствующая направлению продвижения, находится в I позиции, другая — во II. Во время раскрытия ноги в сторону рука из I позиции раскрывается во II. В момент перехода на раскрытую ногу рука, соответствующая направлению поворота, переводится из II позиции в I. На втором *demi-plie* (со спины) все делается так же и т. д. Корпус на каждом *demi-plie* выдерживается фронтально; если *pas jete* выполняется по диагонали, то *epaulement*.

Голова в самом начале упражнения повернута в сторону продвижения; на первом полупируэте *en dedans* сохраняет это положение; на первом полупируэте *en dehors* она несколько быстрее корпуса поворачивается в первоначальное положение и т. д.

Данное *jete* можно исполнять в обратном порядке, начиная первый полупируэт *en dehors* с раскрытия ноги, находящейся сзади в V позиции или в положении *sur le cou-de-pied*.

Руки и корпус при этом действуют так же. Голова в самом начале повернута в сторону продвижения; в момент выполнения полупируэта *en dehors* она несколько быстрее корпуса поворачивается лицом в ту же пространственную точку; на полупируэте *en dedans* голова продолжает сохранять это же положение и т. д.

Изучать такого рода полупируэты рекомендуется по четыре раза вправо и влево. Музыкальный размер — $2/4$; раскрытие ноги делается затактно, $1/4$ — полупируэт *en dedans*, $1/4$ — *demi-plie* в положении *sur le cou-de-pied* и т. д. Каждый четвертый полупируэт заканчивается переводом свободной ноги в V позицию назад, в *demi-plie*. Затем все выполняется в обратном порядке.

Здесь важно хорошо проработать каждую составную часть каждого полупируэта, то есть четкое раскрытие ноги на 45°; достаточно широкое и решительное продвижение в сторону II позиции; соразмерный вращательный посыл; вставание на высокие и упругие полупальцы; эластичный спуск и твердый постав опорной ноги на *demi-plie* с хорошим упором на пятку; точное (повышенное) положение *sur le cou-de-pied*; прямое и подтянутое положение корпуса; отчетливое движение рук и головы, не говоря уже о выворотности ног, собранных бедрах, свободно раскрытых и опущенных плечах, пластичном переводе рук, определенной устремленности взгляда.

Далее можно перейти к изучению этих полупируэтов на каждую четверть двудольного музыкального такта и включать их в комбинированные задания экзерсиса на середине зала.

Tours chaines

Название это означает стремительную непрерывную цепь оборотов по прямой, диагонали или по кругу.

Выполняется *tours chaines* на высоких полупальцах с подтянутыми и соединенными ногами по I полу выворотной позиции.

Каждый оборот в *tours chaines* делится на два равномерных полупируэта, которые зрительно не улавливаются, так как выполняются очень быстро и сливаются в единое целое. Переход от одного полупируэта к другому производится с минимальным продвижением на расстояние разведенных носков и без разъединения ног в сторону II или IV позиции.

В этой связи необходимо заметить, что некоторые танцовщики, выполняя *tours chaines*, удерживают ноги не в I позиции, а так, как это им удобно. Для достижения же наиболее виртуозного темпа, точного рисунка, компактности, слитности и устойчивости вращения необходимо не случайный, а определенный прием движения ног, с которого и начинают изучать *tours chaines*.

Нельзя выполнять *tours chaines* на низких полупальцах, полусогнутых коленях, соединенных носках и разведенных пятках. Ноги должны быть в своем движении точны до предела, и только в случае какой-либо неудачи можно нарушить I позицию, чтобы подправить равновесие тела или ритм вращения, то есть на одно мгновение, в одном или двух полупируэтах.

Начинается *tours chaines* с вращательного посыла, выполняемого приемом *pas degage* или *pas tombe* по IV позиции вперед. В первом случае *tours chaines* выполняется путем вставания на высокие полупальцы и начинается с полупируэта *en dedans*, затем *en dehors* и т. д.

Во втором случае *tours chaines* начинается с полупируэта *en dehors*, так как в момент вытягивания опорной ноги из *demi-plie* свободная нога подставляется в I позицию на полупальцы одновременно с поворотом тела, и поэтому первый полупируэт может быть выполнен только *en dehors*. Само вытягивание из *demi-plie* должно выполняться не сразу и резко, а с эластичным переходом на высокие полупальцы и заканчиваться на втором полупируэте.

Tours chaines начинается, как правило, с быстрого темпа, возрастающего к концу, и неожиданно прерывается четкой и устойчивой остановкой в какую-либо малую позу. Вращательный посыл при этом берется энергично и решительно, но расчетливо, чтобы «не сбиться» с линии правильного продвижения и не нарушить связь одного полупируэта с другим. Кроме того, запас вращательной энергии следует расходовать экономно, строго соблюдая равномерность полуповорота в 180° и расстояние между пальцами ног, находящихся в I позиции, что позволит осуществлять более слитное и устойчивое вращение.

Конечное убыстрение *tours chaines* рекомендуется выполнять с некоторым сокращением расстояния между носками ног, это позволит несколько уменьшить продвижение, но значительно ускорить вращение и устойчивее выйти в финальную позу. Выход из *tours chaines* следует выполнять четко, но не «сваливаясь» с высоких полупальцев, а примерно на двух последних полупируэтах эластично начать с них спускаться.

Остановка в *tours chaines* может быть выполнена при окончании последнего полупируэта *en dehors*: в V позицию назад, с переводом освобожденной ноги через положение *sur le cou-de-pied* спереди или приемом *pas degage*, выполненным вперед в малую позу на *effacee* назад, с твердо и выворотной поставленной ногой на пол. Руки в начале вращательного посыла одновременно с раскрытием ноги вперед по IV позиции стремительно проходят положение первого *arabesque* и без всякого промедления округло соединяются в I пониженной позиции, удерживаясь до последнего полупируэта, на котором раскрываются в исполняемую позу.

При каждом полупируэте *en dedans* руки, округло соединенные в I позиции, едва заметно помогают вращению, а на убыстренных финальных оборотах несколько сдвигаются одна над другой. Рука, соответствующая направлению вращения, удерживается обычно сверху, другая снизу. На последнем полупируэте руки в темпе раскрываются в заданное положение.

Корпус во время первого отведения ноги вперед (*pas degage* или *Pas tombe*) подается на нее, затем выпрямляется и в подтянутом

состоянии удерживается до конца вращения. Причем он не должен отставать или слишком подаваться в направлении продвижения, это всегда нарушает темп и устойчивость вращения, заставляет ноги двигаться не точно по I полувыворотной позиции и «разыскивать» более правильную точку опоры. В финальной позе корпус должен занять соответствующее положение решительно и с апломбом.

Голова во время подхода поворачивается лицом в направлении предстоящего продвижения, взгляд устремлен прямо в ту же сторону. В момент первого полупируэта она несколько задерживается, на втором стремительно и раньше, чем корпус, поворачивается в исходное положение и т. д. В конце *tours chaines* голова занимает положение, соответствующее исполняемой позе, слегка подчеркивая финал вращения.

Заканчивать *tours chaines* можно в первый или второй *arabesque*; позой с руками, раскрытыми во II пониженную позицию, в III позицию, с одной рукой в I позиции, другой — во II или III. Корпус и голова при этом занимают положение, соответствующее построению исполняемой позы. Как исключение из правила, *tours chaines* может завершаться в большие позы на *demi-plie* или на одно колено.

В целом *tours chaines* следует выполнять легко, с волевым посылом, технически блестяще, но без показного эффекта и нарочитого заключения. *Tours chaines* так же, как малые пируэты, является не менее действенным средством сценической выразительности. Например, в роли Параша или Джульетты *tours chaines* многое «говорит», многое раскрывает. Разумеется, при этом соответственно меняется темп, ритм, характер, учебное положение рук, корпуса и головы, иными словами, упражнение преобразуется в танцевальный жест, сохраняя, однако, первооснову техники вращения.

Все это преподаватель должен учитывать и применять на практике, а именно в период, когда хорошо будет освоено вращение, вводить *tours chaines* в различные учебные задания, меняя соответственно ритм и характер его исполнения. Это хорошо воспитывает не только виртуозность вращения, но и его пластичность, столь необходимую на сцене.

Подходить к изучению *tours chaines* рекомендуется не раньше, чем будут хорошо освоены малые пируэты и полупируэты, особенно приемы *pas emboites*, что подводит учеников к технике быстрого вращения без проходящего *demi-plie*.

Кроме того, *tours chaines* рекомендуется изучать замедленно и как бы по разделениям в виде следующего упражнения. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется: *pas degage* вперед с *но-*

воротом на 1/4 круга *en dehors* и четыре полных оборота по диагонали вниз, то есть восемь полупируэтов. Последний полупируэт делается с переводом освободившейся ноги *sur le cou-de-pied* вперед (что фиксируется) и опусканием ее назад в V позицию на *demi-plie*. Такая остановка необходима. Она приучает ученика заканчивать *tours chaines* без лишнего форса и отрабатывает устойчивость перехода в V позицию, а впоследствии в финальную позу. Здесь рекомендуется каждый оборот начинать с очень небольшого отведения ноги вперед по IV позиции, в сторону продвижения. Это мера временная, но она позволяет в замедленном темпе развивать чувство ритмической целостности каждого оборота, а также детально отрабатывать действия ног.

В дальнейшем, когда ученики перейдут к убыстренному изучению *tours chaines*, такого рода отведение ноги постепенно устраняется и все обороты исполняются слитно с соединенными ногами по I полувыворотной позиции.⁴⁰

Руки вначале находятся в подготовительном положении. Затем в момент *demi-plie* и перевода ноги, стоящей впереди, в положение *sur le cou-de-pied*, рука, соответствующая направлению предстоящего вращения, поднимается в I позицию, другая — во II. Вместе с раскрытием ноги приемом *pas degage* руки действуют, как в первом *arabesque*. Далее, на каждом полном обороте они округло соединяются в I пониженную позицию и тотчас раскрываются в положение первого *arabesque*. На последнем, четвертом обороте руки не раскрываются в I пониженной позиции, а на финальном *demi-plie* опускаются округло и плавно в подготовительное положение. Следует подчеркнуть, что на каждом *arabesque* рука, устремленная в I позицию, как бы указывает направление продвижения, другая берет вращательный посыл. Руки соединяются без задержки как момент проходящий.

Корпус во время исполнения *pas degage* подается на шагающую ногу и удерживается все время прямо и подтянуто. В момент маленького отведения ноги перед каждым следующим оборотом корпус подается в том же направлении, но гораздо сдержаннее, чем в самом начале.

Голова при выполнении *pas degage* повернута лицом в сторону продвижения. Во время всех оборотов она несколько задерживается и, обгоняя корпус, приходит в исходное положение раньше него, как в малом пируэте. На завершающем *demi-plie* голова поворачивается в противоположную сторону, к выдвинутому вперед плечу, фиксируя положение *epaulement*.

⁴⁰ В учебной практике используются способы освоения *tours chaines* по III и V позиции ног, дающие в конечном счете положительные результаты. Но лично я предпочитаю изучать это виртуозное движение по I позиции — с его первоосновы.

В целом упражнение надо выполнять не спеша, четко прорабатывая каждый полупируэт. Музыкальный размер — $2/4$; *pas degage* исполняется затакто, каждый полупируэт на $1/4$ (всего восемь), два такта фиксируют положение *sur le cou-de-pied*, выполненное после четвертого оборота, на $2/4$ делается заключительное *demi-plie* в V позицию, $1/4$ — осуществляется перевод ноги, стоящей впереди в положении *sur le cou-de-pied*, на $1/4$ нога раскрывается вперед приемом *pas degage*, и все упражнение повторяется с другой ноги.

После этого темп и количество *tours chaines* можно несколько увеличить, добавляя к упражнению еще два оборота (всего шесть), заканчивая их также в V позицию назад с проходящим, а не фиксированным положением *sur le cou-de-pied*.

Далее можно еще больше ускорить темп и исполнять данное упражнение с руками, соединенными в I пониженной позиции, не разъединяя ноги перед каждым оборотом и с таким же окончанием в V позицию. В этом случае музыкальный темп следует несколько замедлить, а каждый оборот выполнять на $1/4$ такта. Когда и это усложнение будет хорошо усвоено учениками, можно количество оборотов довести до восьми, заканчивая последний приемом *pas degage* (через переходящее *demi-plie*) в малую позу первого или второго *arabesque*.

Данное упражнение делается в каждую сторону отдельно, по группам: в момент, когда первая группа учеников заканчивает *tours chaines* и выдерживает финальную позу в четыре такта, вторая группа уже вступает. И, наконец, *tours chaines* вводят в комбинированные задания *adagio* и прыжки; выполняют по диагонали до двенадцати или шестнадцати оборотов, с помощью *tours chaines* убыстряют вращение до виртуозного темпа и изучают по кругу в количестве тридцати двух оборотов.

Tours chaines с подхода *pas tombe* следует выполнять в виде вращательного толчка, который берется сильнее, чем обычный, — с *pas degage*. Выполняется *pas tombe* с V позиции приемом *battement tendu* или *battement tendu jete* на полупальцах; с положения *sur le cou-de-pied* и даже приемом небольшого *sissonne tombee*, то есть с маленьким прыжком.

Руки в данном случае не принимают положения первого *arabesque*, а остаются закругленными по тем же позициям и сразу же очень энергично посылаются в I пониженную позицию. Корпус и голова действуют так же, но темп вращения, особенно к концу, возрастает до $1/8$ доли музыкального такта на каждом обороте.

По кругу *tours chaines* следует изучать в умеренном темпе, чтобы можно было хорошо усвоить правильное его очертание и выход на заключительную диагональ.

Руки в данном случае удерживаются не в I пониженной позиции, а расширенно, почти по II. Это помогает более устойчиво двигаться по кругу и точнее сохранять его очертания.

При выходе на диагональ руки действуют обычно. Корпус и голова сохраняют прежнее положение, взгляд устремлен тоже по линии продвижения.

Когда движение будет проработано, темп вращения по кругу можно постепенно ускорять и переходить к выполнению двух кругов меньшего диаметра, но по-прежнему с заключительным выходом на диагональ.

Чтобы овладеть техникой исполнения *tours chaines*, полезно начинать его сразу после малых пируэтов *en dehors* через быстро проходящее маленькое *pas tombe* и заканчивать с хода воздушными турами, комбинировать с *jete en tournant*, *saut de basque* и т. д.

В каком бы количестве, рисунке, сочетании и темпе ни изучался *tours chaines*, необходимо всегда отрабатывать не только его технику и устойчивость, но и музыкально-ритмическую четкость исполнения каждого оборота, непрерывную слитность и эмоциональную увлеченность, без которых самое виртуозное вращение останется только холодным, внешним эффектом.

БОЛЬШИЕ ПИРУЭТЫ

Большие пируэты выполняются в больших позах (90°), с различных подходов, на высоких полупальцах, в направлении *en dehors* и *en dedans*. В отличие от малых они исполняются несколько медленнее и в меньшем количестве (один-три), что, однако, не упрощает технику вращения, напротив, вносит в нее своеобразную трудность, особенно по линии пластики танца и музыкального ритма. Завершаются большие пируэты обычно в позе, которая фиксируется во время вращения. Но поза эта может меняться в финале пируэта при помощи *allongee*, *grand rond de jambe en Pair* и *fouette* на 90° . Кроме того, большие пируэты могут непрерывно повторяться в какой-либо позе или переходить в малые пируэты.

Все подходы к большим пируэтам следует выполнять четко и уверенно, без предварительного поворота плечей в сторону, противоположную предстоящему вращению. Сам вращательный толчок производится с точным посылом центра тяжести тела на опорную ногу, с энергичным и соразмерным по силе движением свободной ноги, рук, корпуса и головы, в едином темпе, но не слишком резко или затянато. Все тело легко и стройно устремляется в исполняемую позу, без какого-либо внешнего усилия или стесненности движения.

Вращение должно протекать в строгой и безукоризненной форме, но увлеченно, с чувством динамики танца, а не статично и безучастно. Во время вращения недопустимо нарушать рисунок позы — спускаться с высоких полупальцев, присгибать опорное колено, не твердо фиксировать раскрытую ногу, бедренную часть тела, корпус, руки или голову. В больших пируэтах должна строго соблюдаться Вертикальная ось вращения, с равновесным распределением вокруг нее тяжести тела, которое должно быть хорошо «собрано» и «подтянуто», без чего устойчивое, стройное и выразительное вращение невозможно.

Когда нарушается равновесие вращения, его можно восстанавливать точно так же, как в малых пируэтах: легким и едва заметным сдвигом на высоких полупальцах опорной ноги на новую, более правильную точку опоры, а не балансированием корпуса или рук.

Заканчивать большие пируэты следует устойчиво и четко, с упругим опусканием пятки опорной ноги на пол и в точном соответствии с пространственным расположением позы по прямой или диагональной линии. Стопа, щиколотка, колено и бедро опорной ноги должны «цепко» и упруго остановить все тело, которое собранно и подтянуто фиксирует исполняемую позу. Кроме того, завершать вращение следует как танцевальный жест, который не прервался, а продолжается в своей устремленности, как дальнейший ход сценического действия или учебного примера.

Прежде чем приступить к изучению больших пируэтов, необходимо хорошо к ним подготовиться — овладеть умением точно, устойчиво и свободно выдерживать позы на высоких полупальцах; выполнять медленные повороты в больших позах (*tour lent*); исполнять малые пируэты и останавливаться после них в больших позах; выполнять *battements divises en quarts* (четвертные батманы) и сложные переходы из одной большой позы в другую различными приемами, предусмотренными учебной программой; выдерживать большие позы на прыжках; выполнять подготовительное упражнение (так же, как к малым пируэтам), не говоря уже об элементах, при помощи которых слагается большая поза, и, конечно, о силе, выносливости, волевой стойкости, внимании и музыкальности ученика.

Словом, элементы большого пируэта так же, как и малого, необходимо заготавливать основательно и впрок. Подлинная свобода исполнительской техники пируэта может быть воспитана только таким путем и принесет танцовщику неоценимую художественную услугу как средство актерской выразительности.

Рассматриваются большие пируэты по признаку исполняемой (во время вращения) позы с подразделением на различные подходы к нему»

Первыми указываются подходы, исполняемые с двух ног на одну, вторыми — с одной ноги на другую, третьими — стоя на одной ноге.

Основные правила исполнения большого пируэта указываются в пируэте *a la seconde*, поэтому в дальнейшем они лишь упоминаются или вовсе опускаются со ссылкой на предшествующее описание.

Пируэты *a la seconde*

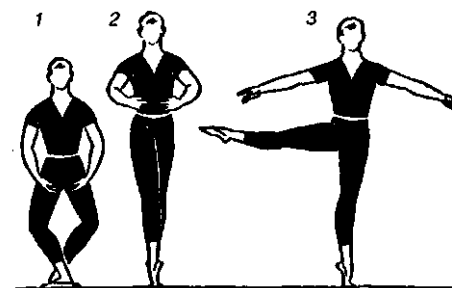
Пируэт со II позиции. Исходное положение *en face*, позиция ног — V. Выполняется *demi-plie* и *releve* на высокие полупальцы в указанной позиции. Затем впереди стоящая нога отбрасывается во II позицию на 90° приемом *grand battement jete*. С этого положения выполняется *demi-plie* на двух ногах по II позиции и вращательный толчок с пируэтом *en dehors* на высоких полупальцах в позе *a la seconde* на 90°. При этом поднимается и фиксируется нога, которая вначале раскрывалась с V позиции. Заканчивается большой пируэт опусканием опорной ноги с полупальцев на всю ступню и фиксированием исполняемой позы.

Руки во время выполнения *releve* на полупальцы по V позиции из подготовительного положения поднимаются в I позицию; в момент отбрасывания ноги в сторону на 90° — раскрываются во II позицию; на *demi-plie* по II позиции рука, соответствующая направлению вращения, переводится в I позицию, другая остается во II; при выполнении вращательного толчка рука из I позиции посылается во II; на пируэте обе руки занимают II или III позицию. Корпус удерживается прямо (см. рис. 150). Голова поворачивается, как в малом пируэте.

Когда данный пируэт выполняется *en dedans*, то нога, стоящая сзади в V позиции, отбрасывается в сторону на 90°, все остальное делается так же, как было описано выше, за исключением направления вращения.

При выполнении подхода к данному пируэту необходимо соблюдать все элементарные правила *demi-plie* и *releve* на полупальцы. Отбрасывать ногу на II позицию следует легко и не выше чем на 90°. Момент этот необходимо четко фиксировать, то есть выполнять отбрасывание ноги как проверку положения, в котором будет происходить вращение. Опускается раскрытая нога в вытянутом состоянии, через упругий носок. Опорная нога в этот момент эластично переходит с высоких полупальцев на всю ступню. Затем без всякой задержки следует несколько углубленное и равномерное *demi-plie* по чуть расширенной II позиции. Соблюдение этого правила позволяет выполнить более устойчивый и сильный переход всего тела в большую вращающуюся позу *a la seconde*.

При вращательном толчке опорная нога энергично, не сдвигая предварительно пятку, переходит на высокие и упругие полупальцы. Колено и бедро при этом эластично и с силой подтянуты. Свободная нога во время вращательного толчка посылается не менее энергично, но так же, как при переходе, не выше чем на 90°.



Ж. В. С. •
Большой пируэ

слишком высоко или сильно не следует посылать свободную ногу — это может «сбить» с равновесия. Во время вращения опорная и раскрытая ноги должны сохранять силу, подтянутость и устойчивость своих действий, но не переходить грань рационального напряжения.

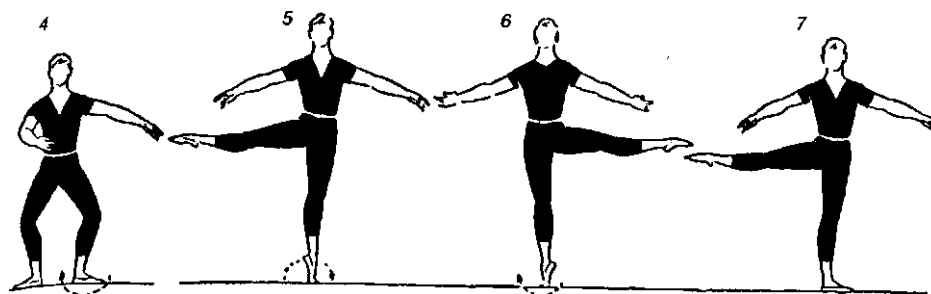
При завершении пируэта недопустимо жестко «сваливаться» с полупальцев. Стопа и особенно пятка должны эластично и крепко примкнуть к полу, сильно подтянутое колено и бедро опорной ноги — четко и активно остановить вращательную энергию всего тела, которая еще сохранилась. Совершенно исключено ослабление опорной или раскрытой ноги, которая при окончании пируэта должна крепко и точно удерживаться во II позиции с хорошо вытянутым коленом, подъемом и пальцами. Выворотность обеих ног при всех случаях должна соблюдаться в полной мере.

Закончив большой пируэт, полезно еще раз проверить стройность и подтянутость всего тела, вновь поднявшись на высокие полупальцы. Выполнив такого рода дополнительное *releve* на полупальцы, можно закончить фиксацию позы, плавно опустив свободную ногу в V позицию или в положение *pas de seize*, по заданию.

Заканчивать пируэты *a la seconde* можно и в *demi-plie*, которое рекомендуется исполнять несколько углубленно, эластично, с плотным упором на всю ступню.

Данные пируэты полезно также исполнять с остановкой на высоких полупальцах, фиксируя позу, в которой происходило вращение. В этом случае особенно расчетливо надо брать вращательный посыл всего тела, чтобы верно и устойчиво остановиться в конце пируэта.

Руки на подходе должны действовать четко и уверенно, принимая активное участие во вращательном посыле. Одновременно с началом пируэта рука, находящаяся в I позиции, энергично откидывается во II позицию, другая удерживается в этой позиции. В целом обе руки одновременно посылаются в направлении вращения, четко



(en dehors) со II позиции

и свободно удерживая положение II позиции. Если руки во время пируэта фиксируют III позицию, то обе они столь же активно и одновременно поднимаются в нее. Во время вращения их следует удерживать устойчиво, но не слишком напрягая или ослабляя мышцы. Инерция вращения в больших пируэтах требует от исполнителя умения управлять руками решительно и свободно, но не скованно или вяло. По окончании пируэта руки так же, как опорная и раскрытая нога, должны удерживаться крепко и точно. После остановки, во время дополнительного *releve* на полупальцы, руки полезно иногда переводить из II позиции в III или наоборот, если они на пируэте находились в III позиции.

Корпус на подходе к пируэту во время его выполнения и окончания следует удерживать собранно, подтянуто, с раскрытыми и свободно опущенными плечами. Преодолевая трудности исполнения данного пируэта, ученики иногда сутулятся, поднимают напряженно плечи, прогибают поясницу или распускают диафрагму. Все это нарушает стройность фигуры ученика, позы и технику вращения.

Особенно важно научиться правильно помещать центр тяжести тела на опорную ногу и удерживать его так до конца исполняемого пируэта. Высокие полупальцы, вся опорная нога и корпус должны удерживаться на единой, прямой оси вращения. Если центр тяжести тела «уходит» с этой оси, значит, нарушается равновесие всего тела и вращение делается неустойчивым. Поэтому подход к пируэту и вращательный толчок следует выполнять с точным, а не приблизительным посылом корпуса на опорную ногу. Чтобы корпус во время исполнения пируэта твердо удерживался на опорной ноге, следует «взять бок», «прихватить бок», соответствующий раскрытой ноге. Это поможет ученику легко, правильно поставить корпус на опорную ногу и удерживать его так до завершения пируэта.

Голова четко поворачивается и все время удерживается прямо, без лишнего напряжения мышц шеи и лица. Взгляд устремлен прямо перед собой спокойно и уверенно. Во время вращения голова удерживается точно на одной вертикальной оси с корпусом и опорной ногой. Во время остановки и дополнительного *releve* на полупальцы она слегка поворачивается от раскрытой ноги или к ней (по заданию), что вносит в финальную позу (в данном случае *a la seconde*) определенную пластическую окраску.

В целом данный пируэт следует исполнять в достаточно энергичном темпе, особенно два-три оборота, с тем чтобы динамика вращения была отчетливой и убедительной, но в момент остановки «не заносила» бы тело ученика, не нарушала бы стройность позы, ее пластику и устойчивость. Умение рассчитать силу вращательного толчка на определенное количество пируэтов, на точную и свободную остановку должно быть для ученика хорошо отработанным навыком.

Изучать пируэт *a la seconde* (среди других" больших пируэтов) рекомендуется первым, сначала в виде подготовительного упражнения, которое выполняется по следующей схеме, но без вращения и в медленном темпе. Музыкальный размер — 4/4; затактно выполняется *demi-plie* по V позиции, 1/4 — *releve* на полупальцы в этой же позиции, 1/4 — отбрасывание ноги в сторону на 90°, 1/4 — фиксация этого положения, 1/4 — *demi-plie* по II позиции, 1/4 — *releve* на полупальцы в позу *a la seconde* (момент будущего вращения), 2/4 — фиксация данной позы на высоких полупальцах, 1/4 — опускание раскрытой ноги в V позицию. Затем все упражнение повторяется с другой ноги и еще раз сначала.

Руки, корпус и голова действуют при этом так же, как при подходе к пируэту *en dehors*.

Далее можно приступить к изучению самого пируэта *en dehors*, который выполняется по ритмической схеме подготовительного упражнения. После этого рекомендуется перейти к одному пируэту *ей dedans*, освоив сначала подготовительное к нему упражнение.

Когда и эта стадия будет хорошо усвоена, можно заканчивать данный пируэт (*en dehors* и *en dedans*) с задержкой на полупальцах или переходом в *demi-plie*.

Затем осваивается подход к пируэту в более ускоренном темпе. Выполняется он также с *demi-plie* по V позиции, но нога на 90° отбрасывается скользящим движением по полу одновременно с выпрямлением опорной ноги из *demi-plie*. В этом случае бросок ноги выполняется затактно, после чего на 1/4 делается вращательный толчок со II позиции и сам пируэт.

Далее осваивают два пируэта: сначала с остановкой на всей ступне, затем на полупальцах и на *demi-plie*.

Наконец, можно перейти к освоению остановки (пируэта) с переменной позы при помощи *grand rond de jambe en Gaig*, который выполняется в момент опускания опорной ноги с полупальцев и в том же направлении, куда происходило вращение. Если пируэт исполнялся *en dehors*, то раскрытая нога переводится из позы *a la seconde* в позу третьего и четвертого *arabesque* или *attitude croisee* назад. При исполнении пируэта *en dedans* раскрытая нога переводится в позу *croisee* вперед. Перемена поз завершается на вытянутой опорной ноге и на *demi-plie*.

Выполняется такого рода перемена позы в темпе самого вращения слитно и как продолжение пируэта, который завершается дополнительным поворотом всего тела в положение *epaulement*. Все правила *grand rond de jambe en Gaig* и завершающей позы должны выполняться точно и свободно.

В дальнейшем осваивают остановку с переменной позы приемом *fouette* на 90°, который выполняется во время перехода опорной ноги с полупальцев на всю ступню. Поворот *fouette* так же, как и *grand rond de jambe en Gaig*, делается в направлении вращения. Если пируэт выполняется *en dehors*, то *fouette* делается из позы *a la seconde* в позу *effacee* вперед. При исполнении пируэта *en dedans* *fouette* делается в первый и второй *arabesque* или *attitude effacee* назад. Завершается эта перемена поз на вытянутой ноге и на *demi-plie*. Связывать позы между собой надо четко и слитно в темпе самого пируэта, как его продолжение и дополнение.

Когда ученики научатся устойчиво и точно выполнять окончания большого пируэта, приступают к освоению перехода в малый пируэт. Заключается он в следующем.

Заканчивая большой пируэт *en dehors* или *en dedans*, раскрытую на 90° ногу следует четко и быстро опустить под углом в 45° (*en face*) одновременно с переходом опорной ноги на короткое и эластичное *demi-plie*. И таким путем пополнить и продолжить вращательный толчок в том же направлении, одновременно и энергично выполнив *releve* на высокие полупальцы, переведя раскрытую ногу с 45° в положение *sur le cou-de-pied*, соединив округленные руки со II позиции в I пониженную позицию. Далее все движения выполняются, как в малом пируэте, который в свою очередь может заканчиваться в V или IV позицию, в малую или большую позу.

Выполняя переход в малый пируэт, необходимо удерживать собранность всего тела и нерушимость его вертикальной оси; предусматривать соответствие силы вращательного посыла по отношению

к количеству, темпу и характеру исполнения пируэтов. Недопустимо в момент перехода «сбиваться» с опорной точки или проявлять необоснованную осторожность и замедленность темпа. В целом переход должен исполняться решительно и слитно, с четким посылом всего тела в малые пируэты. Изучать данный переход рекомендуется сначала несколько замедленно, с одним малым пируэтом, затем — двумя-тремя и т. д.

Пируэт с W позиции. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется *demi-plie* и *releve* на высокие полупальцы с поворотом на *efface* и одновременным переводом ноги, стоящей спереди, в повышенное положение *sur le sou-de-pied* спереди. Далее опорная нога переходит на *demi-plie*, другая одновременно переводится *croise* назад в IV позицию и, вытягиваясь в колене, примыкает всей ступней к полу.

Отсюда выполняется вращательный толчок *en dedans* с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и броском другой ноги (приемом *grand battement jete*) в позу *a la seconde* (на 90°).

Руки вначале находятся в подготовительном положении. Во время *releve* на полупальцы они поднимаются в I позицию. При переходе свободной ноги в IV позицию назад рука, противоположная направлению вращения, раскрывается во II позицию, другая остается в I. И, наконец, в момент вращательного толчка рука из I позиции переводится во II. На пируэте обе руки могут занимать II или III позицию.

Корпус все время удерживается прямо. Во время *releve* на полупальцы он поворачивается *en dehors* на $1/4$ круга.

Голова на *demi-plie* по V позиции повернута к выдвинутому вперед плечу; при выполнении *releve* она сохраняет то же пространственное положение; в момент перевода свободной ноги в IV позицию назад голова поворачивается *en face* и чуть склоняется в сторону руки, находящейся во II позиции; на пируэте голова удерживается прямо, поворачивается, как в малом пируэте. Когда с данного подхода выполняется пируэт *en dehors*, то нога, стоящая сзади в IV позиции, отбрасывается в сторону на 90° приемом *fouette*. Все тело в этот момент поворачивается на $1/4$ круга в том же направлении, что и отбрасываемая нога. На вращательном толчке рука, соответствующая направлению вращения, находится в I позиции; другая — во II, в виде третьего *arabesque*. Все остальное делается, как было указано выше.

Изучать данный пируэт с подхода по IV позиции следует в виде подготовительного упражнения. Музыкальный размер — $4/4$ (медленно); затакто исполняется *demi-plie* в исходной V позиции, $1/4$ — *releve* на полупальцы, $1/4$ — фиксируется это положение, $1/4$ — свободная нога переводится назад в ГУ позицию, $1/4$ — фиксируется эта

позиция, $1/4$ — бросок ноги в сторону на 90° , $2/4$ — фиксация позы *a la seconde*, $1/4$ — опускание ноги в V позицию назад. Затем это упражнение исполняется с другой ноги и повторяется еще раз.

В этом упражнении надо хорошо отработать бросок ноги во II позицию на 90° с одновременным переходом опорной ноги на высокие полупальцы.

Далее по этой же схеме можно переходить к изучению самого пируэта *en dedans* и *en dehors*, сначала с остановкой на всей ступне, на полупальцах или с переходом в *demi-plie*. При исполнении этого пируэта нельзя преждевременно поворачивать корпус, руки и голову в направлении вращения или разрозненно выполнять толчок отбрасываемой и опорной ноги. Когда пируэт будет хорошо усвоен с остановкой, подход с IV позиции следует изучать в ускоренном темпе. В этом случае нога переводится в повышенное положение *sur le sou-de-pied* затакто, после чего на $1/4$ делается вращательный толчок с ГУ позиции.

Так же осваиваются два пируэта, затем — пируэт с переменной позы в конце его.

Когда подходы со II и IV позиции будут усвоены учениками, можно выполнять данный пируэт, не прибегая к предварительному броску ноги в сторону на 90° или переводу ее в повышенное положение *sur le sou-de-pied*. Перейти во II или IV позицию, из которой будет взят вращательный толчок, можно, исполнив *battement tendu*, *fondue*, *frappe* и т. д. Такого рода подходы применяют на середине зала в комбинированных экзерсисах старших классов, и не только по IV позиции *croise*, но и *efface*.

Пируэт с pas tombe. Если подходы со II или IV позиции исполняются с упором на обе ноги во время вращательного толчка, то в этом случае — с одной ноги следующим образом.

Исходное положение — *en face*, позиция ног — V. Выполняется *battement developpe* или *battement releve lent* в сторону на 90° и *releve* на высокие полупальцы. Далее непрерывно делается *pas tombe* на II позицию с энергичным подниманием освободившейся ноги в сторону, вращательный толчок *en dehors* или *en dedans* и большой пируэт в позе *a la seconde* на 90° . Руки на *pas tombe* находятся во II позиции; на вращательном толчке и пируэте они могут сохранять ту же позицию или энергично подниматься в III. Корпус и голова все время удерживаются прямо.

На этом подходе необходимо отрабатывать точность падения тела на раскрытую ногу, непрерывность и пружинность перехода во вращательный толчок, которому должно помогать все тело, в том числе и поднимаемая на 90° нога, но легко, стройно и с соразмерной силой.

Изучать данный подход надо сначала с одним пируэтом и для лучшей проработки в несколько замедленном темпе, в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 4/4. На 2/4 исполняется *battement developpe* по II позиции, на 1/8 — *releve* на полупальцы, на 1/8 — *pas tombe*, на 4/4 — пируэт *en dehors* и остановка на полупальцах, 1/4 — опускание раскрытой ноги в V позицию назад. Далее все упражнение выполняется с другой ноги, повторяется еще раз, потом обратно с пируэтом *en dedans* и, наконец, с двумя пируэтами в обоих направлениях.

В дальнейшем *pas tombe* (в этом подходе) можно исполнять с предварительно раскрытой ногой на 45°, например, с *battement fondu*, *battement frappe*, *petit rond de jambe en l'air*.

Пируэт с pas degage. В данном случае вращательный толчок исполняется с упором на одну ногу следующим образом. Исходное положение — *en face*, позиция ног — V. Выполняется *battement developpe* в сторону на 90° с окончанием на *demi-plie*. Далее опорная нога осуществляет начало вращательного толчка; раскрытая нога, опускаясь широким движением, встает на высокие полупальцы, а освободившаяся отбрасывается в позу *a la seconde* и так удерживается до конца пируэта. Все движения делаются в энергичном и непрерывном темпе так, чтобы начавшийся вращательный толчок в момент вставания шагающей ноги на полупальцы усилился при помощи посылы всего тела в направлении *en dehors* или *en dedans*.

В момент перехода на высокие полупальцы центр тяжести тела должен передаваться точно на опорную ногу, корпус при этом хорошо подтянут. Руки фиксируются во II позиции или энергично поднимаются в III. Голова сохраняет прямое положение.

Изучается данный подход сначала с одним пируэтом при помощи следующего упражнения. Музыкальный размер — 4/4 (медленно). На 2/4 исполняется *battement developpe* по II позиции с окончанием в *demi-plie*, на 1/4 — начало вращательного толчка и переход на раскрытую ногу, на 1/4 — пируэт *en dedans*, 2/4 — фиксация остановки на высоких полупальцах, 1/4 — опускание раскрытой ноги в V позицию вперед, 1/4 — пауза. Затем все упражнение выполняется с другой ноги, повторяется еще раз, потом — обратно с пируэтом *en dehors* Я?! наконец, изучается с двумя пируэтами в обоих направлениях.

Pas degage, как подход к большому пируэту *a la seconde*, можно* исполнять и с раскрытой ногой на 45°, с тех же движений, которые; укачивались в *pas tombe*. Ц

Пируэт с готовой позы. Исполнив каким-либо приемом большую позу *a la seconde*, можно, стоя на одной ноге, взять вращательный!

толчок и перейти в большой пируэт. При этом сначала исполняется *releve* на высокие полупальцы, затем — проходящее *demi-plie* с вращательным толчком в направлении *en dehors* или *en dedans* и непрерывный переход в большой пируэт, на котором фиксируется большая поза *a la seconde*. Когда выполняется *releve* на полупальцах, все тело подготовлено к вращению; когда происходит энергичное опускание в проходящее *demi-plie*, начинается посыл всего тела в заданном направлении, которое максимально усиливается в момент вращательного толчка.

Таким образом, опорная нога и все тело при опускании в *demi-plie* уже поворачиваются. Примерно на 1/8 круга и, используя этот посыл, продолжают энергично переходить во вращение на высокие полупальцы.

Прием этот следует выполнять слитно и энергично, так, чтобы опорная нога на *demi-plie* твердо отталкивалась всей ступней от пола и упруго переходила на высокие полупальцы. Никакого ослабления в действиях раскрытой ноги, корпуса, руки и головы не должно быть, напротив, все тело надо подтянуть и собранно удерживать до конца пируэта, который так же, как указывалось выше, может завершаться различно.

Изучать данный прием рекомендуется сначала с одним пируэтом *en dehors* в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 4/4; на 2/4 выполняется *battement developpe* в сторону на 90°, 1/4 — *releve* на полупальцы, 1/4 — фиксация этого положения, 1/4 — спуск с полупальцев и вращательный толчок с *demi-plie*, 2/4 — пируэт *en dehors* и его окончание, 1/4 — опускание раскрытой ноги в V позицию вперед, затем все повторяется еще раз, делается с другой ноги и обратно, то есть *en dedans*.

Изучая этот подход к большому пируэту, особенно с двумя оборотами, не следует развивать излишне сильный вращательный толчок, так как свободное, точное и устойчивое вращение зависит прежде всего от стройности исполняемой позы и правильного нахождения центра тяжести тела на опорной ноге, а чрезмерный форс обычно «сбивает» с ноги, мешает свободному вращению и устойчивому завершению пируэта.

Пируэт с grand rond de jambe en l'air. Рассмотренный выше прием выполнения большого пируэта *a la seconde* можно еще усилить и усложнить при помощи *grand rond de jambe en l'air*, который делается с IV позиции во II, предваряя собой вращение. Другими словами, раскрытая вперед или назад на 90° нога энергично переводится во II позицию; опорная нога одновременно через проходящее *demi-plie* выполняет вращательный толчок и пируэт на высоких полупальцах. Если пируэт предстоит сделать *en dehors*, то перевод раскрытой ноги

и вращательный толчок исполняются в том же направлении, и наоборот. Таким образом, перевод раскрытой ноги при активном содействии опорной, рук, корпуса и головы позволяет сильнее и трамплиннее перейти в большой пируэт.

Для отработки этого приема можно рекомендовать следующее упражнение. Музыкальный размер — 4/4. Исходное положение — en face, позиция ног — V. На 2/4 выполняется developpe вперед, на 2/4 — releve на высокие полупальцы, на 1/4 — rond de jambe на II позицию и вращательный толчок, на 1/4 — пируэт en dehors и на 2/4 — остановка после него на высоких полупальцах, на 1/4 — опускание раскрытой ноги в V позицию.

Руки на developpe из подготовительного положения поднимаются в I позицию, на rond de jambe они энергично раскрываются во II позицию и так фиксируются до конца пируэта; во время опускания раскрытой ноги в V позицию руки переводятся в подготовительное положение. Корпус и голова действуют активно и по всем правилам, которые относятся к выполнению указанных движений.

В дальнейшем этот прием можно вводить в учебные примеры adagio на середине зала.

В целом вышеописанный подход следует выполнять слитно и энергично. Вели он начинается с какой-либо позы, то руки должны занимать позиции, наиболее удобные для взятия вращательного посыла. Например, для пируэта en dedans удобнее поза первого или четвертого arabesque, для en dehors — второго и третьего. Для позы с ногой, раскрытой вперед на 90°, удобнее переводить руку из III позиции во II, которая соответствует направлению вращения, или обе руки сразу. Руки должны переводиться энергично, стройно и легко, в едином темпе с действиями ног. Корпус следует удерживать подтянуто и точно на опорной ноге. Голова так же, как руки и корпус, ритмично должна занимать свое положение в пируэте a la seconde.

Опорная нога действует сильно и упруго, раскрытая слегка повышается с вытянутым коленом, подъемом и пальцами. Выворотность соблюдается неуклонно.

Пируэт с grand temps releve. Как выполняется grand temps releve и большой пируэт в позе a la seconde, уже говорилось. Здесь же рассматривается только вращательный толчок, который, как и предшествующий, исполняется стоя на одной ноге.

Обычное grand temps releve в данном случае превращается во вращательный толчок к большому пируэту; исходное demi-plie на опорной ноге и выпрямление из него на высокие полупальцы, отбрасывание свободной ноги на 90° по дугообразной линии, раскрывание

рук из I позиции во II — все это выполняется с посылом всего тела в направлении en dehors или en dedans.

Прием grand temps releve исполняется слитно и трамплинно, но легко и расчетливо, чтобы не «бить» центр тяжести тела с опорной ноги, не нарушить стройность исполняемой позы, не утратить ритма и пластичности вращения. Опорная нога, особенно пятка, во время вращательного толчка должна твердо примыкать к поверхности пола; выворотность ног соблюдается в должной мере, особенно бедра отбрасываемой ноги; ось вращения удерживается с силой и совершенно отвесно по линии, устремленной вверх, а не вниз.

Все остальные правила исполнения большого пируэта и его окончания соблюдаются и используются здесь так же, как было описано выше.

Изучается данный прием сначала с одним пируэтом en dehors, затем en dedans. Далее — с двумя пируэтами, но только когда будут хорошо усвоены вращательные подходы с двух ног на одну ногу, то есть со II и IV позиции.

Начальное упражнение может быть следующим. Музыкальный размер 4/4; затактно выполняется grand temps releve вперед, 1/4 — вращательный толчок; 2/4 — пируэт en dehors и остановка после него; 1/4 — сгибание раскрытой ноги в положение «у колена» (passe). Все упражнение повторяется еще раз, затем с другой ноги и обратно, с пируэтом en dedans.

Пируэт с непрерывным повторением. Помимо всего, большой пируэт a la seconde может без дополнительных движений свободной ноги быстро и непрерывно повторяться от четырех до шестнадцати и тридцати двух оборотов. В таком случае первый пируэт начинается с demi-plie по II позиции, последующие исполняются с готовой позы a la seconde, а финальный заканчивается переходом в малые пируэты с остановкой в IV позицию.

Ввиду стремительного перехода от одного пируэта к другому demi-plie почти устраняется. Стопа опорной ноги действует очень твердо, с толчковым акцентом вверх, а не вниз. Причем пятка не тормозит переход к следующему пируэту, напротив, она помогает продолжить вращение в том же направлении. Колено действует с силой и упруго, удерживая движение всего тела. Раскрытая нога, бедро и корпус также собранно и точно фиксируют свое положение. Голова поворачивается четко, как при исполнении малых пируэтов. Все тело танцовщика должно активно участвовать во вращательном посыле, в том числе и руки, несмотря на то, что они, не двигаясь, удерживаются во II позиции.

Совершенно недопустимо: 1) нарушать вертикальную ось тела, 2) смещать стопу с опорной точки, 3) снижать раскрытую ногу с 90°

или отклонять ее с направления II позиции, 4) ослаблять работу бедер и голеностопа, особенно подъема и пальцев, 5) распускать корпус, сутулиться, приподнимать плечи, 6) действовать руками вяло или чрезмерно напряженно, 7) аритмично поворачивать голову, рассредоточивать направление взгляда, искажать черты лица, стесненно двигать шею, 8) неточно соблюдать фронтальное положение тела в момент каждого вращательного толчка. 9) нарушать ритм вращения, его стремительный темп и классический стиль.

Проявление волевого начала и темперамента обязательно, но без акробатических приемов и внешних эффектов.

Изучать данные пируэты рекомендуется в замедленном темпе, от четырех до восьми оборотов с проходящим *demi-plie*, которое постепенно сойдет на нет, когда скорость вращения достигнет своего предела.

Первоначальное упражнение может быть таким. Музыкальный размер — 2/4; на два такта исполняются два *battements fondus* в сторону на 90°; на два такта — четыре пируэта *en dehors*. Все исполнить обратно, затем с другой ноги и повторить еще раз.

Далее можно перейти к изучению восьми пируэтов, но только *en dehors*, ускоряя через несколько уроков темп исполнения, затем двенадцати пируэтов с переходом в малые пируэты, шестнадцати и т. д. Наконец, можно каждый третий вращательный толчок исполнять с двумя пируэтами без спуска с полупальцев, а темп вращения доводить до предельной быстроты, которую могут выдержать ученики.

Существует еще один прием исполнения большого пируэта *en dehors* в позе *a la seconde*, который делается очень быстро, а пятка опорной ноги сдвигается на половину круга.

Такого рода большой пируэт исполняется слитно, без поднимания тела на высокие полупальцы. Он несколько не уступает по своей виртуозности вышеописанному. Действия раскрытой ноги, корпуса, рук и головы сохраняются здесь те же.

Начинается данный пируэт обычно с малых пируэтов *en dehors*, затем делается переход в *a la seconde* по инерции через положение *en face*, а не как придется. Заканчивается этот прием в малые пируэты, которые начинаются тоже с положения *en face*, чтобы голова «удобно» включилась в движение. Руки при этом закругленно и энергично соединяются в I пониженную позицию.

Изучается данный пируэт также в замедленном темпе, каждый сдвиг пятки опорной ноги исполняется на 1/8 двудольного такта.

Приступать к изучению двух последних видов большого пируэта можно, только когда хорошо подготовлены основа вращения и все ранее описанные подходы.

Пируэты в attitude

Пируэт с ГУ позиции. Пируэт в attitude наиболее удобно исполнять с IV, а не со II позиции, поэтому с нее и начинается изложение данного раздела. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется *demi-plie* и *releve* на высокие полупальцы с поворотом на *efface* и одновременным переводом ноги, стоящей спереди, в повышенное положение *sur le cou-de-pied* спереди. Вслед за этим опорная нога переходит на *demi-plie*, другая одновременно переводится *croise* назад в IV позицию и, вытягиваясь в колене, примыкает всей ступней к полу. Отсюда выполняется вращательный толчок *en dedans* с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и энергичным подниманием другой ноги назад на 90° в полусогнутом положении.

Руки на *demi-plie* находятся в подготовительном положении. Во время *releve* на полупальцах они поднимаются в I позицию. При переходе свободной ноги в ГУ позицию назад рука, противоположная направлению вращения, раскрывается во II позицию, другая остается в I. В момент вращательного толчка рука, находящаяся в I позиции, отбрасывается во II, другая одновременно из II позиции переводится в III.

Корпус во время перехода в пируэт занимает положение, свойственное построению attitude. Голова на *demi-plie* по IV позиции повернута к выдвинутому вперед плечу; при выполнении *releve* она сохраняет свое пространственное положение; в момент перевода свободной ноги в IV позицию назад голова поворачивается *en face* и чуть склоняется в сторону от опорной ноги; во время вращения фиксирует прямое положение, двигаясь, как в малом пируэте.

Если данный пируэт исполняется *en dehors*, то в момент перевода свободной ноги назад в IV позицию руки и голова занимают положение третьего *arabesque*. В момент вращательного толчка рука из I позиции энергично поднимается в III, другая остается во II. Голова во время пируэта двигается так же.

Правила, которые надо соблюдать при выполнении данного подхода, уже излагались в пируэте *a la seconde* с IV позиции. Здесь же следует указать, что во время вращательного толчка свободная нога посылается на 90° выворотом, с точно отведенным назад бедром, с вытянутыми подъемом и пальцами. Угол сгибания колена поднятой ноги должен равняться примерно 120°.

Окончание пируэта с добавлением *grand rond de jambe en Pair* и поворота *fouette* в данном случае не практикуется. В то же время пируэт в attitude может завершаться в позу *arabesque* при помощи соответствующих действий рук, головы и корпуса, по всем существующим правилам *port de bras*. Attitude *effacee* может быть завершен

первым или вторым arabesque; attitude croisee — третьим и четвертым arabesque. Переход в малые пируэты здесь применяется, и если он происходит в направлении en dedans, то раскрытая нога одновременно вытягивается в колене и опускается на 45°, откуда в момент вращательного толчка переводится в повышенное положение sur le cou-de-pied вперед.

Руки во время переходящего demi-plie выпрямляются (allongee) и вместе с началом малого пируэта округло и энергично соединяются в I пониженной позиции. Корпус в это же время принимает совершенно отвесное положение. Голова при выпрямлении рук сохраняет свое положение, при вращательном толчке она поворачивается en face, выравнивается и действует, как в малом пируэте. Сам же вращательный толчок надо выполнять точно через положение efface, а не в профиль, чтобы не помешать правильному действию головы и направленности взгляда вперед.

Если переход в малые пируэты делается en dehors, то вращательный толчок по тем же причинам должен осуществляться с положения croise, а не efface или en face. Все остальное выполняется так же.

Изучать данный пируэт можно без подготовительного упражнения, по схеме, которая рекомендовалась в пируэте a la seconde с IV позиции.

Пируэт со II позиции. Исходное положение en face, позиция ног — V. Выполняется demi-plie и releve на высокие полупальцы в указанной позиции. Далее нога, стоящая впереди, отбрасывается в сторону на 90°. С этого положения исполняются demi-plie на обеих ногах по II позиции и вращательный толчок en dedans с пируэтом в attitude на высоких полупальцах.

Если перед пируэтом отбрасывалась на II позицию правая нога, то она же, не вытягиваясь в колене, поднимается в исполняемую позу.

Заканчивается данный пируэт опусканием опорной ноги с полупальцев на всю ступню и фиксированием позы attitude effacee. Руки при выполнении releve на полупальцы по V позиции из подготовительного положения поднимаются в I позицию; во время отбрасывания ноги в сторону на 90° они раскрываются во II позицию; на demi-plie по II позиции рука, соответствующая направлению вращения, переводится в I позицию, другая остается во II; в момент выполнения вращательного толчка рука, находящаяся в I позиции, отбрасывается во II, другая одновременно из II позиции переводится в III.

Корпус вначале удерживается прямо, на demi-plie по II позиция он очень незначительно отклоняется в сторону руки, находящейся во II позиции; во время перехода в пируэт подается на опорную ногу а занимает положение, свойственное построению attitude.

Голова вначале удерживается прямо, затем на demi-plie по II позиции она вместе с корпусом слегка поворачивается и наклоняется в том же направлении; во время вращения движется так же, как в малом пируэте.

Если данный подход исполняется en dehors, то в сторону на 90° отбрасывается нога, стоящая сзади в V позиции; рука в момент вращательного толчка из I позиции энергично и прямо переводится в III, другая удерживается во II позиции, корпус на пируэте принимает положение, свойственное attitude, все остальное делается так же.

Правила, которые надо соблюдать при выполнении данного подхода, уже излагались в пируэте a la seconde со II позиции. Напомню лишь, что во время вращательного толчка свободная нога должна посыпаться на свое место выворотом, с вытянутым подъемом и пальцами, удерживаясь с точно отведенным назад бедром. Угол сгибания колена поднятой ноги должен равняться примерно 120°.

Окончание пируэта с добавлением grand rond de jambe en Pair и поворота fouette в данном случае тоже не практикуется. Переход в малые пируэты исполняется так же, как было описано в пируэте attitude с IV позиции.

Изучается данный пируэт без подготовительного упражнения по схеме, указанной в пируэте a la seconde.

Пируэт с pas tombe. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Исполняются: большая поза effacee вперед, releve на высокие полупальцы, pas tombe вперед на attitude effacee, вращательный толчок и пируэт en dedans. Руки и голова на pas tombe сохраняют свое положение и так удерживаются до конца пируэта. Корпус подается вперед на опорную ногу. Голова поворачивается, как в малом пируэте.

Данный подход может быть выполнен с пируэтом en dehors. В этом случае он начинается с pas tombe на croise.

В этой подходе необходимо отработать все качества, которые указывались в большом пируэте a la seconde с tombe.

Изучать этот прием надо сначала с одним пируэтом и в несколько замедленном темпе по той же схеме, которая указывалась в упражнении к пируэту a la seconde с pas tombe.

В дальнейшем этот подход можно исполнять с раскрытой ногой на 45°, например с battement fondu, battement frappe и т. д.

Пируэт с pas degage. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Выполняется большая поза effacee вперед на demi-plie. Далее раскрытая нога, одновременно с выпрямлением опорной, широким движением встает на высокие полупальцы. Освобождающаяся нога без задержки и энергично поднимается назад на 90° в attitude effacee

и так удерживается до конца пируэта. Руки и голова на pas degage сохраняют свое положение и так удерживаются до конца пируэта. Корпус в это же время подается вперед на опорную ногу. Голова поворачивается, как в малом пируэте.

В этом подходе необходимо отрабатывать все те качества исполнения, которые указывались в большом пируэте a la seconde с pas degage, особенно слитность вращательного толчка и перехода на шагающую ногу.

Изучать этот прием надо сначала с одним пируэтом по схеме, которая рекомендовалась в упражнении к пируэту a la seconde с pas degage.

Пируэт с готовой позы. Пируэт с готового attitude исполняется по тем же правилам, что и поза a la seconde. Здесь же следует лишь напомнить, что подход этот надо выполнять слитно и энергично, используя проходящее demi-plie как трамплин для стройного и устойчивого вращения всего тела.

Изучать данный прием рекомендуется сначала en dedans с attitude croisee таким образом, чтобы опорная нога и все тело при опускании в demi-plie с высоких полупальцев уже поворачивались на 1/4 круга.

Руки, корпус и голова действуют, как обычно. Если пируэт кончается на demi-plie, то attitude осложняется приемом allongee. Кроме того, в момент вращательного толчка руки, голова и корпус могут менять свое положение. Например, обе руки можно соединить в III позиции или, начиная вращение en dehors, поменять позиции и соответственно действия головы и корпуса.

Изучать данный пируэт надо по схеме, которая рекомендовалась в упражнении к пируэту a la seconde с готовой позы.

Пируэт с grand rond de jambe en l'air. Подход к исполнению данного пируэта, как и к пируэту a la seconde, можно усложнить при помощи предварительного перевода раскрытой ноги со II или IV позиции в направлении en dehors или en dedans. Например, с позы ecartee вперед приемом grand rond de jambe en dehors. Опорная нога одновременно с высоких полупальцев или со всей ступни через проходящее в трамплинное demi-plie выполняет вращательный толчок и, releve с пируэтом en dehors. Или с позы croisee вперед раскрытая нога энергично переводится через II позицию en face в attitude croisee > назад. Одновременно опорная нога тем же приемом переходит в пируэ\эт en dehors. ?

Руки, голова и корпус меняют свои положения во время перевода; раскрытой ноги и при выполнении вращательного толчка уже удерживаются в attitude.

В целом перевод раскрытой ноги и пируэт следует выполнять слитно и энергично.

Изучается этот пируэт по схеме упражнения, которое указано в пируэте a la seconde, и вводится в дальнейшем в учебное задание adagio на середине зала.

Пируэт с непрерывным повторением. Данный пируэт основывается на тех правилах, что и пируэт a la seconde, за исключением того, что выполняется в attitude и повторяется в одном учебном задании не более четырех раз.

Если же этот пируэт повторяется от восьми до шестнадцати оборотов, он исполняется на demi-plie с помощью сдвига пятки опорной ноги по половине круга. В этом случае фиксируется attitude allongee, а вращение обычно осуществляется en dehors.

Изучать такой прием вращения рекомендуется так же, как было указано в большом пируэте a la seconde, соблюдая все его основные правила, особенно слитность и непрерывность характера, устойчивость и четкость рисунка. Следует напомнить, что начинается и заканчивается данный прием обычно малыми пируэтами по тем же правилам, которые указывались в большом пируэте a la seconde.

Пируэты в arabesque

Пируэт с TV позиции. Выполняется данный подход точно так же, как к пируэту attitude с IV позиции croisee назад, откуда осуществляется вращательный толчок en dedans с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и подниманием другой ноги назад на 90° в вытянутом положении. Руки в этот момент приемом allongee посылаются в том же направлении. Корпус слегка подается вперед, содействуя вращению всего тела. Голова поворачивается к руке, которая устремлена по I позиции и так фиксируется во время вращения. В целом руки, корпус и голова в едином темпе посылаются в позу первого arabesque и так удерживаются до завершения пируэта.

Если данный пируэт исполняется en dehors, то в момент вращательного толчка руки, корпус и голова занимают положение третьего arabesque. На пируэте фиксируется эта же поза.

Пируэт, исполняемый en dedans, как правило, заканчивается в первый arabesque, пируэт en dehors — в третий arabesque. Но в конце пируэта первый arabesque может смениться вторым при помощи перевода рук, поворота корпуса и головы; так же, как и третий arabesque — четвертым. Кроме того, пируэт en dedans может сразу начинаться в виде второго arabesque, а пируэт en dehors — в виде четвертого arabesque, и не только с IV позиции croisee, но и с efface. Наконец,

каждый пируэт, исполняемый в позу arabesque, может завершаться переходом в attitude. Например, первый arabesque может завершаться attitude effacee, третий и четвертый arabesque — attitude croisee.

Исполняя данный пируэт, следует соблюдать соответствующие правила. Новое в данном случае — это более противовесное положение корпуса по отношению к вытянутой назад ноге и неподвижное положение головы, что создает известную трудность исполнения и поэтому требует дополнительной отработки.

Переход в малые пируэты здесь применяется так же, как с пируэта attitude, и если он (переход) происходит в направлении en dedans, то раскрытая нога одновременно опускается на 45° и на вращательном толчке переводится в повышенное положение sur le sou-de-pied вперед.

Руки в этот же момент округло и энергично соединяются в I пониженной позиции. Корпус одновременно выпрямляется, голова поворачивается en face и действует, как в малом пируэте.

Вращательный толчок надо осуществлять только через положение efface с задержкой головы en face, чтобы она могла свободно и верно включаться в действия к малому пируэту. Если переход в малые пируэты делается en dehors, то вращательный толчок по тем же причинам должен осуществляться с положения croise с сохранением всех вышеописанных правил.

Изучать данный пируэт можно без подготовительного упражнения по схеме, которая давалась в пируэте a la seconde с ГУ позиции.

Пируэт со II позиции. Выполняется данный подход так же, как к пируэту в attitude со II позиции, откуда осуществляется вращательный толчок en dedans с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и подниманием другой ноги назад на 90° в вытянутом положении. Руки одновременно приемом allongee посылаются в том же направлении. Корпус вначале удерживается прямо, на demi-plie по II позиции он чуть-чуть отклоняется в сторону руки, находящейся во II позиции; во время перехода в пируэт подается на опорную ногу и занимает положение, свойственное первому arabesque. Голова вначале удерживается прямо, затем на demi-plie по II позиции она вместе с корпусом слегка поворачивается и наклоняется в том же направлении; при выполнении пируэта выравнивается и фиксирует положение, свойственное первому arabesque.

Если данный подход исполняется en dehors, то рука, соответствующая направлению вращения, должна находиться в I позиции, другая — во II; во время пируэта руки приемом allongee устремляются в третий arabesque.

Корпус и голова при этом занимают положение, свойственное позе третьего arabesque. На завершении пируэта фиксируется эта же поза.

Все особенности окончания данного пируэта, которые указывались в его исполнении с IV позиции, остаются здесь в силе.

Изучать данный пируэт рекомендуется без подготовительного упражнения, по той же схеме, которая предлагалась в пируэте a la seconde.

Пируэт с pas tombe. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Исполняется большая поза effacee вперед, releve на высокие полупальцы, pas tombe вперед в первый arabesque, вращательный толчок и пируэт en dedans.

Руки на pas tombe округло переводятся через I позицию и приемом allongee устремляются в положение, присущее первому arabesque. Корпус одновременно подается вперед на опорную ногу. Голова поворачивается к руке, направленной вперед. Заканчивается пируэт в первый arabesque.

Подход этот может быть выполнен с пируэтом en dehors, тогда pas tombe осуществляется croise вперед, а вращение начинается и завершается в третий arabesque. Руки в данном случае на pas tombe не переводятся через I позицию, а прямо устремляются в третий arabesque.

Отрабатывать в этом подходе следует все те же качества, которые указывались в большом пируэте a la seconde с pas tombe.

Данный подход в дальнейшем можно исполнять с раскрытой ногой на 45°, например с battement fondu и т. д.

Пируэт с pas degage. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Выполняется большая поза на effacee вперед. Далее на опорной ноге делается demi-plie. Затем раскрытая нога, опускаясь широким движением, встает на высокие полупальцы. Освобождающаяся нога, энергично выпрямляясь из demi-plie, без задержки с посылом en dedans поднимается назад (на 90°) в вытянутом положении и так удерживается до конца пируэта. Руки во время исполнения demi-plie округло переводятся в I позицию. В момент перехода на раскрытую ногу они приемом allongee устремляются en dedans в положение, присущее первому arabesque. Корпус в том же направлении подается вперед на встающую ногу. Голова поворачивается к руке, направленной вперед. Заканчивается пируэт в первый arabesque.

В данном подходе с pas degage необходимо отрабатывать все те качества, которые указывались в большом пируэте a la seconde, исполняемом с pas degage, особенно вращательный толчок. Изучать этот прием надо сначала с одним пируэтом, аналогично пируэту a la seconde с pas degage.

Пируэт с готовой позы. Пируэт с готовым arabesque выполняется по тем же правилам, которые излагались в позе a la seconde. Здесь же следует лишь оговорить, что проходящее demi-plie должно исполняться, как упругий трамплин для стойкого и стройного вращения всего тела.

Изучать данный прием рекомендуется сначала en dedans с первого arabesque таким образом, чтобы опорная нога и все тело при опускании с высоких полупальцев в demi-plie уже поворачивались бы на 1/4 круга. Руки, корпус и голова при исполнении пируэта en dedans удерживаются в положении первого arabesque; при исполнении пируэта en dehors — в положении третьего arabesque.

Завершается данный пируэт в тот arabesque, в котором фиксировалось вращение. В момент вращательного толчка руки, голова и корпус могут менять свое положение, например из первого arabesque переходить во второй и т. д.

Данный пируэт изучается в виде упражнения, которое указывалось в пируэте attitude.

Пируэт с grand rond de jambe en Vair. Данный подход к пируэту в arabesque исполняется так же, как в пируэте attitude, и тоже только в направлении en dehors. Например, с позы effacee вперед раскрытая нога энергично переводится в третий arabesque приемом grand rond de jambe en dehors. Одновременно опорная нога со своей ступни или с высоких полупальцев через проходящее и трамплинное demi-plie выполняет вращательный толчок с пируэтом en dehors и т. п. Руки, корпус и голова координируют свои движения одновременно с переводом раскрытой ноги и при выполнении вращательного толчка уже фиксируют позу третьего arabesque. Здесь так же, как в предыдущих

случаях, надо отрабатывать слитность и эластичность приема. Изучать данный пируэт можно по схеме упражнения в пируэте a la seconde

Пируэт с непрерывным повторением. Пируэт этот основывается на тех же правилах, что и пируэт a la seconde, но выполняется в позу arabesque и повторяется в учебном задании не более четырех раз. Если данный пируэт исполняется en dedans, то обычно фиксируется первый arabesque, если en dehors — то третий arabesque.

Если этот пируэт повторяется от восьми до шестнадцати и более раз, он исполняется на demi-plie приемом сдвига пятки опорной ноги по половине круга, как в пируэте a la seconde. В данном случае фиксируется обычно первый (en dedans) или третий (en dehors) arabesque.

Изучать этот прием рекомендуется так же, как было указано в большом пируэте a la seconde, соблюдая все основные правила, особенно слитность, устойчивость и стремительность вращения.

Пируэты в позу с раскрытой ногой вперед на 90°

Все подходы к данному пируэту выполняются так же, как указывалось выше, оговаривается лишь вращательный толчок, переход в позу, которая фиксируется во время пируэта и после него.

Пируэт со II позиции. С demi-plie по II позиции делается вращательный толчок en dedans с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и броском другой ноги на croisee вперед на 90° в вытянутое положение. Руки действуют одновременно с броском ноги; рука, находящаяся в I позиции, посылается в III, другая рука — из II позиции в I. Корпус во время перехода в пируэт подается на опорную ногу и удерживается прямо. Голова несколько задерживается, затем поворачивается, как в малом пируэте, который в данном случае завершается в позу croisee.

Если вращательный толчок исполняется en dehors, то свободная нога выбрасывается вперед на effacee приемом fouette. При этом рука, находящаяся в I позиции, раскрывается во II, другая из II поднимается в III. Корпус и голова действуют так же. Сам пируэт завершается в позу effacee вперед. Кроме того, при помощи grand rond de jambe он может завершаться в третий или четвертый arabesque, а также в attitude croisee назад на вытянутой ноге или на demi-plie. Руки, корпус и голова в этом случае действуют согласно элементарным правилам перевода из одной позы в другую.

Изучать данный пируэт рекомендуется без подготовительного упражнения по схеме, которая предлагалась в пируэте a la seconde.

Пируэт с IV позиции. С demi-plie по IV позиции croisee выполняется вращательный толчок en dedans с переходом опорной ноги на высокие полупальцы и броском другой ноги вперед приемом grand rond de jambe с равномерным повышением до 90°.

Рука, находящаяся в I позиции, поднимается в III, другая может остаться во II позиции или закрыться в I. Корпус все время удерживается прямо и строго на опорной ноге. Голова двигается, как в малом пируэте, в конце которого фиксирует положение, свойственное позе croisee вперед.

Если вращательный толчок исполняется en dehors, то свободная нога выбрасывается вперед на effacee приемом fouette, завершая данное движение со спины по отношению к зеркалу. При этом рука, находящаяся в I позиции, раскрывается во II, другая из II поднимается в III. Корпус и голова действуют так же. В данном случае пируэт заканчивается в позу effacee вперед. Кроме того, он может при помощи grand rond de jambe завершаться в третий arabesque или attitude

croisee назад в сочетании с demi-plie и без него. Рука в данном случае из II позиции через подготовительное положение переводится в I позицию, другая рука из III позиции во II. Если нога переводится в attitude, то рука из II позиции поднимается в III, другая из III опускается во II.

Изучать этот пируэт рекомендуется без подготовительного упражнения по схеме, которая излагалась в пируэте a la seconde.

Пируэт с pas tombe. С большой позы croisee или effacee назад, с какого-либо arabesque или attitude выполняется releve на высокие полупальцы, pas tombe назад в позу croisee или effacee вперед, вращательный толчок en dedans или en dehors и большой пируэт в том же направлении и в той же позе.

Руки, корпус и голова на pas tombe уже занимают положение, в котором будет исполняться пируэт. Когда pas tombe выполняется на effacee назад с пируэтом en dehors, то, как правило, фиксируется поза effacee, в которую он и завершается. Если с этого же подхода исполняется пируэт en dedans, то фиксируется поза croisee. Данное правило относится к выполнению пируэта с pas tombe на croisee назад. Руки в этой позе, помимо обычного положения, могут занимать III позицию, а на пируэте en dedans одна — I позицию, другая — III.

Кроме того, пируэт en dehors может завершаться grand rond de jambe в третий или четвертый arabesque, а также в attitude croisee назад. Руки, корпус и голова действуют в этом случае по правилам их перевода из одной позы в другую.

Отрабатывается данный пируэт по схеме, которая рекомендовалась в пируэте a la seconde.

Пируэт с pas degage. Данный пируэт очень труден и сложен по своему исполнению. У него нет такой твердой и удобной точки опоры для вращательного толчка, как в подходе с pas tombe. Именно поэтому в учебной работе не следует «обходить» такого рода прием, так как он очень хорошо воспитывает устойчивость вообще.

Например, с позы первого arabesque на demi-plie выполняется пируэт en dehors. В этом случае нога, раскрытая назад, опускается широким движением, встает на высокие полупальцы. Освобождаясь* нога, энергично выпрямляясь из demi-plie, без всякой задержки поднимается вперед на 90° в вытянутом положении и так удерживается до конца пируэта.

Рука во время вращательного толчка из I позиции активно отводится во II, другая рука одновременно столь же активно поднимается из II позиции в III и так фиксируются до завершения пируэта. Корпус на pas degage одновременно и энергично подается назад на встающую

ногу. Голова поворачивается, как в малом пируэте. Заканчивается пируэт в позу на effacee вперед.

Данный подход можно выполнить с пируэтом en dedans или с третьего arabesque. Руки во время пируэта могут занимать положение III позиции, а при вращении en dedans одна рука — I позицию, другая — III.

Пируэт, исполняемый en dehors, может завершаться grand rond de jambe в третий arabesque, четвертый arabesque и attitude croisee с соответствующими действиями рук, корпуса и головы.

Отрабатывая данный подход, необходимо стремиться ко всем тем качествам, которые указывались в большом пируэте a la seconde, исполняемом с pas degage.

Изучать настоящий прием следует с одним пируэтом и позднее всех других его видов.

Пируэт с готовой позы с раскрытой ногой вперед выполняется при помощи того же приема, который указывался в позе a la seconde. Только в данном случае demi-plie надо исполнять, как упругий и вращательный трамплин для исполнения пируэта.

Изучать данный пируэт рекомендуется сначала en dehors с позы croisee вперед, исполняя его таким образом, чтобы опорная нога и все тело при опускании с высоких полупальцев в demi-plie уже поворачивались бы на 1/4 круга — до позы effacee. Далее можно приступить к изучению пируэта en dedans с позы effacee вперед, исполняя его вышеуказанным приемом.

Руки, корпус и голова при исполнении пируэта en dehors удерживаются в положении, присущем позе effacee, при исполнении пируэта en dedans — позе croisee.

Завершается данный пируэт в позе, которая фиксировалась в момент вращательного толчка. Руки и корпус во время вращательного толчка могут менять свое положение, например соединиться в III позиции, а при исполнении пируэта en dedans рука из II позиции может закрываться в I.

Для освоения данного пируэта можно воспользоваться схемой упражнения, которая указывалась в пируэте attitude.

Пируэт с grand rond de jambe en l'air. В данном случае подход к пируэту исполняется так же, как в пируэтах arabesque или attitude, но только в направлении en dedans. Например, с позы ecartee назад раскрытая нога энергично переводится вперед на croisee приемом grand rond de jambe en dedans. Одновременно опорная нога со своей ступни или с высоких полупальцев через проходящее и трамплинное demi-plie выполняет вращательный толчок с пируэтом en dedans.

Руки, голова и корпус действуют одновременно с переводом раскрытой ноги и в момент вращательного толчка четко фиксируют позу с раскрытой ногой *croisee* вперед. В этом случае так же, как в предыдущих, необходимо отрабатывать слитность перехода с пируэта, который первоначально можно изучать по схеме упражнения, изложенного при описании пируэта *a la seconde*.

В заключение необходимо напомнить, что программа предмета рекомендует отличное упражнение — *quatre pirouettes*. Когда у учащихся выявляется недостаток апломба, точности и пластичности в исполнении пируэта, то вместо развлекательных *adagio* следует штудировать именно это упражнение. Оно отлично восстанавливает утраченное или исправляет плохо изученное.

Quatre pirouettes исполняется следующим образом. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Делается шестая форма *port de bras*, в которой для пируэта *en dedans* вместо заключительного перехода вперед делается *pas tombe* в IV позицию. При этом рука, соответствующая направлению вращения, из III позиции круговым движением через II позицию и подготовительное положение переводится в I, другая рука остается отведенной на II позицию. Корпус подается на впереди стоящую опорную ногу.

Голова занимает положение *en face* и чуть склоняется к руке, находящейся во II позиции.

Далее выполняется пируэт *attitude* в направлении *en dedans* с остановкой *efface* на всей ступне.

Затем опорная нога выполняет *demi-plie* и *releve* на высокие полупальцы с поворотом *en dehors* на 1/4 круга. Раскрытая назад нога в это время переходит в положение *croise*. Рука, соответствующая раскрытой ноге (во время поворота на 1/4 круга), остается в III позиции, другая — во II. Корпус поворачивается на 1/4 круга в направлении *en dehors*, занимая положение, присущее *attitude croisee*. Голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу. Так фиксируется *attitude croisee* назад на высоких полупальцах.

Отсюда вновь исполняется шестая форма *port de bras*, подход по IV позиции вперед с *pas tombe* и пируэт *en dedans* в первый *arabesque* с остановкой на *efface*.

Далее с этого положения все повторяется в третий раз для исполнения пируэта *en dedans* в позу *a la seconde*. И, наконец, четвертый раз с того же подхода исполняется малый пируэт *en dedans* приемом; *tire-bouchon*, а именно нога, стоящая сзади по IV позиции, присгибается к колену опорной спереди и постепенно опускается по ее голени V позицию.

Далее все упражнение делается с другой ноги, затем повторяется еще раз сначала.

Музыкальный размер — 3/4 (вальс), темп спокойный. На два вступительных такта выполняется подготовка в виде начала первой части *temps lie*; на четыре такта — шестая форма *port de bras* к пируэту *en dedans*; на три такта — большой пируэт *attitude* и его завершение; на один такт — *demi-plie* и *releve* на пальцы с поворотом на 1/4 круга в *attitude croisee*. С этого положения все повторяется с пируэтом в первый *arabesque* и пируэтом в *a la seconde*. На *tire-bouchon* нога опускается в V позицию на седьмой такт, на восьмой делается подготовка, и все выполняется с другой ноги.

Сначала это упражнение осваивается с одним большим пируэтом, затем с двумя. Пируэт *tire-bouchon* сначала исполняется с двумя оборотами, затем с тремя и более.

БОЛЬШИЕ ПОЛУПИРУЭТЫ

Большие пируэты, как и все сложные движения классического танца, требуют ежеурочной отработки для свободного и детально точного исполнения их в сложных упражнениях. Поэтому в экзерсисе у станка полезно вводить большие полупируэты, например в какой-либо готовой позе с раскрытой ногой по IV позиции или с *pas tombe*. В данном случае полупируэт в позу *a la seconde* не делается, так как раскрытой ноге на 90° мешают стена и станок. Полупируэты у станка можно исполнять *en dehors* и *en dedans*, но всегда с движением открытой ноги от станка, по тем же причинам.

Сначала эти полупируэты рекомендуется отрабатывать, стоя на высоких полупальцах, слегка отталкиваясь рукой от станка. Затем с полупальцев в *demi-plie* и обратно, а также с трамплинным приемом *pas tombe*. Рука в последнем случае вместе с движением корпуса должна легко скользнуть по станку в том же направлении и столь же легко оттолкнуться от него. В момент окончания полупируэта другая рука должна точно лечь на станок сверху с легким упором на него. Цепляться за станок в начале или в конце полупируэта недопустимо. Во время полупируэта рука, находящаяся на станке, занимает место свободной руки или, например, переходит из позы *arabesque* в *attitude* и обратно.

Во всех этих приемах необходимо тщательно отрабатывать правильную фиксацию центра тяжести тела на опорной ноге и пластичность движения всей фигуры, особенно руки, которая, отделяясь от станка, не должна нарушать законов *port de bras* и перенапрягаться.

ПОВОРОТЫ И ВРАЩЕНИЯ В ВОЗДУХЕ

Некоторые прыжки классического танца могут быть выполнены с поворотом (*en tournant*) на 1/4, 1/2, 3/4 и целый круг или приемом вращения в виде *tours en Gaig*.

Для выполнения таких прыжков добавляется посыл всего тела в направлении *en dehors* или *en dedans*. Посыл этот должен быть соразмерной силы, начинаться одновременно с прыжковым толчком ног, сочетаться в единое целое с действием рук, корпуса и головы, а в некоторых случаях — с броском свободной ноги. Несогласованность всех этих элементов может привести к неустойчивому завершению прыжка, особенно если он осуществляется с продвижением.

Кроме этого, прыжки с поворотом и *tours en Gaig* требуют самого основательного изучения и проработки, так как должны выполняться с предельной легкостью и эластичностью, только тогда они могут стать подлинно выразительным средством танцевального искусства.

Тяжеловесное, неточное или неустойчивое выполнение данных прыжков совершенно неприемлемо, а это может произойти в том случае, если они будут изучаться несистематически, нерегулярно.

В отличие от поворотов и вращений на полу в воздухе отсутствует та точка опоры, по отношению к которой можно определить направление *en dehors* или *en dedans*. Поэтому здесь оно устанавливается по ноге, на которой заканчивается или начинается прыжок.

Например, какой-либо *sissonne en tournant*, выполняемый в направлении от ноги, на которую будет завершаться прыжок, следует считать *en dehors*.

Если исполняется *petit pas assemble en tournant* и поворот происходит в сторону толчковой ноги, его принято называть *en dedans*.

Еще пример. Исполняемые два *tours en Gaig* с окончанием в первый *arabesque* (90°) считаются *en dehors*, так как вращение происходило в направлении от ноги, на которую завершается прыжок.

Если *tours en Gaig* исполняется с V позиции в V, то направление вращения, совпадающее с ногой, стоящей вначале спереди, можно условно называть *en dehors* и с ногой, стоящей сзади, — *en dedans*.

Объясняется это тем, что на *tours en Gaig* удобнее вращаться в сторону ноги, стоящей спереди в V позиции, а не сзади, и тем, что это совпадает с приемом выполнения *tours* в малые и большие позы по IV позиции назад.

Единственным исключением из указанных правил можно считать *temps saute en tournant* по I или II позиции, где определить направление поворота по отношению к опорной ноге невозможно, так как обе

ступни до прыжка и после него находятся на полу на одной линии и в одинаковом положении. Поэтому здесь направление поворота приходится обозначать «направо» или «налево».

Кроме того, данный прыжок с поворотом осваивается лишь как начальный прием и в дальнейшем совершенно вытесняется более сложными формами. Движения с поворотом рассматриваются по тем же группам, как и движения без поворота в главе «Прыжки».

Tours en Gaig рассматриваются отдельно.

ПРЫЖКИ С ПОВОРОТОМ

Данные прыжки отличаются от обычных тем, что в них появляется новый прием выполнения — новое средство танцевальной выразительности, позволяющее исполнителю более виртуозно, динамично и красочно раскрыть сценический образ.

Следует оговорить также, что все движения с поворотом не исключают заносок, которые исполняются лишь после освоения поворота отдельно и в комбинированных заданиях. Вообще заноска с поворотом требует основательной подготовленности ученика. Спешить здесь недопустимо.

Исполнение прыжков с заноской и *sabrioles* рассматривается в конце данного раздела.

Temps saute с поворотом

Данное движение выполняется только по I и V позиции ног, II позиция здесь исключается, ибо такие прыжки с поворотом более целесообразно проводить с *pas echappe*.

Petit temps saute. Прыжок этот исполняется на 1/4 круга и поэтому требует очень незначительного поворотного посыла, который в данном случае может быть взят одними ногами в момент толчка от пола. И все же, выполняя его, необходимо, чтобы все тело собранно и активно принимало сообщаемый ему ногами поворотный толчок. Никакой поворот тела в воздухе неосуществим, если оно остается инертным к толчковому действию ног. Руки находятся в подготовительном положении. Корпус удерживается прямо, не отставая и не опережая движения ног. Голова поворачивается вместе с корпусом.

Осваивать этот прыжок следует по I позиции, деля круг на четыре равные части с поворотом вправо, затем влево. Вначале после каждого прыжка делается остановка, затем они исполняются подряд, но надо следить за тем, чтобы толчок ногами производился с равной силой, по всем правилам, присущим этому движению без поворота. Далее приступают к освоению этого прыжка в повороте по V позиции, вначале на 1/4, затем на 1/2 круга.

Руки, корпус и голова занимают те же положения. В этом случае упражнение может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исполняется на каждую четверть целого такта два *temps saute en dehors* по 1/4 круга; на один такт — пауза с выпрямлением из *demi-plie*, на целый такт повторяются те же два *temps saute*, в заключение на один такт делается *battement tendu* в сторону с переменной V позиции. Затем все повторяется с другой ноги и обратно *en dedans*.

Это упражнение может усложняться следующим образом. Музыкальный размер — 2/4. Исполняются два *temps saute en dehors* по 1/2 круга на каждую четверть такта, затем три *petits changements de pied*, каждое на 1/8 целого такта. Далее все делается с другой ноги, повторяется еще раз *en dehors*, затем исполняется *en dedans*.

Следует напомнить, что здесь важно не только составить полезный учебный пример, но, главное, отработать свободное, точное и устойчивое умение ученика ориентироваться в повороте.

Grand temps saute. Как известно, движение это осваивается на высоком прыжке с поворотом на 1/2 и целый круг, вначале по I позиции, затем по V. Здесь также нельзя допускать предварительного движения корпусом в сторону, противоположную предстоящему повороту, или в том же направлении. Толчок обеими ногами должен производиться равномерно и одновременно с посылом всего тела.

Руки, корпус и голова при повороте на 1/2 круга, как и в малом прыжке данного вида, строго сохраняют свое положение. При исполнении целого круга требуется дополнительное движение рук и головы, имеющее в дальнейшем существенное значение для освоения техники воздушного поворота.

Сначала целый круг выполняют с руками в подготовительном положении, но с движением головы, как в малом пируэте, что помогает выполнить поворот тела значительно легче и четче. Когда это будет усвоено учениками, вводятся движения рук с I и II позиции, как в малом пируэте. В момент поворотного толчка руки должны энергично соединиться в I пониженной позиции и так удерживаться до конца прыжка.

Данное движение с поворотом *en dehors* и *en dedans* весьма полезно и целесообразно. Оно хорошо подготавливает к выполнению других, более сложных прыжков, в которых встречается такое положение ног во время поворота, как, например, в *sissonne simple* с поворотом, где ноги на взлете почти до конца его завершения находятся в V позиции, или *pas chasse* с поворотом, *grand assemble* с поворотом, в которых ноги во время поворота находятся в V позиции, и т. д.

Для первоначальных упражнений можно воспользоваться схемой, указанной в малом *temps saute*.

Changement de pied с поворотом

Движение это так же, как предшествующее, выполняется на малом и большом прыжке с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг.⁴¹

Petit changement de pied. Данный прыжок делается с поворотом на 1/4 круга с применением всех тех правил поворотного толчка ногами и активного участия в нем тела, которые указаны в *temps saute* с поворотом.

Изучать *petit changement de pied* с поворотом надо вначале с остановкой по 1/4 круга, затем подряд, без остановок. При этом необходимо строго соблюдать все правила исполнения данного движения без поворота.

Пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — *epaulement croise*. На четыре такта выполняются четыре *petits changements de pied en dehors* по 1/4 круга каждый на эластичном и углубленном *demi-plie*. Затем на два такта делаются три *petits changements de pied* с переменной *epaulement* и один большой *temps saute* с продвижением вперед на *croise* (1 такт — прыжок, 1 такт — остановка). Потом все делается с другой ноги, повторяется еще раз сначала и выполняется обратно — *en dedans*.

Другой пример. Исходное положение — *epaulement croise*. Музыкальный размер — 2/4. На два такта исполняются три *petits changements de pied en dehors* по 1/4 круга каждый. Затем все повторяется еще два полных раза, заканчиваясь большим *temps saute* с продвижением вперед на *croise* (1 такт — прыжок, 1 такт — остановка). Затем все выполняется с другой ноги и обратно — *en dedans*.

Руки в обоих примерах удерживаются в подготовительном положении, за исключением *temps saute*, где они по заданию могут переводиться в различные позиции. Корпус удерживается все время прямо. Голова на каждом первом прыжке поворачивается к противоположному плечу.

Grand changement de pied. Данный прыжок выполняется с поворотом на 1/4, 1/2 круга и целый круг. Руки, корпус и голова действуют здесь так же, как в предшествующих поворотах. Изучать это движение рекомендуется на 1/4 круга с остановкой после каждого прыжка, затем — подряд. Далее его можно осваивать по 1/2 круга с остановкой после каждого второго прыжка, соответственно усиливая толчок ногами и поворотный посыл всего тела. Здесь также недопустимо

⁴¹ Думается, что *changement de pied* с целым поворотом называть *tours en Fairs* было бы неверно, так как *sissonne tombee* или *sissonne ouverte* с целым поворотом сохраняют свое основное название. Там же, где поворот удваивается, обычно применяют название (термин) *tours en Fairs*, выполняемый приемом такого-то *sissonne*.

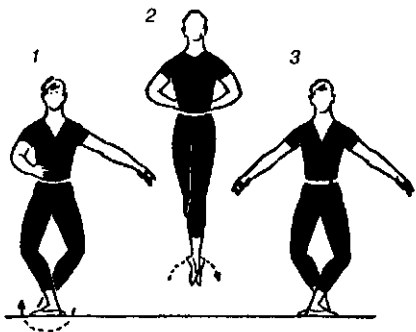


Рис. 151
Grand changement de pied
с поворотом на целый круг

нении поворота en dehors рука, соответствующая ноге, стоящей впереди в V позиции, должна находиться в I позиции, другая — во II. В момент толчка руки, помогая повороту, энергично и округло соединяются в I пониженной позиции и устойчиво удерживаются в ней до завершения прыжка (рис. 151).

При исполнении поворота en dedans рука, соответствующая ноге, стоящей сзади в V позиции, должна находиться в I позиции, другая — во II. Далее руки действуют, как было указано выше.

Изучать целый поворот сначала рекомендуется только с дополнительным движением головы, без рук. При этом надо особенно хорошо выверить позиционную смену ног на взлете. Demi-plié должно быть эластичным с твердым поставом пяток на пол, корпус подтянут, а плечи раскрыты и опущены, руки нормально напряжены и точно сохраняют округлую форму, голова — свободный и четкий поворот, уверенность взгляда, направленного прямо вперед. Должна быть устранена излишняя напряженность мышц шеи и лица. Все это вызывается трудностью целого поворота, поэтому нуждается в более тщательной отработке.

Далее можно вводить движение рук, которое должно производиться в одном темпе с толчком ног, но не слишком сильно или вяло, дополняя силу поворота, внося в него пластическую завершенность.

Движение это (включая все вышеизложенное) является подготовительным для более сложных форм целого поворота и двойных tours en l'air, так как хорошо отрабатывает основные их элементы. Ниже приводятся примеры для изучения changement de pied с целым поворотом.

1. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — en face. Затактно исполняется grand changement de pied с целым поворотом en

преждевременное движение корпуса в противоположную сторону поворота или по ходу его. Корпус поворачивается одновременно с ногами, которые с равномерной силой отталкиваются от пола.

Далее можно приступать к освоению целого поворота с соблюдением все тех же правил, но с более энергичным посылом всего тела. Здесь же применяется дополнительное движение рук и головы, которые действуют при этом, как в малом пируэте. При испол-

dehors, один такт — остановка на demi-plié; далее делается три малых changements de pied en face на каждую восьмую такта.

Все повторяется полных четыре раза, за исключением последних трех маленьких прыжков. Затем упражнение повторяется с другой ноги и обратно en dedans.

2. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — en face. Затактно исполняется grand changement de pied с целым поворотом en dehors и участием рук, на 2/8 делаются два малых changements de pied en face и на 1/4 — entrechat quatre. Затем упражнение повторяется с другой ноги и обратно.

3. Музыкальный размер — 2/4. Затактно исполняется grand changement de pied с целым поворотом en dehors, на 2/8 — два entrechat quatre, на 1/4 — sissonne tombee на croise вперед, на 1/4 — assemble назад в V позицию. Все упражнение повторяется с другой ноги и еще раз, затем делается обратно — en dedans.

Далее могут задаваться еще более трудные подходы к повороту, например с малого pas echappe battu, малого pas assemble battu и т. п.

И, наконец, можно приступать к освоению grand changement de pied с продвижением (de volee) вперед или назад и одновременным поворотом на 1/2 круга en dehors или en dedans. В данном случае руки, корпус и голова двигаются так же, как без поворота.

Вначале это движение осваивают отдельно, с остановками после каждого прыжка, затем вводят как дополнение в комбинированные задания.

Pas echappe с поворотом

Движение это, как известно, состоит из двух прыжков, каждый из них может выполняться с поворотом на 1/4 и 1/2 круга.

Толчок ногами и поворотный посыл здесь так же, как и в предыдущих прыжках, осуществляется с соблюдением всех указанных выше правил.

Petit pas echappe. В этом движении оба прыжка выполняются на 1/2 круга: первый прыжок с V позиции во II на 1/4 круга, второй — со II позиции в V тоже на 1/4 круга. В целом два прыжка дают 1/2 круга, который может быть исполнен en dehors или en dedans. Руки здесь, как правило, находятся в подготовительном положении, корпус удерживается прямо, голова поворачивается вместе с ним.

Изучать это движение рекомендуется с введением 1/4 поворота в первый прыжок — из V позиции во II, затем во второй прыжок — со II позиции в V. При этом, разумеется, необходимо тщательно следить за выполнением всех правил, присущих данному движению без поворота.

Для первоначального изучения этого движения можно рекомендовать следующий пример.

Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение ног — V позиция, *epaulement croise*. Исполняется первый прыжок с окончанием на II позицию и поворотом *en dehors* на 1/4 круга. Далее без остановки делается второй прыжок со II позиции в V без поворота. И так все движение повторяется четыре раза, причем в конце последнего прыжка в V позицию ставится вперед другая нога. Затем упражнение исполняется в другую сторону и *en dedans*.

Другой пример. Упражнение исполняется по той же схеме, но второй прыжок тоже осложняется поворотом на 1/4 круга.

Оба упражнения рекомендуется вначале исполнять в несколько замедленном темпе, на 1/4 каждого музыкального такта, затем в обычном темпе на минимальном *demi-plie*, не теряя эластичности и легкости прыжка.

В дальнейшем *petit pas echappe* с поворотом можно исполнять по IV позиции и с окончанием на одну ногу, так же, как это делается в данном движении без поворота.

Такого рода прыжки можно изучать в комбинированных заданиях.

Grand pas echappe. Оба прыжка в этом движении выполняются по 1/2 поворота, всего на целый круг, в направлении *en dehors* или *en dedans*.

Делается это на высоком прыжке и с более активным поворотом всего тела.

Руки на первом прыжке поднимаются из подготовительного положения через I позицию во II. На втором прыжке — из II позиции снова опускаются в подготовительное положение. Корпус при этом удерживается прямо, голова поворачивается вместе с ним.

Изучается это движение в той же последовательности, что и на малом прыжке.

Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется первый прыжок с окончанием на II позицию и поворотом *en dehors* на 1/2 круга. Затем без задержки делается второй прыжок со II позиции в V без поворота.

И все повторяется еще два раза. В заключение делается *grand changement de pied* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга и продвижением вперед на *croise*. Далее все исполняется с другой ноги и обратно — *en dedans*.

Может быть и такой вариант. Исполняются оба прыжка с поворотом на 1/2 круга (*en dehors*). Затем все повторяется еще два раза.

В заключение делается *grand changement de pied* с поворотом на целый круг и т. д. и т. п.

Необходимо оговорить, что в комбинированных заданиях второй прыжок может заканчиваться в большую позу по IV позиции с поворотом на 1/4 круга приемом *fouette en dehors* или *en dedans*. Например, с поворотом *en dedans* в первый *arabesque*, второй *arabesque* и в позу *attitude effacee* назад. Или с поворотом *en dehors* в позу *effacee* с раскрытой ногой вперед.

Здесь необходимо соблюдать все правила поворота *fouette*, исполняемой позы и продвижение на взлете к ноге, на которую будет завершаться второй прыжок.

Sissonne simple с поворотом

Данное движение в соответствии со своей небольшой формой исполняется обычно на среднем прыжке, с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг, в направлении *en dehors* и *en dedans*.

Ввиду того, что это движение заканчивается на одну ногу при положении другой *sur le cou-de-pied*, что представляет собой некоторую трудность исполнения, необходим более последовательный подход к его изучению с поворотом. Вначале это движение рекомендуется осваивать *en dehors* на 1/4 круга и с остановкой после каждого прыжка, затем — слитно.

Например, музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Затактно исполняется *sissonne simple* (*sur le cou-de-pied* спереди) с поворотом *en dehors* на 1/4 круга; далее на 1/4 такта делается остановка, 1/4 такта — *petit pas assemble* вперед на *efface* и 1/4 такта — снова остановка.

Руки на первом взлете из подготовительного положения поднимаются в I позицию. На завершении *sissonne simple* рука, соответствующая опорной ноге, удерживается в I позиции, другая раскрывается во II. Корпус, повернувшись на 1/4 круга, удерживается прямо. Голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

На *pas assemble* это положение рук, корпуса и головы сохраняется. Далее исполняется *sissonne simple* (*sur le cou-de-pied* сзади) с поворотом *en dedans* на 1/4 круга, то есть в ту же сторону, и *petit pas assemble* назад. При этом на *sissonne simple* руки, не опускаясь в подготовительное положение, меняют занимаемые позиции, корпус и голова поворачиваются так же. Музыкальная раскладка движений остается той же.

Затем все упражнение проделывается еще раз и в том же направлении, но в конце целого круга *petit pas assemble* исполняется не назад, а в сторону с переменной *epaulement*.

Далее все делается с другой ноги и в другую сторону, затем обратно, с теми же действиями рук, корпуса и головы. В этом упражнении необходимо хорошо отработать соразмерную силу поворота, его устойчивое завершение и правильную фиксацию положения *sur le cou-de-pied*.

Это же упражнение можно исполнять слитно, без остановок после каждого прыжка. Затем осваивают поворот на 1/2 круга, сначала с остановкой, затем слитно с другими прыжками.

Пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Затактно исполняется *sissonne simple* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга, на 1/4 такта — остановка со спины по диагонали, на 1/4 такта — *petit pas assemble* вперед на *croise* со спины в V позицию и на 1/4 такта — остановка. Руки, корпус и голова действуют так же, как и в предыдущем упражнении. Далее весь пример исполняется на 1/2 круга *en dedans*, затем оба полуповорота повторяются еще раз слитно.

В заключение делается *sissonne tombee* на *croise* вперед, *assemble croise* назад и *changement de pied* с полным поворотом *en dehors*. После этого упражнение делается с другой ноги и обратно, то есть все поворачивается *en dedans*.

Дальше можно переходить к освоению *sissonne simple* с целым поворотом. В этом случае руки перед прыжком (во время *demi-plie* по V позиции) занимают следующее положение: рука, противоположная направлению поворота, находится во II позиции, другая — в I. Одновременно с прыжковым толчком они энергично и округло соединяются в I пониженной позиции или в III. Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается, как в малом пируэте.

Осваивать целый поворот рекомендуется на увеличенном прыжке и с остановкой после него, что хорошо отрабатывает правильность и устойчивость приема, который затем войдет в двойное *tours en Gaig* на одну ногу.

Для изучения целого поворота можно рекомендовать следующее упражнение. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V. Затактно исполняется *sissonne simple* (положение *sur le cou-de-pied* спереди) с целым поворотом *en dehors*; далее на 1/4 такта делается остановка, 1/4 такта — *pas glissade* в сторону с переменной ног и еще на 1/4 такта — остановка. Затем этот поворот повторяется в другую сторону, но *pas glissade* делается вперед на *croise*. Все упражнение повторяется с другой ноги, еще раз сначала и обратно. В дальнейшем это упражнение можно исполнять слитно, а целый поворот комбинировать с другими, более сложными прыжками.

Sissonne tombee с поворотом

Данное движение, как и предшествующее, выполняется на среднем прыжке с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг, в направлении *en dehors* или *en dedans*. Руки, корпус и голова во время поворота действуют, как в *sissonne simple* с поворотом; во время *pas tombe* — так же, как без поворота, в зависимости от построения исполняемой позы. В этом движении необходимо учесть посыл всего тела в направлении поворота и свободной ноги, которая в момент завершения прыжка через положение *sur le cou-de-pied* выполняет *pas tombe* в IV или II позицию. Если этот поступательный посыл делается слабее, чем надо, то *pas tombe* будет завершаться вяло, без достаточного продвижения; если сильнее, то чересчур широко и резко. Если поворотный посыл тела осуществить слишком сильно или слабо, то выход на открывающуюся ногу будет происходить не точно в заданном направлении, не устойчиво. Поэтому данный прыжок следует изучать сначала с поворотом на 1/4 круга, как перемену *epaulement* и как первый случай освоения такого приема, тоже встречающегося в сложных *tours en Gaig*.

Начальное упражнение может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Затактно, с окончанием на первую четверть, исполняется *sissonne tombee* на *efface* вперед с поворотом, на вторую четверть — малое *assemble* вперед в V позицию. Далее это же повторяется с другой ноги, затем — на *ecarte* по диагонали назад и заканчивается одним *entrechat quatre*. После этого упражнение делается с другой ноги и обратно *en dedans*.

Вслед за этим можно осваивать поворот на 1/2 и целый круг так, как он подготовлен в предшествующем движении. Первоначальное упражнение может быть следующим. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne tombee* вперед с поворотом *en dehors* на 1/2 круга и малое *pas assemble* назад. То же самое повторяется еще раз. Затем делается *sissonne tombee* в сторону с поворотом *en dehors* на целый круг и малое *assemble* в V позицию вперед. Завершается все двумя *pas glissade* из стороны в сторону с переменной ног в V позиции. Далее это упражнение делается с другой ноги и обратно *en dedans*. Каждый прыжок в этом упражнении делается на 1/4 двудольного музыкального такта.

Практикуется еще одна форма исполнения *sissonne tombee* с поворотом *en dehors* и *dedans* на целый круг, это когда во время прыжка ноги меняют V позицию, и дальше все происходит, как обычно.

Это движение полезно исполнять без остановок по четыре раза *en dedans* с продвижением вперед и *en dehors* с продвижением назад.

Нога здесь переводится в положение *sur le cou-de-pied* только в сторону поворота и так удерживается до завершающего *demi-plie*, во время которого осуществляется *pas tombe* на свободную ногу.

Такой прием поворота надо тоже хорошо отрабатывать, так как он проходит в сложных формах *tours en Gair*.

Sissonne ouverte с поворотом

Данный прыжок может быть исполнен с поворотом на 1/4, 1/2, 3/4 и целый круг, *en dehors* и *en dedans*, в малые и большие позы приемом *developpe* и *jete*.

Sissonne ouverte par developpe

Это движение выполняется с мягким раскрытием ноги через положение *sur le cou-de-pied* в малой форме или через положение «у колена» в большой форме. Кроме того, данный *sissonne* выполняется на месте, без продвижения.

Petite sissonne ouverte par developpe. В этом движении прыжок выполняется на среднем взлете с поворотом на 1/4 и 1/2 круга, заканчиваясь в малых позах с раскрытием ноги на 45°. Руки, корпус и голова действуют здесь по тем же правилам, что и без поворота.

Толчок ногами и поворотный посыл тела исполняются так же, как в предшествующих прыжках. Другими словами, остается только освоить правильное и устойчивое завершение прыжка в малых позах сначала с поворотом на 1/4, затем на 1/2 круга.

Пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne ouverte* с поворотом *en dehors* на 1/4 круга в позу *ecartee* назад и *pas assemble* вперед в V позицию. Это же повторяется еще раз на 1/4, затем на 1/2 круга. В заключение делается один *royal*. Затем все упражнение повторяется с другой ноги и обратно *en dedans*. Каждое движение делается на 1/4 музыкального такта в несколько замедленном темпе.

Другой пример. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Дважды исполняется *sissonne ouverte* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга в позу *ecartee* и *assemble* в V позицию вперед. Далее делается *sissonne tombee* в сторону с поворотом *en dehors* на целый круг, *pas assemble* назад в V позицию и *royal*. Все упражнение исполняется с другой ноги и обратно — *en dedans*. Темп — нормальный, свойственный прыжку средней величины.

После этого можно перейти к освоению данного прыжка в малые позы по IV позиции вперед и назад, сначала на 1/4, затем на 1/2 круга по схеме вышеуказанных учебных заданий.

Grande sissonne ouverte par developpe. Данное движение исполняется на высоком прыжке с поворотом на 1/2 и целый круг, заканчиваясь в большие позы с раскрытием ноги на 90°. Руки, корпус и голова действуют здесь по тем же правилам, что и без поворота. Толчок ногами и поворотный посыл тела исполняются сильнее, чем в малой форме этого движения, особенно на целый круг.

Начинать освоение большого *sissonne* с поворотом можно в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Дважды исполняется большой *sissonne* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга в позу *ecartee* со спины и *assemble* в V позицию вперед. Затем исполняется большой *sissonne* с поворотом *en dehors* на целый круг в позу *a la seconde, pas de bourree* с переменной ног на полном повороте в том же направлении и, наконец, *glissade* в сторону в V позицию. Далее все упражнение повторяется с другой ноги и в обратном направлении *en dedans*.

Еще пример. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется большой *sissonne ouverte* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга в позу с раскрытой ногой вперед (со спины) и *pas assemble* вперед. Этот же *sissonne* с поворотом *en dedans* исполняется в третий *arabesque*. Далее делаются большой *sissonne* с поворотом *en dehors* на целый круг в *attitude croisee* назад (через положение *passee*), *pas assemble* назад и три маленьких *entrechat quatre*.

Каждый прыжок в обоих примерах делается на 1/4 музыкального такта, *entrechat quatre* — на 1/8 такта.

При выполнении большого *sissonne ouverte* с поворотом необходимо соблюдать те же правила, которые указаны в его малой форме.

В целом повороте руки действуют, как в предшествующих больших прыжках, а именно: перед прыжком рука, противоположная направлению поворота, должна находиться во II позиции, другая — в I. Далее одновременно с толчком ног и посылом всего тела они энергично и округло соединяются в I пониженной позиции, где и удерживаются во время поворота, а затем раскрываются одновременно с ногой в положение, свойственное принимаемой позе.

Sissonne ouverte par jete

В данном движении нога раскрывается прямо с V позиции вслед за выполнением прыжкового толчка, а не через положение *sur le cou-de-pied* (в позу на 45°) ИЛИ «у колена» (в позу на 90°). Прыжок этот в отличие от предыдущего выполняется с продвижением всегда в сторону ноги, на которую завершается прыжок, как и при выполнении его без поворота.

Petite sissonne ouverte par jete. Выполняется данное движение с поворотом на 1/4 и 1/2 круга во все малые позы на среднем прыжке.

Толчок ногами и поворотный посыл тела выполняются с учетом продвижения во время взлета на новую точку опоры, как и при выполнении *sissonne tombee*, только там продвижение осуществляется с переходом на раскрывающуюся ногу, здесь же — от ноги, которая остается поднятой на 45°.

Руки, корпус и голова действуют в данном движении по тем же правилам, что и без поворота.

Изучать данный *sissonne* с поворотом можно по схеме малой формы *sissonne ouverte par developpe*.

Следует помнить, что продвижение в этом прыжке выполняется пропорционально отведению свободной ноги на 45°, которая в момент завершающего *demi-plie* не должна снижаться. Словом, надо строго соблюдать все правила исполнения этого прыжка без поворота.

Grande sissonne ouverte par jete. Это движение выполняется на высоком прыжке с поворотом на 1/2 и 3/4 круга, завершаясь в большие позы с раскрыванием ноги на 90°.

Действия рук, корпуса и головы здесь те же, что и в прыжке без поворота. При этом толчок ногами и поворотный посыл тела выполняются энергичнее, чем в малой форме этого движения, особенно на 3/4 круга.

Осваивать *grande sissonne ouverte par jete* с поворотом на 1/2 круга можно при помощи следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V (правая впереди), *epaulement croise*. Выполняется *sissonne ouverte* с продвижением назад в противоположный по отношению к зеркалу угол зала и с поворотом влево на 1/2 круга — *en dedans*. Оканчивается прыжок на левую ногу в *attitude* со спины, после чего выполняется *pas assemble* назад в V позицию. Далее все повторяется еще раз, только с продвижением в нижний (исходный) угол зала и с поворотом вправо на 1/2 круга. Затем выполняется *sissonne tombee* вперед на *efface* с поворотом *en dehors* на целый круг, *jete passe* в третий *arabesque* и *pas assemble* назад в V позицию.

Все упражнение повторяется с другой ноги и обратно. Каждый прыжок выполняется на одну четверть музыкального такта в несколько замедленном темпе.

Другой пример. Выполняется *sissonne ouverte* с продвижением в верхний левый угол зала и с поворотом влево на 1/2 круга — *en dehors*. Прыжок оканчивается на правую ногу в позу *ecartee* со спины, после чего делается *pas assemble* назад в V позицию. Затем все

повторяется, но с продвижением в нижний (противоположный) угол зала и с поворотом вправо на 1/2 круга — *en dedans*. Далее выполняется *sissonne tombee* на *ecarte* вперед, с поворотом *en dehors* на целый круг; *pas assemble* вперед и *goyal* с продвижением вперед. Все упражнение делается с другой ноги и обратно.

В обоих примерах руки, корпус и голова действуют в соответствии с правилами исполняемых прыжков и условиями поворота.

Данный *sissonne* с поворотом на 3/4 круга выполняется только в позы по IV позиции с раскрыванием ноги вперед или назад. Поворот в данном случае делается следующим образом. Исходная позиция ног — V, правая нога впереди, *epaulement croise*. Выполняется *sissonne ouverte* с продвижением в нижний правый (по отношению к зрителю) угол зала и поворот влево на 3/4 круга. Прыжок завершается на левую ногу, правая по ходу движения энергично отбрасывается назад, и все тело, повернувшись *en dedans*, принимает позу третьего *arabesque* или *attitude croisee*.

Этот же поворот на 3/4 круга возможно исполнить в направлении *en dehors*. Тогда *sissonne* (V позиция, правая нога впереди) делается назад в левый угол с поворотом влево на 3/4 круга. Прыжок завершается, на правую ногу, другая энергично отбрасывается вперед, и все тело, повернувшись *en dehors*, принимает позу с раскрытой ногой *croisee* вперед.

При исполнении данного прыжка в момент толчка от пола недопустимо сдвигать ступни ног в V позиции в сторону поворота и преждевременно поворачивать корпус в этом же направлении. Исходное *demi-plie* надо исполнять с посылом всего тела в направлении точки, на которую будет завершаться прыжок.

Необходимо также обращать внимание на то, чтобы данный прыжок выполнялся по всем правилам, которые относятся к нему и без поворота.

Изучать это движение можно в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*.

Затактно выполняется *sissonne ouverte* в третий *arabesque* с поворотом *en dedans* на 3/4 круга, на 1/4 — остановка на *demi-plie*, 1/4 — *pas assemble* назад, 1/4 — остановка на *demi-plie*, 1/4 — *pas assemble* назад, 1/4 — остановка с вытягиванием ног из *demi-plie*.

Все движения повторяются с другой ноги и еще два полных раза.

Затем данное упражнение можно осваивать обратно — *en dehors* и, наконец, слитно с уже пройденными поворотами.

Пример. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется *sissonne ouverte* с продвижением назад в верхний угол зала

и с поворотом влево на 1/2 круга — en dedans. Оканчивается прыжок на левую ногу в attitude effacee со спины, после чего исполняется pas assemble назад в V позицию. Затем исполняется sissonne ouverte с продвижением в левый верхний угол зала и с поворотом вправо на 1/2 круга — en dehors. Оканчивается прыжок на левую ногу в позу ecartee вперед, после чего делается pas assemble в V позицию вперед. Далее делается sissonne ouverte с продвижением вперед в нижний правый угол зала и поворот влево на 3/4 круга — en dedans. Прыжок завершается на левую ногу в позу третьего arabesque, откуда выполняются большой cabriole в той же позе, pas chasse на croise вперед и pas assemble назад. Все упражнение исполняется с другой ноги и обратно.

В этом виде sissonne есть два взаимосвязанных элемента, которые необходимо четко понять и усвоить. Это — направление прыжка и поворота, не всегда совпадающие и не всегда удобно исполнимые. И если ученик твердо усвоил все вышеприведенные приемы исполнения sissonne, а это очень трудно, и особенно при выполнении их обратно, значит, он умеет отлично ориентироваться в пространстве, то есть получил прочную основу для дальнейшего развития виртуозной техники прыжка с поворотом и вращением.

Pas assemble с поворотом

Данное движение исполняется с поворотом на 1/4, 1/2, целый и двойной круг.

Petit pas assemble. Поворот в данном прыжке равен всего 1/4 круга, но труден тем, что осуществляется толчком одной ноги с одновременным отбрасыванием другой в сторону на 45° и возвращением в V позицию.

Осваивать это движение рекомендуется сначала в замедленном темпе. Например. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, epaulement croise. Исполняется малое assemble в сторону ногой, стоящей сзади в V позиции. На взлете все тело поворачивается en face. На завершении прыжка раскрытая нога опускается вперед в V позицию и все тело поворачивается epaulement croise. Таким образом, поворот исполняется на 1/4 круга в направлении en dedans. После этого исполняется такое же pas assemble с другой ноги, с поворотом в ту же сторону, но уже с поворотом en dehors, на 1/4 круга. Далее все повторяется еще раз до полного круга. Заканчивается упражнение pas glissade по II позиции в сторону впереди стоящей ноги с переменной V позиции. Затем все упражнение делается с другой ноги и обратно.

Каждый прыжок исполняется на первую четверть двудольного музыкального такта с выдержкой demi-plie на второй четверти. Pas glissade исполняется на последнюю четверть последнего музыкального такта. В дальнейшем это движение можно исполнять слитно и соединять с другими, более трудными прыжками, например с различными малыми sissonne en tournant и т. д.

В начале изучения этого прыжка руки следует удерживать в подготовительном положении, затем в малых позах с соответствующими поворотами головы.

Все правила исполнения малого assemble без поворота сохраняются здесь полностью, особенно точность V позиции, эластичность demi-plie, правильность броска ноги по II позиции, легкость, пластичность и устойчивость действия всего тела.

Grand pas assemble. Данное движение выполняется с поворотом на 1/2, целый или двойной круг только в направлении en dedans.

Прыжок этот обычно делается при помощи pas chasse по II позиции в том же направлении. В момент выполнения pas assemble ноги соединяются в V позиции одновременно с поворотом всего тела на 1/2 круга в направлении en dedans. Прыжок делается с обычным продвижением и завершается со спины в исходную V позицию. Руки на assemble из II позиции через подготовительное положение в I позицию энергично посылаются в свое обычное положение.

Корпус удерживается прямо. Голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Большое assemble с поворотом на целый круг необходимо исполнять на высоком взлете, но с минимальным продвижением, что позволит лучше удерживать собранность всего тела и устойчивее завершать прыжок. Руки при исполнении целого поворота энергично посылаются в III позицию и четко удерживаются в ней до завершающего demi-plie. Корпус фиксируется прямо и подтянуто. На pas assemble голова поворачивается в сторону броска ноги, при завершении прыжка — к выдвинутому вперед плечу. При двойном повороте голова действует так же.

Исполняя большое assemble с двойным поворотом, необходимо делать посыл всего тела с сильным акцентом вверх и минимальным продвижением за отбрасываемой ногой. Корпус удерживается еще более собранно и подтянуто. Руки и голова занимают те же положения, но более энергично.

Осваивать assemble с поворотом на 1/2 круга можно при помощи следующего упражнения. Местонахождение — нижний угол зала, исходная позиция ног — V, epaulement croise. Выполняется подготовка в малую позу второго arabesque на полупальцы, потом pas chasse по

II позиции вверх по диагонали и большое assemble с поворотом на 1/2 круга. Прыжок заканчивается со спины в обычную для этого движения позу ecartee. Далее исполняется sissonne tombee с поворотом en dehors на 1/4 круга с выходом в позу третьего arabesque. В заключение делается jete passe во второй arabesque, и все упражнение повторяется полностью еще три раза.

К данному упражнению может быть использован музыкальный размер на 3/4 (вальс). Подготовка исполняется на два вступительных такта, все остальное делается связно, подряд, но в чуть замедленном темпе.

Большое assemble с поворотом на целый и двойной круг можно осваивать по этой же схеме. Assemble будет завершаться в eroulement croise, а sissonne tombee — исполняться без поворота на 1/4 круга.

Первоначальный пример может быть составлен иначе, но assemble с поворотом всегда должно в нем выполняться с pas chasse по II позиции, без вольного разбега, который нарушает учебные приемы классического танца.

Исполняя поворот на целый круг (и тем более двойной), надо с подхода очень точно подавать центр тяжести тела на толчковую ногу с одновременным броском другой не более чем на 45°. На взлете надо быстро и плотно соединять ноги в V позиции и так удерживать их до мягкого завершения прыжка. Кроме этого, все тело во время поворота должно принять совершенно отвесное положение. Отклонение ног или корпуса от вертикальной оси тела недопустимо так же, как в tours en Gaig.

Корпус следует удерживать стройно, подтянуто, с раскрытыми и опущенными плечами. Руки в момент поворота рекомендуется удерживать тоже на отвесной линии, не нарушая, однако, пластичности их действия. Голова, как корпус и руки, не должна терять темп. Взгляд точно и своевременно переводится в начальную и конечную пространственную точку, на двойном повороте это особенно важно для исполнительского апломба. И последнее, исполнять данные повороты, особенно двойные, следует легко, в строгом танцевальном стиле» без каких-либо нарочитых подчеркиваний.

Изучать большое assemble с двойным поворотом можно не раньше чем будут хорошо усвоены tours en Gaig в V и IV позицию.

Petit pas jete с поворотом

Данное движение исполняется с поворотом на 1/4 круга и только, с броском ноги в сторону по II позиции. Поворотный толчок берется здесь обеими ногами при активном участии всего тела. Руки, корпус голова действуют в этом прыжке так же, как без поворота.

Осваивать это движение рекомендуется по следующей схеме. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, eroulement croise. Выполняется pas jete в сторону ногой, стоящей сзади, с поворотом от нее на 1/4 круга; другая нога, исполнявшая толчок, на завершении прыжка переводится sur le cou-de-pied назад. Таким образом, поворот был исполнен en dehors, от ноги, которая отбрасывается и на которую завершается прыжок. Отсюда с положения sur le cou-de-pied повторяется такое же pas jete с поворотом на 1/4 круга в ту же сторону, но уже в направлении en dedans, к ноге, которая отбрасывалась и на которую будет заканчиваться прыжок. Все это повторяется еще раз от начала до конца, но с остановкой в demi-plie на каждую вторую четверть музыкального такта. Затем все повторяется еще раз слитно, каждый прыжок делается на четверть музыкального такта. Далее на целый такт исполняется pas de bourree en tournant с переменной ног и окончанием в V позицию и на 1/4 — entrechat quatre. После этого упражнение повторяется с другой ноги и обратно.

Руки первое время рекомендуется удерживать в подготовительном положении, затем — в маленьких позах.

Осваивая это движение, необходимо точно выдерживать все правила pas jete, добиваться легкости и четкости самого поворота.

Pas emboite с поворотом

Данное движение выполняется с поворотом по 1/2 круга. Техника его заключается в следующем. Исходная позиция ног — V, положение тела — en face.

Исполняется demi-plie на ноге, стоящей сзади; другая одновременно поднимается на cou-de-pied спереди. Из этого положения делается небольшой прыжок, во время которого обе ноги вытягиваются по минимальной II позиции. Далее нога, производившая прыжковый толчок, переводится sur le cou-de-pied вперед, другая одновременно осуществляет demi-plie. Все это исполняется с поворотом en dedans на 1/2 круга и очень небольшим продвижением в сторону ноги, находящейся на cou-de-pied. Прыжок заканчивается спиной к зеркалу, затем повторяется, но уже с поворотом en dehors и окончанием лицом к зеркалу. Таким путем это движение может исполняться четыре-восемь раз подряд, по заданию, и не только параллельно зеркалу, но и по диагонали.

Если это движение исполняется обратно, то sur le cou-de-pied фиксируется каждый раз сзади, а первый полуповорот производится en dehors.

Руки на *demi-plié* перед первым прыжком находятся: в I позиции рука, соответствующая направлению поворота, другая — во II. Во время прыжка и поворота рука из I позиции переводится во II, другая — из II позиции в I и т. д.

Корпус на каждом *demi-plié* удерживается фронтально, если *emboite* делается параллельно зеркалу; если оно выполняется по диагонали, корпус фиксирует *epaulement*.

Голова перед первым прыжком повернута в сторону продвижения; на первом *emboite* она сохраняет это положение, на втором *emboite* — поворачивается несколько быстрее корпуса в том же направлении и т. д. Если это движение выполняется в обратном порядке, то руки и корпус действуют так же. Голова перед первым прыжком повернута в направлении предстоящего продвижения; на первом *emboite* она поворачивается несколько быстрее корпуса в том же направлении, на втором *emboite* сохраняет это же положение и т. д.

Изучать данное движение рекомендуется в сдержанном темпе и небольшом количестве. Например. Музыкальный размер — 2/4. Исполняются шесть *emboites* на каждую четверть такта; на первую четверть четвертого такта делается *pas glissade* с переменой ног в V позиции; на вторую четверть этого же такта впереди стоящая нога поднимается в положение *sur le cou-de-pied* спереди. Далее весь пример делается с другой ноги, затем еще раз сначала и обратно.

В дальнейшем данное *emboite* можно исполнять в обычном темпе и на 1/8 часть музыкального такта. В последнем случае скорость движения увеличивается и на каждый полный оборот приходится три *emboites*.

Например. Исполняются два *emboites* с поворотом по 1/2 круга на каждую четверть такта; затем делаются три *emboites* по 1/3 круга на каждую восьмую такта; наконец, одну восьмую такта выдерживается на *demi-plié*, и все упражнение делается с другой ноги. Далее оно повторяется еще раз и исполняется обратно.

В этом движении надо отрабатывать свободный и легкий поворотный толчок; четкое вытягивание ног на взлете; точный перевод свободной ноги на *cou-de-pied*, уменьшенное, но эластичное *demi-plié*; верную линию продвижения с одинаковым расстоянием между каждым прыжком; ритмическую слитность поворотов, а также правильное действие рук, корпуса и головы.

В целом это движение должно отличаться компактностью исполнения, очень ясным и отчетливым пластическим рисунком, без каких-либо разобщенных действий верхнего и нижнего пояса танцовщика.

Рас jete с продвижением в сторону по 1/2 круга

Данное *pas jete* выполняется с поворотом по 1/2 круга. Продвижение осуществляется параллельно зеркалу или по диагонали. Все остальные правила малого *jete* здесь сохраняются.

Изучать это движение можно следующим образом. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, положение тела *en face*. Исполняется *pas jete* ногой, стоящей спереди, с продвижением в ту же сторону и поворотом *en dedans* на 1/2 круга; другая нога, исполнявшая толчок, на завершении прыжка переводится *sur le cou-de-pied* назад. Отсюда со спины повторяется такое же *pas jete* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга *en face*.

Руки на исходном *demi-plié* по V позиции из подготовительного положения поднимаются: соответствующая продвижению в I позицию, другая во II. Во время взлета рука, находящаяся в I позиции, раскрывается во II; на завершении прыжка другая рука из II позиции переводится в I и т. д.

Корпус удерживается прямо и стройно. В момент прыжкового толчка, взлета и его завершения он точно передается на опорную ногу. Голова в начале движения повернута в сторону предстоящего прыжка, в момент взлета и завершения прыжка удерживает это положение, поворачивается только все тело. На следующем прыжке голова поворачивается в исходное положение.

Каждый прыжок выполняется на первую четверть музыкального такта, каждое *demi-plié* после прыжка выдерживается на вторую четверть.

Таким образом выполняются четыре *pas jetes*, а на последнюю четверть четвертого такта добавляется *pas glissade* в сторону с окончанием в V позицию. Затем все повторяется с другой ноги и обратно, то есть поворот *en dehors* заканчивается со спины, а *en dedans* — лицом.

Затем все упражнение исполняется слитно: каждый прыжок на 1/4 такта. И, наконец, изученное движение можно исполнять по диагонали и вводить в комбинированные задания.

В этом *jete* надо энергично и широко продвигаться с вытянутыми ногами на взлете и только в момент завершения прыжка четко производить поворот.

Весь прыжок должен отличаться точностью и эластичностью исполнения. Недопустимы вялое продвижение, преждевременное сгибание свободной ноги в положение *sur le cou-de-pied*, жесткое завершение прыжка.

Saut de basque

Данное движение является развитием предшествующего pas jete и подразделяется на малую, большую и двойную форму (double) исполнения.

Petit saut de basque. Данная форма движения выполняется следующим путем. Исходное положение — en face, позиция ног — V. Делается demi-plie на ноге, стоящей сзади, другая нога одновременно поднимается в несколько повышенное положение sur le cou-de-pied спереди. Далее эта нога раскрывается в сторону на 45° по II позиции и тотчас же энергично переходит на demi-plie с последующим прыжковым толчком и поворотным посылом всего тела en dedans. Другая нога в этот момент, легко скользя по полу через I позицию, отбрасывается по II позиции на 45°, а нога, выполнившая толчок на взлете, фиксируется отвесно. Таким образом, осуществляется взлет с поворотом всего тела на 1/2 круга в положение спиной к зеркалу. Затем без малейшего промедления нога, выполнявшая толчок из отвесного положения, четко сгибается в несколько повышенное положение sur le cou-de-pied вперед. Другая нога с 45° опускается на завершающее demi-plie. Все это делается тоже на 1/2 круга, а прыжок заканчивается исходным положением — en face.

На исходном demi-plie руки занимают следующее положение: соответствующая направлению поворота находится в I позиции, другая — во II. Во время перехода на раскрытую ногу рука из I позиции четко переводится во II. Другая рука в момент прыжкового толчка (и в том же темпе) из II позиции энергично посылается в I. В этих позициях руки фиксируются на кульминации прыжка со спины. Во время второй половины поворота они переводятся в исходное положение и на завершающем demi-plie удерживают его. Корпус все время сохраняет прямое положение, продвигаясь в сторону и поворачиваясь одновременно с ногами. Голова на исходном demi-plie сохраняет положение en face. Вместе с открыванием ноги в сторону голова поворачивается в том же направлении. На взлете она сохраняет тот же поворот. В момент завершения прыжка голова поворачивается в исходное положение — en face (рис. 152).

В целом малый saut de basque делается с небольшим продвижением и без подхода pas chasse по II позиции и т. д. Когда это движение исполняется по диагонали, то перед прыжком и после него тело ученика будет находиться в положении epaulement.

При исполнении данного движения следует отрабатывать правильное раскрывание ноги на 45°, достаточно широкий переход на нее с носка на пятку, эластичное demi-plie с энергичным прыжковым толчком,

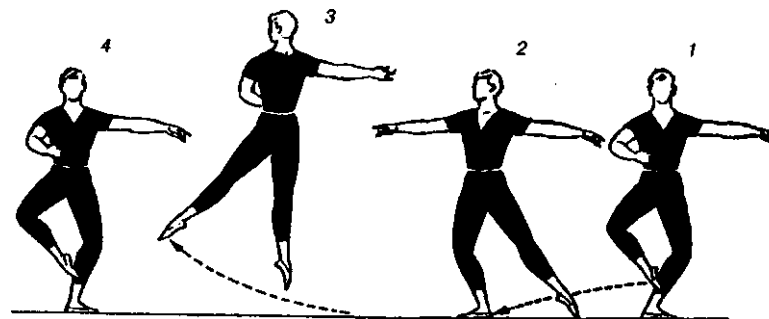


Рис. 162
Petit saut de basque

ком, точный и легкий бросок свободной ноги через I позицию на 45°, четкую фиксацию вытянутых ног на кульминации взлета со спины и столь же четкое завершение прыжка в мягкое demi-plie, легкость взлета и эластичность его завершения.

Недопустимы потеря выворотности ног, неопределенность положения sur le cou-de-pied, завышенный бросок ноги, размягченное demi-plie перед прыжком или жесткое после него, слишком большой или малый посыл всего тела на повороте, слишком большое или малое продвижение на взлете.

Руки должны двигаться четко, на несколько сниженных позициях, но не резко, а с мягкой пластичностью. Корпус удерживается прямо и подтянуто; плечи свободно раскрыты и опущены. Тяжесть корпуса точно и своевременно подается на опорную ногу. Голова удерживается прямо, поворачивается четко и свободно. Взгляд устремлен уверенно в направлении ее поворота.

Изучать данное движение следует сначала en face, выдерживая остановки на каждом завершающем demi-plie. Например, музыкальный размер — 2/4; нога в сторону на 45° открывается затактно, на 1/4 делается прыжковый толчок и взлет, на 1/4 — завершение прыжка, на 1/4 выдерживается demi-plie, на 1/4 свободная нога снова открывается в сторону и т. д. Все повторяется четыре полных раза, но вместо последней паузы на demi-plie делается малое assemble в V позицию назад, а на последнюю четверть нога, стоящая спереди, открывается через sur le cou-de-pied в сторону. Далее все делается с другой ноги и обратно.

Обратно это движение исполняется следующим путем. Исходное положение то же. Demi-plie делается на ноге, стоящей спереди в V позиции, другая нога через положение sur le cou-de-pied сзади

раскрывается в сторону на 45°. Далее выполняется переход на эту ногу и прыжковый толчок с поворотом всего тела en dehors. Другая нога, одновременно легко скользнув по полу через I позицию, отбрасывается в направлении II позиции на 45°; нога, осуществлявшая толчок, на взлете выдерживает отвесное положение.

Таким образом, момент взлета с поворотом всего тела на 1/2 круга фиксируется в положении спиной к зеркалу. Затем нога, выполнявшая толчок, четко сгибается на sou-de-pied назад. На другой ноге в это время выполняется заключительное demi-plie. На этом завершается вторая половина круга в положении en face. Руки, корпус и голова действуют так же, как было описано выше.

Далее малый saut de basque можно изучать слитно и вводить в комбинированные примеры.

Grand saut de basque. Движение это выполняется так же, как его малая форма, но здесь все его составные части усиливаются. Прыжок делается большой, нога на взлете отбрасывается на 90°, руки вскидываются на взлете в III позицию, корпус и голова действуют более активно, продвижение соответственно увеличивается, начальное же и финальное положение sur le sou-de-pied еще больше повышается. И, наконец, это движение, как правило, выполняется при помощи подхода pas chasse по II позиции для достижения более высокого и энергичного взлета.

Подход этот может начинаться с позы малого arabesque, как при исполнении перекидного jete или других больших прыжков.

Руки на pas chasse раскрываются во II позицию, в момент прыжкового толчка они энергично посылаются через подготовительное положение и I позицию в III, где и удерживаются на взлете. Во время завершающего demi-plie руки могут удерживать эту позицию или раскрываться во II.

Корпус и голова действуют как обычно.

Все правила исполнения малого saut de basque надо здесь соблюдать так же тщательно. Изучать большой saut de basque следует тоже вначале с остановками, затем слитно. Обратное это движение не выполняется, так же как большое assemble en tournant или перекидное jete.

Двойной saut de basque. Движение это выполняется на предельно высоком прыжке и с двойным поворотом всего тела. Бросок ноги сокращается здесь до 45°, другая нога на взлете фиксирует повышенное положение sur le sou-de-pied спереди.

Для подхода обычно берется pas chasse по II позиции, которое выполняется с акцентом на максимальный толчок вверх, а не на продвижение.

Руки на pas chasse удерживаются во II позиции, на saut de basque они, как правило, посылаются в III или рука, соответствующая направлению поворота,— в I, другая — в III. Можно руки фиксировать в округленной и пониженной I позиции, но это уже исключение из общего правила.

Корпус, активно участвуя в прыжковом и поворотном посыле, удерживается прямо и стройно, своевременно и точно переходя на опорную ногу. Голова оба раза поворачивается энергично и прямо, как в обычном saut de basque.

На прыжке вся фигура должна четко фиксировать отвесное положение без каких-либо отклонений от финального demi-plie.

Заканчивать двойной saut de basque можно в положении sur le sou-de-pied с выходом в pas tombe на II позицию для исполнения следующего движения; с выходом в первый arabesque, attitude или на одно колено при помощи того же приема. Во всех этих случаях переход должен протекать эластично, слитно и устойчиво, без лишнего или недостаточного форса. Поэтому надо хорошо отрабатывать соразмерность поворотного посыла. Ученики иногда дают средний взлет и чрезмерный поворотный посыл, что всегда ведет к неустойчивому завершению прыжка (заносит) и слишком быстрому, суетливому темпу двух поворотов и т. д.

В двойном saut de basque надо отрабатывать легкость подхода, силу прыжкового толчка с эластичным переходом носка на пятку, свободный и высокий взлет, четкую и решительную фиксацию тела в поворотах, эластичный и устойчивый переход в заключительное demi-plie и в следующее за ним движение. Кроме этого, на взлете надо утверждать энергичный посыл рук, устойчивую, но свободную их фиксацию, собранное, а не расслабленное раскрытие рук на завершающем demi-plie. Руки на двойном saut de basque должны действовать пластично и с апломбом.

В работе корпуса надо добиваться сохранения стройности, подтянутости, свободно раскрытых и легко опущенных плеч. Корпус следует нести легко, с точной подачей на опорную ногу.

Смелость и точность должны отличать движения головы, особенно на втором повороте. Потеря ориентировки здесь совершенно недопустима. Уверенно направленный взгляд в должную пространственную точку, чеканный темп обоих поворотов головы в сочетании с правильными действиями рук, корпуса и ног значительно повышают устойчивость исполнения saut de basque.

В целом взлет и оба поворота должны быть исполнены не только технически точно, высоко и сильно; в них надо вкладывать увлеченность,

внутренний танцевальный посыл, в характере строгом, мужественном, без порхающей легкости или акробатизма.

Изучать двойной *saut de basque* можно, только основательно подготовившись к нему. Надо сначала хорошо усвоить *tours en Gaig* с V позиции в V, затем с V позиции в IV; с V позиции в положение *sur le cou-de-pied* и в IV позицию. Необходимо освоить с подходом *pas chasse* такие движения, как большое *assemble* с одним поворотом, перекидное *jete*, большие кабриолы назад с поворотом *fouette* и т. д. Двойной *saut de basque* — движение трудное и сложное, поэтому осваивать его рекомендуется только с теми учениками, которые могут овладеть его техникой.

Первое упражнение для изучения двойного *saut de basque* может быть примерно таким. Исходное положение — второй *arabesque* в профиль, с ногой, отведенной носком в пол. Параллельно зеркалу выполняется *pas chasse* по II позиции, которое переходит в двойной *saut de basque en dedans* с окончанием на *cou-de-pied*. Делается далее в исходную позу поворот на 1/4 круга, и все упражнение повторяется (из стороны в сторону) четыре раза. Руки на *pas chasse* раскрываются во II позицию, на *saut de basque* они вскидываются в III позицию, на завершающем *demi-plie* удерживаются в этой позиции и далее, раскрываясь через II позицию, занимают положение второго *arabesque*.

Корпус на *pas chasse* поворачивается *en face*, на подходе к прыжковому толчку усиливает этот поворот, на самом прыжке энергично поворачивается два раза. На завершении прыжка он удерживается *en face* и в момент перехода во второй *arabesque* плавно поворачивается в профиль.

Голова на *pas chasse* фиксирует положение *en face*; на *saut de basque* она действует так же, как было указано выше, на заключительном *demi-plie* повернута в сторону продвижения, во время перехода в исходную позу плавно занимает положение второго *arabesque*.

Для упражнения берется музыкальный размер — 2/4; *pas chasse* выполняется затактно, прыжковый толчок на 1/4 такта, взлет и завершение прыжка — на 1/4, переход во второй *arabesque* — на 1/4; *demi-plie* и переход на отведенную ногу — на 1/4. В данном упражнении двойной *saut de basque* рекомендуется первое время выполнять только «в свою сторону», в другую («чужую») сторону — с одним поворотом. В дальнейшем обе стороны можно выполнять с двойным поворотом.

Это движение следует вводить в комбинированные задания, сначала в простые, затем — в сложные и приступать к освоению переходов в *arabesque* и на одно колено.

Двойной *saut de basque* можно выполнять, когда *sur le cou-de-pied* на прыжке фиксируется сзади, а не спереди. Это вносит в него некоторое своеобразие и позволяет осуществлять выход в IV позицию назад (в малые позы) или на одно колено. Все остальное выполняется здесь обычно.

Изучать такой *saut de basque* можно по схеме вышеуказанного упражнения, но выполнять его не по прямой линии из стороны в сторону, а по диагонали вверх.

При помощи той же схемы упражнения эту форму двойного *saut de basque* можно осваивать и с окончанием в IV позицию или на одно колено.

Вообще двойной *saut de basque* в комбинированных заданиях можно выполнять *en face* параллельно зеркалу, по диагонали вниз или вверх и как отдельное упражнение по кругу. Кроме всего, двойной *saut de basque* надо осваивать с выходом через *pas tombe* в *tours chaines*.

Отрабатывать двойной *saut de basque* следует в простых комбинациях. Надо очень последовательно, с обязательной повторяемостью взятого приема укреплять все вышеуказанные качества исполнения двойного *saut de basque* и только после этого соединять его с другими сложными прыжками.

Pas chasse с поворотом

Поворот в этом движении осуществляется в момент взлета на 1/4, 1/2 и целый круг.

Пример поворота на 1/4 круга. Исходное положение — третий *arabesque*. Выполняется *demi-plie* и *pas chasse* в другой нижний угол зала с окончанием *attitude effacee*.

Пример поворота на 1/2 круга. Исходное положение — второй *arabesque* (по диагонали вниз). Выполняется *pas chasse* в противоположный верхний угол зала, с поворотом в сторону опорной ноги и окончанием прыжка в четвертый *arabesque* со спины.

Пример поворота на целый круг. Исходное положение — первый *arabesque* (по диагонали вниз). Выполняется *pas chasse* в тот же нижний угол зала с поворотом в сторону опорной ноги и окончанием в ту же позу. Или исходное положение — поза *ecartee* вперед; руки раскрыты во II позицию приемом *allongee*. Выполняется *pas chasse* в верхний угол зала с поворотом в сторону опорной ноги (которая на взлете подводится назад в V позицию) и окончанием в ту же позу.

Руки в двух последних примерах, как правило, энергично и округло соединяются в I пониженной позиции и на завершающем *demi-plie* вновь раскрываются в исходную позу. Но они могут раскрываться

и во II позицию приемом *allongee* или вскидываться в III позицию. Корпус на взлете удерживается прямо. Голова в начале поворота слегка задерживается, затем раньше корпуса занимает исходное положение.

К вышеизложенному следует дополнить, что если поворот делается в сторону опорной ноги, с которой осуществляется прыжок, то он происходит в направлении *en dedans*, если от опорной ноги — то в направлении *en dehors*. Кроме того, все вышеуказанные примеры можно исполнять в обратном направлении, то есть с поворотом в другую сторону. И чем степень поворота больше, чем сильнее поворотный и поступательный посыл всего тела, тем выше и энергичнее будет взлет.

Движение это очень хорошо отрабатывает чувство пространства, поворотливость и устойчивость, если осваивается во всем своем разнообразии.

Исполняя данное движение, надо отрабатывать эластичность исходного и завершающего *demi-plie*, достаточно энергичную степень продвижения на взлете, стройную и свободную пластику поворота, отчетливое и согласованное движение рук, корпуса и головы. Особенно тщательно надо отрабатывать завершение взлета, который делается с легким скольжением на раскрывающуюся ногу, как в обычном *pas chasse* без поворота.

Изучать *pas chasse* с поворотом на 1/4 и 1/2 круга можно прямо в комбинированных упражнениях, на целый круг — отдельно. Например. Исходная позиция ног — V, *erapelement croise*. Исполняется *sissonne tombee* вперед в третий *arabesque*, два *pas chasse* в том же направлении и в ту же позу, каждый с целым поворотом *en dedans* и *assemble* назад в V позицию. Все это же делается по II позиции *en face* в сторону впереди стоящей ноги. Затем все движение повторяется с другой ноги и обратно.

Руки на *pas chasse* каждый раз соединяются в I пониженной позиции, на *pas assemble* опускаются в подготовительное положение. При выполнении *sissonne tombee* по II позиции руки раскрываются через I позицию во II, на каждом *pas chasse* они также соединяются в I пониженной позиции, на *pas assemble* — опускаются в подготовительное положение.

Корпус и голова действуют, как было указано выше.

Во время исполнения этого упражнения в обратном направлении первый *sissonne tombee* делается назад, второй *sissonne* — в сторону ноги, стоящей сзади в V позиции; оба поворота исполняются *en dehors* а оба *assemble* — вперед в V позицию.

Руки, корпус и голова действуют так же.

Каждый прыжок в указанном упражнении может выполняться на одну четверть двудольного музыкального такта или на один трехдольный музыкальный такт (вальс) быстрого темпа.

После этого данное движение с целым поворотом можно вводить в комбинированные прыжки и использовать в качестве подхода к таким движениям, как большое *assemble* с поворотом, перекидное *jete*, большой и двойной *saut de basque*. Движение это можно исполнять как самостоятельное упражнение в убыстренном темпе, по прямой и диагональной линиям, в сочетании с *tours chaines* и т. д.

Напоминаю, что движения рук в подобных упражнениях могут быть различны как по своим исходным положениям, так и по фиксации в поворотах.

Grand pas jete с поворотом

Прыжок этот исполняется в позы *attitude* или *arabesque* с поворотом *en dehors* на 1/2, 3/4 и целый круг.

Jete в *attitude* исполняется обычно при помощи таких подходов, как *sissonne tombee* с последующим *pas coupe*. Если, например, *sissonne tombee* делается на *croise* назад, то освободившаяся нога коротким проходным движением подставляется на *pas coupe* сзади опорной, причем с уже начавшимся поворотом всего тела из одного нижнего угла зала в другой нижний угол зала, то есть в целом на 3/4 круга (рис. 153).

Когда перед *jete* делается *sissonne tombee* на *efface* назад, то тело поворачивается на целый круг, при помощи такого же *pas coupe*, но с более сильным поворотным посылом.

Данное *pas coupe* в том и в другом случае исполняется на *demi-plie* в виде упругого столкновения опорной ноги, которая, не теряя темпа, отбрасывается назад в противоположный угол зала (но по отношению

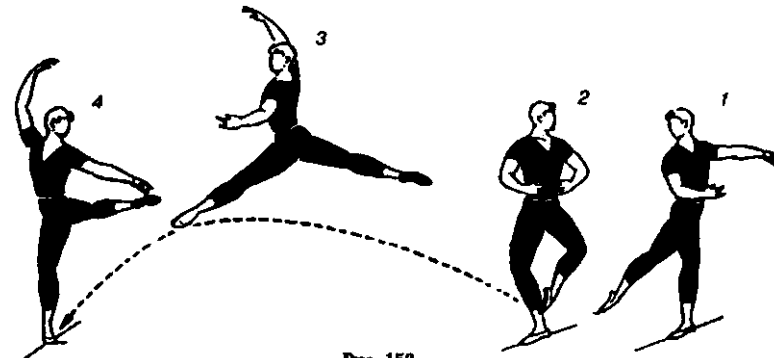


Рис. 153
Grand jete с поворотом в attitude

к корпусу вперед) приемом *grand battement jete*. Далее, эта нога вместе со взлетом и поворотом всего тела стремительно двигается по дугообразной линии в точку завершающего *demi-plie*. Другая нога, исполнив с хода прыжковый толчок, в таком же темпе поднимается назад на 90° в позу *attitude croisee* назад. В обоих случаях перед *pas coupe* рука, соответствующая направлению предшествующего поворота, находится в I позиции, другая — во II.

В момент выполнения *coupe* рука, находящаяся во II позиции, с силой переводится через I в III позицию, другая так же из I позиции переводится во II. Корпус на подходе подается вперед, на *coupe* энергично выравнивается, на взлете устремляется по диагонали вперед. Голова на подходе и на *coupe* повернута к выдвинутому вперед плечу, на взлете четко поворачивается по ходу движения.

Все действия рук, корпуса и головы должны осуществляться на высоком взлете в едином темпе.

Выполняя *coupe*, ученики иногда стремятся повернуться и продвинуться больше, чем надо, ставя толчковую ногу не сзади, возле опорной, а по направлению, в котором исполняется *jete*, что, конечно, вносит в исполнение неточность, небрежность.

Большое *jete* в первый *arabesque* исполняется обычно подряд на удлиннном прыжке с продвижением по диагонали или по кругу.

Каждое такое *jete* связывается при помощи *pas coupe* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга, т. е. в момент завершения очередного *jete*, переход в *demi-plie* делается одновременно с поворотом всего тела на 1/2 круга, а свободная нога в темпе подтягивается к опорной сзади и выполняет следующий сильный прыжковый толчок. Освободившаяся нога стремительно посылается вперед в следующее *jete* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга и т. д.

Руки при выполнении *demi-plie* энергично и округло соединяются в I пониженной позиции. Одновременно с *coupe* они четко раскрываются в положение первого *arabesque* и так удерживаются до конца взлета. Корпус все время удерживается подтянуто с должным посылом в направлении прыжка и поворота. Голова на взлете сохраняет положение, присущее первому *arabesque*, на *pas coupe* она четко поворачивается как в малом пируэте. Взгляд устремлен по ходу движения.

Выполняя это *jete*, надо четко фиксировать шаг по IV позиции, не уменьшая отведения раскрытой ноги, особенно назад, иначе теряете легкость и устремленность взлета (рис. 154).

Переходить в *demi-plie* и *pas coupe* надо эластично, не прерывая поступательной инерции прыжка и поворота. Руки на взлете должны решительно и точно устремляться в своем движении, а на рая

coupe энергично выполнять поворотный посыл с выходом в следующий прыжок.

Корпус и центр тяжести тела на *pas coupe* надо посылать смело, но расчетливо. Слабый или слишком сильный посыл сбивает с темпа и нарушает рисунок движения.

Исполняя это *jete* (по диагонали или по кругу), надо акцентировать взлет, а не *coupe*. Равномерность здесь неуместна, она приводит к монотонности и отяжеленности взлета.

Ноги на *coupe* должны соединиться возможно ближе одна к другой, на коротком и легком толчке, с упором на пятку. Помимо этого, корпус необходимо удерживать с ровными, не свернутыми плечами, особенно когда *jete* делается по кругу.

Иногда ученики поворачиваются спиной в центр круга, искажая тем самым стройность *arabesque*. Правда, исполнение этого *jete* по кругу всегда связано с виражом, то есть наклоном всего тела от прямой линии, но не таким, который нарушал бы гармоническое построение позы.

И, наконец, каждое *jete* следует выполнять как продолжение другого, по одной непрерывно летящей линии, как бы на стелющемся прыжке, а *pas coupe* — на коротком, быстро проходящем эластичном толчке.

Взлет всегда делается с акцентом на первую долю музыкального такта.

Изучать *jete* рекомендуется в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne tombee* назад на *croise*, далее — *coupe* и *jete* с поворотом в *attitude croisee* и, наконец, *pas assemble croise* назад. Руки, корпус и голова действуют обычно. *Sissonne tombee* начинается затактно, *coupe* исполняется на вторую четверть первого

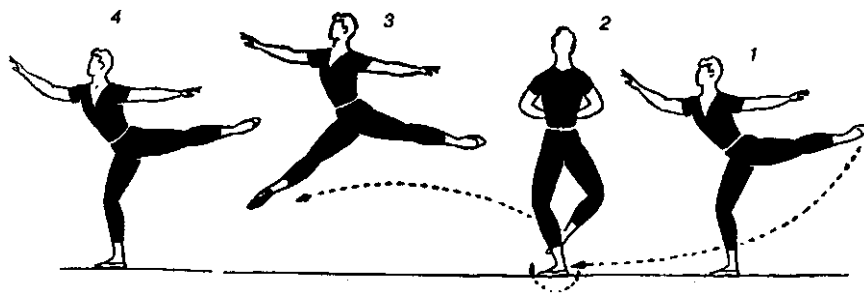


Рис. 154
Grand jete с поворотом в первый arabesque

такта, *jete* — на второй такт, *pas assemble* — на третий, на четвертый такт выдерживается остановка, и все упражнение повторяется с другой ноги и еще раз.

В следующие примеры можно ввести более сложные подходы и сочетания прыжков.

Пример для изучения *jete* в первый *arabesque* может быть следующим. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *jete* в первый *arabesque* ногой, стоящей спереди, далее — *coupe*. Все повторяется четыре раза с продвижением по диагонали в нижний угол зала, но вместо последнего *coupe* делается *assemble* вперед в V позицию. После этого все упражнение повторяется с другой ноги.

Каждое движение сначала выполняется равномерно, на каждую первую четверть музыкального такта. В дальнейшем каждое *jete* выполняется с акцентом на взлет. Затем может вводиться в комбинированные задания прыжков и сочетаться с *tours chaines*, выполняемым после *coupe*.

По кругу данное *jete* изучается сначала равномерно (без акцента на прыжок) в количестве двенадцати оборотов и заканчивается *tours chaines* с остановкой в малую позу второго *arabesque*. Начинать это упражнение надо в нижнем углу зала, выдерживая точное очертание круга, а заканчивать его — в противоположном нижнем углу.

В дальнейшем это *jete* можно выполнять с акцентом на взлете, переходя с третьей четверти круга по диагонали в нижний угол зала. Переход этот довольно труден и требует особой расчетливой отработки.

Хорошо освоив оба вышерассмотренных *jetes*, можно переходить к изучению их более сложных форм. Например, *jete* в позу первого *arabesque* по диагонали можно выполнять с раскрытием рук во II позицию приемом *allongee*, то есть с повышенным положением руки, противоположной направлению поворота, и пониженным положением другой.

Jete по кругу в первый *arabesque* на основе того же приема можно выполнять в *attitude*, но уже на высоком, а не на стелющемся взлете и с меньшим продвижением. В этом случае требуется более энергичный акцент взлета, все тело должно как бы парить в воздухе, четко двигаться по кругу в виде стройного и эластично повторяемого *attitude*.

Grand jete fouette

Данный прыжок можно выполнять из одной позы в другую при помощи *fouette*, то есть начинать взлет в одной позе, а заканчивать в другой с поворотом на 1/4 и 1/2 круга.

Исполнение этого *jete* обычно начинается в первом *arabesque*, а заканчивается позой *effacee* вперед (1/4 круга) или назад в верхний угол зала (1/2 круга) (рис. 155).

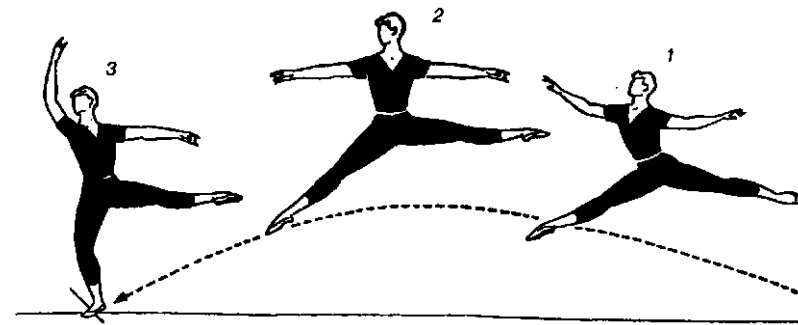


Рис. 155
Grand jete с окончанием fouette

Jete это обычно начинается с подхода, что позволяет осуществить более высокий прыжок и точный поворот, для чего используется: *sissonne tombee*, *pas glissade*, *pas failli*, *pas de bourree*.

Техника выполнения данного *jete* следующая: после подхода, допустим, *sissonne tombee* на *croise* вперед, оставшаяся сзади нога одновременно с прыжковым толчком выбрасывается вперед на 90°, и тогда же на взлете все тело принимает позу первого *arabesque*. В зените прыжка корпус четко и энергично поворачивается *en dehors* от ноги, раскрытой вперед, на 1/4 круга, и, таким образом, на завершении прыжка тело принимает позу *effacee* вперед на ногу, предварительно исполняющую бросок.

Особенностью данного прыжка является то, что в его зените обе ноги одновременно с корпусом производят поворот в бедренном суставе, как это имеет место при выполнении на полу.

Руки при выполнении подхода с силой опускаются в подготовительное положение, на взлете они энергично раскрываются через позицию в исполняемую позу; затем во время *fouette*, не задерживаясь, переводятся в конечную позу, но не переходя при этом через позицию.

Корпус на взлете слегка подается вперед, на завершении прыжка он отклоняется немного назад, в соответствии с построением исполняемой позы. Голова остается все время повернутой в направлении взлета.

Выполняя это *jete*, необходимо соблюдать все правила, относящиеся как к прыжку, так и к повороту *fouette*.

В целом весь прыжок должен отличаться слитностью и четкостью поворота, легкостью продвижения и эластичностью *demi-plie*.

Поворот надо выполнять с таким расчетом, чтобы воспроизведение первой позы не затягивалось, а второй — не происходило бы

резко, на жесткое *demi-plie*. Все должно выливаться одно из другого свободно, но достаточно динамично.

Изучать данный прыжок рекомендуется сначала без подхода, с готовой позы. Например, с позы *croisee* вперед делается *jete* в первый *arabesque* и обратно. Или из позы первого *arabesque* в ту же позу.

Далее можно приступать к изучению данного *jete* с подходов. Например. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne tombee* вперед на *croise*; далее делается *grand jete* в первый *arabesque* по диагонали вниз с поворотом *fouette* на 1/4 круга и окончанием в позу на *effacee* вперед, *temps leve tombe* вперед на *efface* (в этой же позе) и *assemble* вперед в V позицию.

На *sissonne tombee* руки из подготовительного положения поднимаются в I позицию; на *jete* во время взлета принимают положение первого *arabesque*, в конце прыжка рука из I позиции поднимается в III, другая остается во II; на *temps leve tombe* рука из III позиции раскрывается во II и на *assemble* обе руки опускаются в подготовительное положение.

Корпус на *sissonne tombee* и на *jete* удерживается подтянуто с некоторым посылом вперед, на завершении прыжка поворачивается и слегка отклоняется назад, на *temps leve tombe* сохраняет этот наклон, а на *assemble* выравнивается и принимает исходное положение.

Голова на подходе поворачивается на кисти рук, находящихся в I позиции, на *jete* занимает положение, присущее первому *arabesque*, на завершении прыжка удерживается к выдвинутому вперед плечу и так фиксируется до конца упражнения.

Далее все исполняется с другой ноги и повторяется еще раз. Каждый прыжок делается на одну долю музыкального такта в 2/4.

Другой пример. Исходное положение ног — V позиция. Исполняется *pas failli* вперед; далее — *jete* в первый *arabesque* по диагонали вниз с *fouette* на 1/2 круга и окончанием в позу на *effacee* вперед со

спины; в заключение делается *soutenu* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга. Все упражнение повторяется с другой ноги и еще раз сначала.

Оба прыжка исполняются на одну долю музыкального такта в 2/4, *soutenu* — на один такт.

Далее можно применять более сильные подходы, как *glissade* и *pas de bourree*, и более сложные учебные примеры.

Перекидное *jete*

Перекидное *jete* исполняется с поворотом *en dedans* на 1/2 круга и, как правило, в позу *arabesque*.

Перекидное *jete* исполняется на предельно высоком взлете и поэтому начинается обычно с энергичного подхода *pas chasse* по II позиции. Чтобы хорошо усвоить технику исполнения перекидного *jete*, надо хорошо знать его составные части. Первая часть — это взлет, во время которого одна нога, допустим правая, отбрасывается по отношению к корпусу вперед на 90°; в результате *fouette* на 1/2 круга эта нога оказывается сзади корпуса. Левая нога, одновременно совершив толчок от пола, выбрасывается вслед за правой назад на 90° и проходит мимо нее, когда та уже совершила *fouette* и опускается стремительно вниз. Таким образом, на кульминации прыжка фиксируется поза, допустим, первого *arabesque*, что можно считать второй (основной) частью перекидного *jete*. Третья часть — это завершение прыжка в уже произведенной позе *arabesque* (рис. 156).

Из сказанного ясно, что сначала надо хорошо освоить *fouette* с прыжком на 1/2 круга и *jete passe*, затем приступить к изучению перекидного *jete*, движения сложного, требующего тщательной отработки.

При выполнении перекидного *jete* строго соблюдаются следующие правила. Подход *pas chasse* может начинаться с позы малого *arabesque* или какого-либо прыжка, но выполняться всегда энергично, с сильным

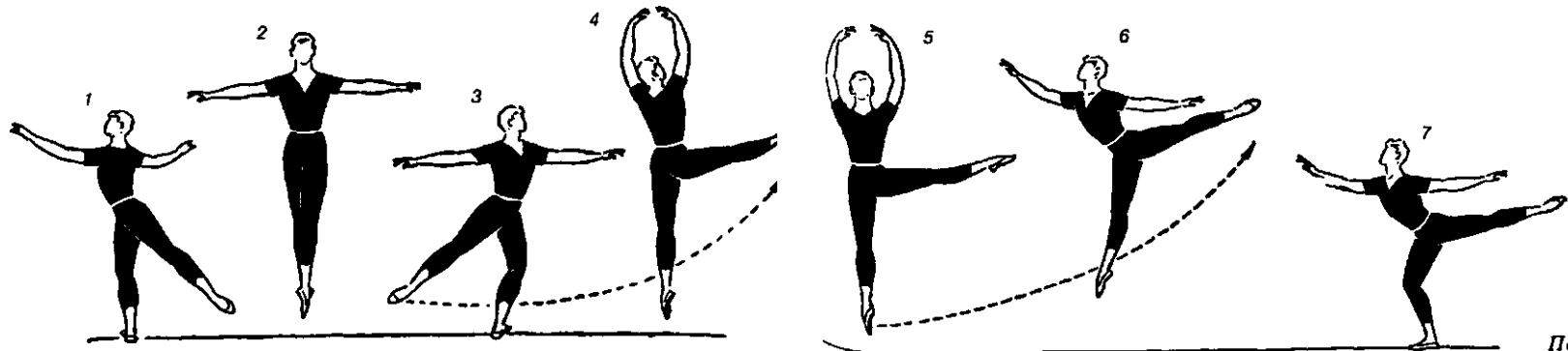


Рис. 156
Перекидное *jete*

посылом на большой баллонный прыжок вверх, без продвижения. Форму *pas chasse* по II позиции необходимо соблюдать точно, не превращая ее в облегченный и приземистый разбег спиной, который не имеет никакого отношения к школе классического танца.

Во время выполнения *pas chasse* ноги на взлете должны быть хорошо вытянуты и соединены в V позиции; причем нога, которая будет осуществлять толчок, должна находиться спереди.

В момент окончания *pas chasse* делается четкий поворот всего тела на 1/4 круга, а шагающая вперед нога (по отношению к корпусу) эластично переходит с носка на упруго поставленную пятку, выполняя сильный прыжковый толчок.

При выполнении самого *jete* первый бросок ноги вперед надо производить энергично и точно через I, а не через II позицию.

В момент взлета нога, с которой происходил толчок, должна также энергично откидываться назад. Во время кульминации прыжка обе ноги встречным движением должны пройти близко одна мимо другой, но не касаясь друг друга. Оба броска надо исполнять четко и сильно, но легко и не слишком резко.

Конечную позу *arabesque* следует принимать еще в воздухе, до завершения прыжка. В этот момент не следует снижать ногу, раскрытую назад на 90°, а ногу, на которую будет завершаться прыжок, не следует отбрасывать вперед; она должна опускаться в *demi-plie* по линии отвесной. И, наконец, ноги во время исполнения этого движения должны быть выворотны, на взлете вытянуты, на *demi-plie* эластичны. В целом они должны двигаться четко и свободно, выдерживая взлетный акцент прыжка.

Руки на *pas chasse*, как правило, должны быть раскрыты по II позиции. На *jete* одновременно с первым броском ноги они с силой проходят через подготовительное положение и I позицию в III, с тем чтобы вместе с поворотом и завершением второго броска назад снова энергично раскрыться в положение, свойственное *arabesque*. Если это *jete* будет заканчиваться на *efface*, то принимается поза первого или второго *arabesque*, если на *croise*, то третьего или четвертого *arabesque*. В целом руки должны действовать в одном темпе с движением всего тела, пластично и точно акцентируя момент взлета и переход в позу *arabesque*.

Корпус на *pas chasse* следует удерживать совершенно прямо. При толчке в перекидное *jete* он точно подается на опорную ногу и активно участвует в прыжковом и поворотном посыле. При выполнении финальной позы он слегка подается вперед, но удерживается стройно, подтянуто, с легко раскрытыми и опущенными плечами.

Голова на *pas chasse* повернута к выдвинутому вперед плечу, в момент первого броска ноги она четко движется в том же направлении, затем вместе с корпусом поворачивается и так удерживается до завершающего *demi-plie*. Все повороты и положения головы должны отличаться свободным апломбом.

В целом перекидное *jete* следует выполнять в энергичном темпе на баллонном взлете. И когда после перекидного *jete* исполняется какой-либо прыжок с продвижением назад или вперед, то это надо учитывать на подходе с тем, чтобы он исполнялся свободно, а не затруднено. Если же после перекидного *jete* будет в темпе исполняться, скажем, *pas de bourree en tournant* и т. п., это тоже надо учитывать в подходе и в заключительном *demi-plie*.

Балетмейстер в своих постановках может придать перекидному *jete* (и не только ему) самый разнообразный темп и пластический характер, но в школе это движение надо осваивать в полном объеме на высоком взлете, тогда его техника может стать сильным и ярким средством актерской выразительности танцовщика.

Начинать изучение перекидного *jete* следует в позе первого *arabesque* с подхода *pas tombe*. Место нахождения — нижний угол зала, исходная поза — второй *arabesque* с ногой, отведенной носком в пол. Отсюда делается *fouette en dehors* на 1/2 круга с одновременным *releve* опорной ноги на полупальцы, а открытой ноги — на 45°. Далее исполняется *pas tombe* вперед и прыжковый толчок, как это было описано выше. Все упражнение повторяется полных четыре раза с одной ноги, затем с другой. Музыкальный размер — 4/4; на 1/4 делается *fouette*, на 1/4 — *pas tombe*, на 1/4 — *jete* и на 1/4 — пауза.

Когда учащиеся хорошо усвоят выполнение этого приема, следует переходить к подходу *pas chasse*, вначале с остановкой после перекидного *jete*, затем подряд. Например. Исходное положение то же, что и в первом упражнении, откуда исполняется *pas chasse* вверх по диагонали, далее перекидное *jete* в первый *arabesque releve* на полупальцы в этой же позе и проходящее *demi-plie*, с которого все повторяется четыре раза в этом же направлении. Затем все упражнение делается с другой ноги. Музыкальный размер — тот же. *Pas chasse* исполняется на 1/4, *jete* — на 1/4, *releve* и *demi-plie* — на 2/4.

Когда это движение будет усвоено учащимися в первом *arabesque*, можно выполнять его во втором, третьем и позднее в четвертом *arabesque*, но уже сразу с подхода *pas chasse*.

В дальнейшем перекидное *jete* можно исполнять не только по диагонали, но и по кругу, соблюдая точнейшим образом все его правила.

В мужском выпускном классе перекидное *jete* можно выполнять не только на 1/2, но и на 3/4 круга. В данном случае это движение требует более сильного поворотного посыла.

Пример. Место нахождения — верхний угол зала, исходная поза — второй *arabesque* со спины на полупальцах. Из указанной позы делается *pas chasse* по II позиции со спины вниз по диагонали, далее — перекидное *jete*, но с первым броском не вперед по отношению к корпусу, а в сторону по II позиции, все остальное происходит так же, как в обычном перекидном *jete*, которое в данном случае завершается в первый *arabesque* по диагонали вниз.

Движения рук, корпуса и головы те же, что и в перекидном *jete* на 1/2 круга.

Первый бросок ноги делается здесь в сторону по отношению к корпусу для того, чтобы сократить *fouette* до 1/4 круга и таким путем свободнее выполнить весь поворот. Указанный прием несколько нарушает пластическую особенность данного движения, но позволяет увеличить степень поворота всего тела на прыжке, следовательно, усилить элемент виртуозности.

Это же перекидное *jete* может завершаться на колено ноги, выполнявшей прыжковый толчок, и увеличиваться до полутора поворотов, что можно осваивать только в строгом соответствии с возможностями каждого ученика — индивидуально.

Кроме того, в выпускном мужском классе полезно выполнять обычное перекидное *jete* на 1/2 круга с какого-либо большого прыжка, заканчивающегося в позу первого *arabesque*, например с большого *pas jete*, играющего в таком случае роль трамплина. Из такого прыжка первый бросок ноги исполняется вперед без задержки, прямо с *demi-plie*, завершающего предшествующее движение.

Таким образом, конец большого *jete* является в то же время началом перекидного *jete*.

Точно таким же приемом перекидное *jete* можно выполнять из стороны в сторону, с предварительного прыжка *grand temps leve* в позу первого *arabesque*, что требует большой силы и точного расчета, так как направление поворотов здесь не совпадает. Однако в учебных целях это упражнение полезно делать, так как оно хорошо развивает умение переключаться на более сложном подходе к повороту в противоположную сторону.

В мужских классах перекидное *jete* можно заканчивать поворотом из позы в позу при помощи *fouette* (рис. 157). В таком случае на взлете фиксируется поза *arabesque* на 90°, но в момент, близкий к завершению прыжка, осуществляется поворот *en dehors* на 1/2 круга приемом

fouette в позу *effacee* вперед на 90°. Окончательное завершение прыжка происходит в этой же позе или с переходом из нее в *pas tombe*, для исполнения следующего движения, требующего такого начала.

Обычно это *jete* исполняется с продвижением по диагонали из верхнего угла зала в нижний или наоборот. Например. Местонахождение — верхний угол зала. Исходное положение — поза второго *arabesque*, нога отведена носком в пол. Отсюда исполняется *pas chasse* по II позиции в нижний угол зала. Далее делается перекидное *jete*, в котором оба броска ног производятся в том же направлении, а последний завершается *fouette en dehors* на 1/2 круга.

Таким образом, поворот из позы в позу будет происходить в момент снижения тела с точки кульминации прыжка к его завершению. Кончатся прыжок будет позой *effacee* вперед.

Выполнять подход к этому *jete* надо весьма энергично, так же как прыжковый толчок и поворотный посыл. Все тело здесь поворачивается на целый круг, что требует соответствующих усилий и более решительных действий. Все правила, присущие перекидному *jete* (1/2 круга) и повороту *fouette* (1/2 круга), должны сохраняться строго, так же, как четкая и пластическая слитность всего движения в целом.

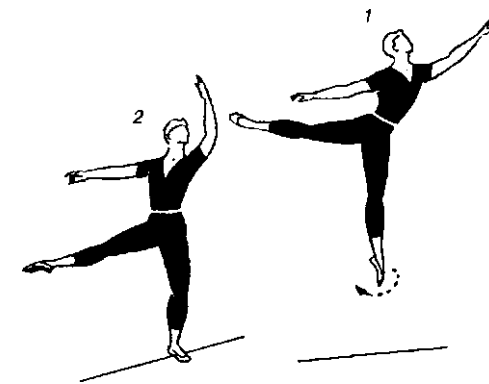
Руки, корпус и голова находятся в положениях, принятых в обычном перекидном *jete*, и поворотах из позы в позу приемом *fouette*.

Изучать это движение надо вначале с остановкой после его выполнения; далее его можно включать в простые, затем в более сложные комбинации с выходом в *pas tombe*.

Осваивать данное *jete* можно лишь в выпускных классах.

Temps leve simple с поворотом

Данное движение может исполняться с поворотом на 1/4, 1/2 и 3/4 круга. Например. Исходное положение свободной ноги — *sur le coude-pied* спереди, *epaulement croise*. Исполняется *demi-plie* и взлет с поворотом *en dehors* на 1/4 круга. Прыжок заканчивается на *demi-plie*, *epaulement efface*.



Перекидное *jete* с окончанием *fouette*

Перед прыжками рука, соответствующая опорной ноге, находилась в I пониженной позиции, другая — во II. На взлете они одновременно меняются позициями, которые удерживаются на завершающем *demi-plie*. Корпус прямой с чуть заметным наклоном к плечу, противоположному опорной ноге. На взлете он, выравниваясь, поворачивается и на конечном *demi-plie* чуть отклоняется к плечу, соответствующему опорной ноге. Голова при исполнении начального *demi-plie* повернута к выдвинутому вперед плечу. На взлете она поворачивается к противоположному плечу и так удерживается при выполнении завершающего *demi-plie*.

Другой пример. Исходное положение — *sur le cou-de-pied* сзади, *epaulement croise*. Исполняется *demi-plie* и взлет с поворотом *en dehors* на $1/2$ круга. В этот момент свободная нога как можно ближе к толчковой, но не задевая ее, переводится на *cou-de-pied* вперед. Этот прием позволяет удобнее осуществить поворот на $1/2$ круга, так как перевод ноги делается в направлении противоположном. Завершается прыжок спиной к зеркалу.

Перед прыжком рука, противоположная опорной ноге, находилась в I пониженной позиции, другая — во II, на взлете они одновременно меняются позициями, которые фиксируются на конечном *demi-plie*. Корпус прямой с чуть заметным наклоном к плечу, соответствующему опорной ноге. На взлете он, выравниваясь, поворачивается и на завершающем *demi-plie* чуть отклоняется к плечу, которое соответствует опорной ноге. Голова перед прыжком повернута к плечу, отведенному назад. На взлете она поворачивается к противоположному плечу и так удерживается при завершении прыжка.

В то же время, по заданию, оба эти наклона корпуса и головы могут исполняться в противоположном направлении или комбинироваться между собой. Кроме того, повороты на $1/2$ круга могут исполняться в направлении *en dedans*, начинаясь в положении *sur le cou-de-pied* спереди и заканчиваясь в то же положение сзади. Как и предыдущие повороты на $1/4$ круга, эти повороты можно исполнять в других малых позах в зависимости от предшествующего и последующего движения. *Temps leve simple* с поворотом на $3/4$ круга исполняется так же, как на $1/2$ круга, но степень и сила поворотного толчка здесь соответственно увеличиваются. Действия рук, корпуса и головы остаются те же. В данном прыжке (на $1/4$, $1/2$ и $3/4$ круга) необходимо отрабатывать силу и легкость толчка опорной ноги, которую на *demi-plie* следует удерживать упруго, а на взлете вытягивать до кончика пальцев. Свободная нога должна точно и эластично удерживать правильное положение бедра и *sur le cou-de-pied*. Выво-

ротность обеих ног строго сохраняется на протяжении всего движения. Руки должны двигаться точно, но свободно, без лишнего напряжения. Центр тяжести тела следует точно удерживать на опорной ноге, без запоздалого или преждевременного посылы в момент взлета. Наклоны корпуса следует исполнять легко, с чувством пластической меры. Голова должна поворачиваться так же свободно и отчетливо, как руки и корпус. Взгляд устремлен уверенно, в том же направлении, что и поворот головы.

При выполнении данного движения все тело должно активно участвовать в поворотном посыле, но достаточно свободно и устойчиво. И чем больше степень поворота, тем выше надо выполнять взлет. Кроме того, финальное *demi-plie* надо выполнять в точном соответствии с темпом и характером последующего движения.

Изучать этот прыжок с поворотом на $1/4$ и $1/2$ круга можно в виде следующего упражнения. Исходное положение свободной ноги — *sur le cou-de-pied* сзади, *epaulement croise*. Исполняются три *temps leve simple* с поворотом *en dedans* по $1/4$ круга; *pas emboite saute* с поворотом в том же направлении на $1/2$ круга. Далее все упражнение делается с другой ноги, повторяется еще раз и исполняется обратно. Все прыжки делаются равномерно на каждую четверть двудольного музыкального такта.

Руки, корпус и голова в данном примере действуют по тем же правилам, которые указывались выше.

Изучать данное движение с поворотом на $1/2$ и $3/4$ круга можно в соединении с малым *jete*, с малым *ballonne* и т. д.

Примеров такого соединения может быть множество, но все они должны быть повторяемы, логичны по развитию и выполняться устойчиво.

Temps leve tombe с поворотом

Данное движение является как бы дальнейшим усложнением предшествующего *temps leve* и выполняется с поворотом на $1/4$, $1/2$ и $3/4$ и два круга. Например. Исходное положение свободной ноги — *sur le cou-de-pied* спереди, *epaulement croise*. Исполняется *demi-plie* и взлет с поворотом *en dehors* на $1/4$ круга и продвижением в нижний угол зала. Завершается прыжок на ногу, которая находится сзади; другая нога легким скользящим движением по полу раскрывается на *efface* вперед приемом *tombe*.

Все движение завершается во второй или первый *arabesque* (на 45°), после которого может быть выполнено *assemble* назад в V позицию или какое-либо другое движение.

Руки на исходном *demi-plie* находятся в подготовительном положении. На взлете они приподнимаются в пониженную I позицию; на *tombe* занимают позу второго *arabesque*. Корпус на взлете удерживается прямо, на *tombe* — слегка подается вперед. Голова на исходном *demi-plie* повернута к выдвинутому вперед плечу, на взлете она поворачивается к противоположному плечу и так фиксируется на *tombe*. Все движение должно носить слитный и эластичный характер, с четким продвижением и мягким фиксированием конечной позы.

С поворотом на 1/2 и целый круг данное движение выполняется так же, увеличивается лишь степень поворота и сила взлетного толчка. Начальное и конечное положение рук может быть здесь иным, в зависимости от задания и построения учебного примера. Причем движение с поворотом на 1/2 и целый круг выполняется на взлете с переменной *sur le cou-de-pied*, как это делается в *temps leve simple*, по тем же правилам.

В данном прыжке надо отрабатывать все, что относится к исполнению *temps leve simple* с поворотом и *pas tombe*.

Изучать данное движение с поворотом на 1/4 и 1/2 круга можно прямо в комбинированных заданиях; на 3/4 круга — при помощи следующего упражнения.

Музыкальный размер — 3/4, медленно. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Выполняется *sissonne simple* назад без поворота, *temps leve tombe* с поворотом *en dehors* на 3/4 круга, причем с переменной *sur le cou-de-pied* и выходом на *croise* вперед. Далее делается малое *assemble* назад в V позицию. То же упражнение выполняется по II позиции, затем повторяется еще раз и делается обратно.

Каждый прыжок выполняется на каждую четверть музыкального такта. Руки, корпус и голова могут действовать в различных маленьких позах, разумеется, чтобы было удобно исполнять поворот.

Temps leve tombe с двойным поворотом выполняется обычно при помощи энергичного поступательного подхода, причем на взлете, во время поворотов, фиксируется положение «у колена» (*tire-bouchon*), а не *sur le cou-de-pied*. Осваивать данное движение можно лишь с учениками старших классов, владеющими в достаточной степени техникой больших, сложных прыжков, таких, как большое *assemble* с двумя поворотами, и т. п.

Первый пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — V позиция, *epaulement croise*. Выполняется *sissonne tombee* на *efface* вперед; *pas chasse* с одним поворотом *en dedans*; *temps leve tombe* с двойным поворотом *en dedans*, оканчивающимся выходом в малую позу третьего *arabesque*, и как заключение — малое *assemble* в V позицию назад.

Второй пример. Исходное положение — IV позиция, *epaulement croise*. Выполняется *temps leve tombe* в IV позиции на *efface* вперед; *pas chasse* с одним поворотом *en dedans*; *temps leve tombe* с двумя поворотами *en dedans*, оканчивающимися выходом в малую позу по II позиции со спины и *temps leve tombe* с полуповоротом *en dehors* в IV позицию на *croise* вперед.

Третий пример. Исходное положение и подход к двум поворотам те же, что в первом примере. Далее выполняется *pas coupe* сзади опорной ноги; *temps leve tombe* с двумя поворотами *en dehors*, оканчивающимися выходом вперед в малую позу первого *arabesque* и *pas de bourree simple* в V позицию.

Все три примера делаются с обеих ног и повторяются еще раз сначала.

При выполнении всех подходов поступательную инерцию надо развивать с нарастающей силой, чтобы *temps leve tombe* можно было осуществить на высоком трамплинном взлете, с легкими и энергичными поворотами. Посылать свободную ногу в положение «у колена» следует отчетливо и выворотом, твердо фиксируя ее на протяжении всего взлета.

Переход в заключительное *tombe* выполняется слитно, с достаточно эластичным и углубленным *demi-plie*.

Руки на подходе к *temps leve tombe* обычно занимают положение первого *arabesque*, на взлете они сильно и четко вскидываются через I пониженную позицию в III. При выходе из двух поворотов руки уверенно и точно фиксируют позы, указанные в учебных примерах. Корпус удерживается стройно и подтянуто. Голова поворачивается четко, в темпе самого прыжка, как при исполнении большого *assemble* с двумя поворотами. В целом данное движение надо выполнять стремительно, точно и устойчиво по технике, строго и сдержанно по стилю. Стройность всей фигуры, легкость взлета и четкость двух поворотов, устойчивое и эластичное окончание прыжка обязательны.

Temps leve в позах с поворотом

Этот прыжок выполняется в больших позах с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг. Обычно он начинается с какого-либо движения, которое дает энергичный поворотный трамплин всему телу и как бы сливается с ним. Таким движением может быть *pas tombe*, *sissonne tombee*, *temps leve tombe*, *sissonne ouverte*, *pas failli* и т. д. Например, можно исполнить *sissonne tombee* в позе первого *arabesque* и с ходу осуществить взлет с поворотом *en dedans* на 1/5 или 1/2 круга в этой же позе.

Исполнив *sissonne ouverte* в позе *ecartee* назад, можно перейти в *temps leve*, выдерживая эту же позу с поворотом *en dehors* на 1/4 или 1/2 круга. Или, исполнив *pas chasse* по II позиции вверх по диагонали, перейти в *temps leve*, выдерживая на прыжке позу *a la seconde* на 90°.

Поворот в данном случае делается в направлении *en dedans* на целый круг. Руки фиксируются обычно в III позиции. *Pas chasse* делается здесь так же энергично и с тем же расчетом, как перед большим *saut de basque*.

Независимо от того, в какой позе, в каком направлении и на сколько исполняется поворот, взлетный толчок надо осуществлять опорной ногой с эластичного и короткого *demi-plie* при активном участии всего тела. Но все это надо делать легко, без лишнего напряжения и по правилам, присущим той позе, в которой делается поворот. Заканчиваться прыжок должен мягко, с точной и свободной выдержкой исполняемой позы.

Изучать это движение можно примерно по такой схеме. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne tombee* вперед на *efface* с окончанием в первый *arabesque*. Далее делается три *temps leve* в этой же позе, каждый — с поворотом на 1/4 круга в направлении *en dedans*. Затем исполняются *pas de bourree en tournant* с переменой ног в V позицию и три маленьких *entrechats quatres*.

Затем все движения выполняются с другой ноги, повторяются еще раз и исполняются обратно. Руки, корпус и голова действуют согласно правилам исполняемых движений.

Музыкальный размер можно взять 2/4. Первые четыре прыжка будут исполняться на каждую четверть такта, *pas de bourree en tournant* — на один такт и три *entrechats quatres* — на 1/8 каждый. Составлять упражнение для изучения данного движения с поворотом на 1/4 круга в позах по II позиции можно по схеме, предложенной для прыжка с поворотом на 1/2 круга.

Первоначальное упражнение с поворотом на целый круг может быть примерно следующим. Исходная поза — малый второй *arabesque* в профиль. Исполняется *pas chasse* по II позиции *en face*. Далее одновременно и в том же направлении исполняется *temps leve* с броском свободной ноги через I и II позицию на 90° и поворот *en dedans* на целый круг. Таким образом, во время прыжка и его завершения фиксируется поза *a la seconde*.

Руки на *pas chasse* раскрываются во II позицию, в момент прыжкового и поворотного толчка к *temps leve* они энергично вскидываются через подготовительное положение и I позицию в III и так фиксируют ее до завершения прыжка. Корпус удерживается прямо и точно

передается на опорную ногу. Голова на *pas chasse* сохраняет положение *en face*, на взлете она поворачивается в сторону отбрасываемой ноги и так удерживается до финального *demi-plie*. Взгляд уверенно устремлен в направлении поворота головы. После этого *pas chasse* исполняется в том же направлении и *releve* на высокие полупальцы во второй *arabesque*. Далее все упражнение делается с другой ноги и повторяется еще раз.

Музыкальный размер может быть взят на 3/4 (вальс). Все делается равномерно, *temps leve* акцентируется на первую долю первого такта.

В этом повороте надо отрабатывать упругий и сильный посыл всего тела вверх без продвижения, свободную и точную фиксацию позы, а также эластичное и устойчивое завершение прыжка.

В дальнейшем это движение на целый круг можно исполнять с *pas chasse* вверх по диагонали и вводить в комбинации больших прыжков.

Temps leve из одной позы в другую с поворотом

Данный прыжок с поворотом можно выполнять: а) приемом *developpe*; б) приемом *grand rond de jambe en l'air*; в) приемом *fouette*. Все эти приемы ниже рассматриваются отдельно, в вышеозначенной последовательности.

Temps leve — developpe. Этот прыжок выполняется с поворотом на 1/4 круга. Исходная поза — *ecartee* наверх по диагонали. Исполняется взлет, во время которого раскрытая нога переводится через положение у «колена» в позу на *croisee* вперед, а все тело поворачивается *en dedans* на 1/4 круга.

Руки на прыжке одновременно меняют свои позиции; соответствующая опорной ноге поднимается из II позиции в III, другая опускается из III позиции во II. Корпус все время удерживается прямо и точно на опорной ноге. Голова на прыжке поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Такого рода прыжок можно выполнять и обратно, с поворотом *en dehors* на 1/4 круга и окончанием его в третий *arabesque* или *attitude croisee* назад.

Другой пример. Исходная поза — *croisee* вперед. Исполняется взлет с поворотом *en dedans* на 1/4 круга и перевод раскрытой ноги через положение «у колена» в третий *arabesque*.

Руки на взлете переводятся из своего обычного положения через I позицию в третий *arabesque*. Корпус на взлете прямой, на завершении прыжка слегка подается вперед и точно удерживается на опорной ноге. Голова все время обращена лицом в нижний угол зала.

Данные прыжки надо выполнять слитно и четко, на высоком взлете, с соблюдением всех пластических особенностей движения корпуса, рук и головы. Например, ноги должны выполнять все свои движения выворотом, на эластичном *demi-plie*. Толчковая нога на взлете вытягивается до кончика пальцев, свободная нога сгибается «у колена» в проходит весь свой путь по правилам эластичного и свободного *developpe* на 90°. Руки переводятся в одном темпе с движением ног, свободно и пластично фиксируя рисунок исходной и конечной позы. Корпус удерживается стройно и подтянуто, отчетливо выполняя малейшие перегибания, связанные с построением той или иной позы.

Выполнять данный прыжок надо с активным участием всего тела, соразмеряя силу взлета и устойчивое его завершение.

Осваивать эти прыжки следует в сочетании с *sissonne ouverte* и другими движениями, которые связаны с выполнением больших поз, или при помощи следующего упражнения. Исполняется *sissonne ouverte* в позу *ecartee* вверх по диагонали, *temps leve* с поворотом *en dedans* на 1/4 круга в позу *croisee* вперед, *grand jete* в третий *arabesque* и малое *assemble* назад. Затем все это делается с другой ноги, повторяется еще раз сначала и исполняется обратно. Музыкальный размер может быть 2/4 или 3/4 (вальс). В первом случае каждый прыжок будет выполняться на одну четверть музыкального такта, во втором — на каждый такт.

Данный прыжок может начинаться с положения *sur le cou-de-pied* и заканчиваться в большую позу на 90°. В этом случае все правила исполнения остаются в силе, но свободная нога на взлете с положения *sur le cou-de-pied* поднимается до уровня колена и с началом завершающего *demi-plie* раскрывается приемом *developpe* в должном направлении с поворотом всего тела на 1/4 круга.

Руки, корпус и голова действуют соответственно исполняемым позам. Например, исходное положение ног: опорная — на *demi-plie*, другая — на *cou-de-pied* сзади, *epaulement croise*. Рука, соответствующая опорной ноге, находится в I позиции, другая — во II. Корпус удерживается прямо. Голова повернута к выдвинутому вперед плечу. Из этой позы выполняется *temps leve* с поворотом *en dedans* на 1/4 круга в позу первого *arabesque* и т. д.

Кроме того, не исключена возможность выполнения данного прыжка в позе с раскрыванием ноги на 45°, что иногда может встретиться в комбинированных заданиях, где этот прием и осваивается.

Temps leve — grand rond de jambe en l'air. Прыжок этот исполняется с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг. Энергичный переход

раскрытой ноги позволяет здесь взять сильный трамплин для выполнения поворота и внести в него элемент виртуозности.

Благодаря переводу раскрытой ноги с позы по II позиции в позу по IV (или обратно) осуществляется поворот на 1/4 круга. А при переводе раскрытой ноги с позы по IV вперед в позу по IV назад (или обратно) производится поворот на 1/2 круга. Например, с позы *ecartee* вперед можно выполнить поворот *en dehors* на 1/4 круга в позу третьего *arabesque*. С позы *croisee* вперед — поворот *en dehors* на 1/2 круга в позу третьего *arabesque* с остановкой спиной к зеркалу.

Руки, корпус и голова действуют в этих поворотах по общим правилам, которые указывались в обычном *temps leve* и которые необходимо соблюдать при исполнении исходной позы, прыжкового толчка, *rond de jambe* с переводом рук, завершении прыжка и финальной позы. Все тело должно активно участвовать в этих поворотах, которые следует исполнять с наиболее удобного трамплина и с наиболее удобным положением рук, особенно на 1/2 круга.

Ноги с предшествующего прыжка, например *sissonne ouverte*, с силой и упруго выталкивают корпус, помогая ему легко осуществить поворот. Движение рук также способствует повороту корпуса, который в момент взлета не менее активно устремляется в должном направлении, сохраняя необходимую форму. Голова на взлете уверенно поворачивается вместе с корпусом или сохраняет свое пространственное положение, активно участвуя в повороте всего тела.

В целом весь поворот следует выполнять слитно, с легким взлетом и мягким его завершением.

Начинать изучение данных прыжков можно в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 3/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется *sissonne ouverte* на *ecarte* вперед, *temps leve* с поворотом *en dehors* на 1/4 круга в позу третьего *arabesque*, малое *assemble* в V позицию назад. Затем все упражнение делается с другой ноги, повторяется еще раз сначала и обратно. Каждый прыжок делается на один музыкальный такт, четвертый такт — остановка.

Прыжки на 1/2 круга тоже рекомендуется изучать с большими *sissonnes* в простейшем сочетании. Например, исполняется *sissonne ouverte* в позу *croisee* вперед, *temps leve* с поворотом *en dehors* на 1/2 круга в позу третьего *arabesque* со спины, два *pas emboites* с поворотом на 1/2 круга (в том же направлении) и малое *assemble* в V позицию назад, *epaulement croise*. Далее все упражнение повторяется с другой ноги, еще раз сначала и обратно.

Для этого примера лучше использовать музыкальный размер в 2/4. Два первых прыжка делаются на каждую четверть, три последующих —

на 1/8 каждый. Затем прыжки с поворотом на 1/2 круга можно вводить в более сложные учебные задания.

Есть еще одна форма *temps leve*, когда поворот *en dehors* исполняется на целый круг и повторяется несколько раз подряд, по диагонали сверху вниз. Начинается эта диагональ с *sissonne tombee* на *efface* вперед, далее делается *pas coupe* сзади опорной ноги, затем *temps leve* приемом *rond de jambe jete* в позу третьего *arabesque* на 90°. Завершается прыжок *pas de bourree en tournant* с переходом в IV позицию на *efface* вперед, затем снова *pas coupe* и т. д.

Руки на *sissonne tombee* из подготовительного положения переводятся: соответствующая направлению поворота — в I позицию, другая — одновременно через I позицию во II. На *pas coupe* руки сохраняют эти позиции; на *temps leve* они энергично раскрываются в положение третьего *arabesque* и так удерживаются до завершающего *demi-plie*. На *pas de bourree* руки соединяются в пониженной I позиции и на взлете начинают снова раскрываться в третий *arabesque*.

Корпус на *pas tombe* слегка подается вперед на ногу, на взлете и на завершающем *demi-plie* он сохраняет это положение, на *pas de bourree* снова выравнивается и т. д. Голова на *sissonne tombee* обращена лицом в сторону продвижения; на *pas coupe*, на взлете и его завершении она поворачивается вместе с корпусом, на *pas de bourree* слегка задерживается, затем раньше корпуса поворачивается в исходное положение.

В целом эти повороты должны выполняться в хорошем темпе с непрерывным и четким переходом от одного прыжка к другому.

Изучать движение по диагонали рекомендуется сначала несколько замедленно, в количестве четырех-шести поворотов, с окончанием каждого *pas de bourree* в V позицию и исполнением после него *sissonne tombee* вперед на *efface*. Музыкальный размер для начального изучения этой диагонали берется 2/4; *sissonne tombee* исполняется затактно, *pas coupe* и *temps leve* — на 1/8 такта, *pas de bourree en tournant* — на 2/4 и т. д.

Когда поворот укрепится, можно перейти к выполнению этой диагонали без *sissonne tombee* с окончанием *pas de bourree* в IV позицию. В таком случае *pas coupe*, *temps leve* и *pas de bourree* будут выполняться всего на один такт в 2/4.

В этом движении можно применять музыкальный размер и в 3/4 (ускоренный вальс). Тогда *pas coupe* будет исполняться на 1/4 такта, *temps leve* и его завершение — на 2/4 такта, *pas de bourree* — на целый такт и т. д.

Temps leve — fouette. Данный прыжок выполняется с поворотом на 1/4, 1/2 и целый круг. Все особенности таких поворотов уже излагались в главе «Повороты и вращения на полу», поэтому здесь опускаются. Ниже рассматривается лишь прием самого прыжка, его связь с *fouette* и подход к изучению.

Начинаться данный прыжок может с любой большой позы, причем *fouette* осуществляется на взлете с таким расчетом, чтобы вторая поза была уже зафиксирована к началу завершающего *demi-plie*. Например, можно, начав прыжок в позу *ecartee* назад, закончить его в первый *arabesque*, повернувшись *en dedans* на 1/4 круга. Или, начав прыжок со второго *arabesque*, исполненного вверх по диагонали, вернуться *en dehors* на 1/2 круга в позу *effacee* вперед и т. п.

Руки, корпус и голова, приняв положение исходной позы, на взлете меняют его, согласно построению конечной позы, по всем правилам *port de bras*.

Опорная нога должна производить толчок трамплинно, вытягиваясь до кончика пальцев, так же, как раскрытая нога удерживается точно на 90° в вытянутом положении, особенно на завершении прыжка. Сохранение выворотности обеих ног и мягкость завершающего *demi-plie* обязательны.

Поворот в воздухе следует исполнять легко, без перенапряженных мышц корпуса и особенно рук. Принимаемые позы, как первоначальная, так и конечная, должны быть отчетливы по своему рисунку, а все тело в воздухе хорошо подтянуто, иначе можно утратить устойчивость и правильное расположение центра тяжести тела на опорной ноге как в момент взлета, так и при завершении его.

При изучении данного прыжка необходимо дать возможность учащимся почувствовать его особенности в уже знакомой простейшей форме — в *battements divises en quarts* (четвертных батманах). Упражнение это усложняется прыжком и приподниманием после него на высокие полупальцы и одновременной фиксацией раскрытой ноги на 90°. Прыжок заменяет здесь *releve* на высокие полупальцы с поворотом *en dehors* или *en dedans* на 1/4 круга. Затем раскрытая нога сгибается в положение «у колена», опорная остается на полупальцах, и все повторяется снова. Руки, корпус и голова действуют так же, как при исполнении этого упражнения на полу.

Когда ученики хорошо усвоят особенности этого поворота при помощи *battements divises en quarts*, можно изучать *temps leve* с поворотом из позы в позу, вначале на 1/4, а затем на 1/2 круга. Затем можно приступить к изучению данного *temps leve* со сгибанием и разгибанием отведенной ноги, соблюдая все правила поворотов, присущих им без прыжка.

Все *temps leve* с поворотом *en dedans* на 1/2 круга могут быть исполнены с какого-либо подхода по IV позиции вперед, например с *sissonne tombee*, *pas chasse*, *pas glissade*, *pas failli* и т. п. В этом случае взлет выполняется при помощи *grand battement jete* вперед через I позицию в IV. Проскальзывание ноги через I позицию должно совпадать здесь с трамплинным *demi-plie* на опорной ноге и поворотным посылом всего тела.

Руки столь же энергично и одновременно с броском ноги поднимаются через I позицию в III, откуда раскрываются в положение, требуемое конечной позой. Корпус и голова действуют обычно, но тоже с более сильным акцентом на взлет.

Grand fouette достаточно подробно рассматривался в поворотах ва полу, поэтому здесь опускается. Остается лишь напомнить, что *temps leve* и все правила исполнения этих движений на полупальцах обязательны и на прыжке с поворотом.

Grand fouette в отличие от исполнения на полупальцах может начинаться с малого *jete* или *pas coupe*.

Rond de jambe en Fair saute с поворотом

Данное движение основано на *temps leve* и исполняется с поворотом *en dehors* и *en dedans* на 1/4 круга. Например. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняется одновременно отбрасывание впереди стоящей ноги в сторону на 45° и прыжок с поворотом *en dehors* на 1/4 круга. В момент кульминации взлета отведенная нога начинает выполнять малый *rond de jambe en dehors* и заканчивает его одновременно с выполнением *demi-plie* на опорной. Далее это движение повторяется еще три раза подряд, но уже не с V позиции, а с открытого положения. Затем делается *pas de bourree en tournant* с поворотом в том же направлении, оканчиваясь в V позицию, и два малых пируэта *en dehors* с переходом в V позицию назад. После этого все движение повторяется с другой ноги и обратно.

Руки на первом прыжке раскрываются из подготовительного положения через I позицию во II. На трех последующих прыжках они удерживают эту позицию. При выполнении *pas de bourree* опускаются в подготовительное положение и к концу его принимают следующие позиции: рука, соответствующая направлению поворота, — в I позицию, другая — во II. Во время пируэтов руки удерживаются в I пониженной позиции и т. д.

Корпус все время удерживается прямо и точно на опорной ноге, слегка отвечая на пластические действия головы. Голова при исполнении *rond de jambe en dehors* повернута к раскрытой ноге и слегка

наклонена вперед по отношению к корпусу. Во время исполнения *rond de jambe en dedans* голова слегка отклоняется назад. Во время *pas de bourree* и двух пируэтов она выравнивается и действует по правилам данных движений.

Все упражнение следует выполнять слитно, четко и устойчиво. Причем поворотный и взлетный толчки должны быть едины, а все тело пластично, собранно и подтянуто. Изучать этот прыжок следует при помощи простейших упражнений. Сначала только с V позиции, затем — с открытого положения с завершающим малым *assemble* в обоих случаях. Все начальные упражнения рекомендуется исполнять на музыкальный размер в 2/4 подряд, без остановок. В дальнейшем это движение можно выполнять на каждый музыкальный такт в 3/4 (вальс). Этот прыжок вводят в комбинированные задания, а в старших и выпускных классах исполняют с двойным *rond de jambe*, который тоже надо сначала хорошо освоить в простейших упражнениях.

Pas ballonne с поворотом

Это движение так же, как и предыдущее, основано на *temps leve* и подразделяется на малую и большую формы.

Petit pas ballonne. Данный прыжок выполняется в различных позах с раскрытием ноги на 45° вперед, в сторону и назад. Поворот здесь осуществляется на 1/4 круга *en dehors* и *en dedans*. Например, исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняются четыре *pas ballonne* вперед, каждый с поворотом *en dehors* по 1/4 круга; большое *jete* в первый *arabesque*, *pas ballonne* вперед через I позицию на *croise* вперед; большое *jete* вперед в *attitude croisee* и *assemble* назад в V позицию.

Руки на первом *pas ballonne* из подготовительного положения открываются: соответствующая направлению поворота — во II позицию, другая — в I и так удерживаются на трех последующих *pas ballonne*. На первом большом *jete* руки устремляются в первый *arabesque*, во время последующего *pas ballonne* вновь переводятся в первоначальные позиции. При втором большом *jete* занимают II позицию и на *assemble* опускаются в подготовительное положение.

Корпус на первых четырех *pas ballonne* слегка отклоняется назад. Во время выполнения *jete* в первый *arabesque* несколько подается вперед. При повторном *pas ballonne* на втором *jete* и на *assemble* выпрямляется.

Голова во время исполнения четырех *pas ballonne*, отвечая действию корпуса, чуть-чуть отклоняется в том же направлении, повернувшись к выдвинутому вперед плечу. На первом *jete* она поворачивается

в профиль. При выполнении *pas ballonne* через I позицию действует так же, как вначале, на втором *jete* и на *pas assemble* сохраняет это положение.

Упражнение это следует повторить с другой ноги, затем обязательно исполнить обратно. Музыкальный размер берется $2/4$. Каждый прыжок выполняется на каждую четверть такта.

Приведенное упражнение следует исполнять четко, легко и эластично с постепенным усилением второй его части (силы и высоты прыжка). Кроме последнего *assemble*, которое должно быть маленьким.

Другой пример. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняются четыре *pas ballonne* в сторону, каждый с поворотом *en dehors* по $1/4$ круга; два *pas jete* с продвижением в сторону по $1/2$ круга, большое *jete* в позу *ecartee* вверх по диагонали и маленькое *assemble* вперед в V позицию. Руки на первом *pas ballonne* раскрываются из подготовительного положения через I позицию во II и так удерживаются на трех последующих прыжках. На первом *pas jete* с продвижением в сторону руки на взлете принимают положение *allongee*, на завершении этого прыжка рука, противоположная направлению поворота, переводится в I позицию, другая остается во II. На втором *jete* руки тем же приемом меняют позиции. На большом *jete* в позу *ecartee* они раскрываются приемом *allongee* во II позицию и на заключительном *assemble* опускаются в подготовительное положение.

Корпус на всех прыжках удерживается прямо, но с небольшими нюансами, согласно правилам выполнения каждого движения.

Голова на всех четырех *pas ballonne* повернута от раскрывающейся ноги; на двух *pas jete* с продвижением она действует по правилам данного движения; на большом *jete* в позу *ecartee* поворачивается к выдвинутому вперед плечу и так остается на заключительном *assemble*.

Упражнение это повторяется с другой ноги и исполняется обратно. Музыкальный размер — $2/4$. Все прыжки делаются на каждую четверть такта, легко, четко и эластично, с постепенным увеличением прыжка во второй его части.

Данное *pas ballonne* можно выполнять поочередно правой и левой ногой с подхода *pas saute*, поворачиваясь в одну и ту же сторону на $1/4$ круга. В этом случае музыкальный размер лучше брать на $3/4$, где толчок, взлет и завершающее *demi-plie* будут выполняться на каждую четверть такта.

Вообще малое *pas ballonne* с поворотом на $1/4$ круга можно исполнять в самых различных ритмах, но всегда слитно с другими движениями и характером учебного примера.

Изучать данное *pas ballonne* рекомендуется проще, без усложненного развития упражнений. Например, можно исполнить первую часть из какого-либо вышеприведенного упражнения, а вторую часть составить из простых маленьких прыжков или простых хорошо освоенных *entrechats*.

Далее такого рода упражнения надо постепенно усложнять, примерно в виде двух вышеуказанных упражнений. Потом выполнять с поворотом *fouette* на $1/4$ и $1/2$ круга. Например, взлет можно начать с раскрывания ноги в малую позу, на *efface* вперед, а закончить его с поворотом *en dedans* на $1/4$ круга и сгибанием раскрытой ноги на *cou-de-pied* назад. Это же можно исполнить обратно или с поворотом на $1/2$ круга, закончив прыжок спиной в нижний угол зала и т. д.

Повороты должны быть четкими, эластичными, с соответствующими действиями рук, корпуса и головы.

Grand pas ballonne. Большое *ballonne* с поворотом выполняется на $1/2$ и целый круг. Например, исходная поза — первый *arabesque* в профиль на высоких полупальцах. Исполняется *pas chasse en face* по II позиции; большое *pas ballonne* в позу *a la seconde* с поворотом *en dedans* на $1/2$ круга (остановка со спины в повышенное положение *sur le cou-de-pied* спереди); *temps leve simple* с поворотом *en dedans* на $1/2$ круга и переводом свободной ноги в положение *sur le cou-de-pied* назад; большой *sabriole* во второй *arabesque*.

Руки на *pas chasse* раскрыты по II позиции, на *pas ballonne* они вскидываются через подготовительное положение и I позицию в III; при выполнении *temps leve simple* руки фиксируются в этой позиции и на *sabriole* раскрываются в положение второго *arabesque*.

Корпус все время удерживается прямо, кроме второго *arabesque*, где он слегка подается вперед. Голова на *pas chasse* поворачивается *en face*; на *pas ballonne* она поворачивается в направлении броска свободной ноги и так удерживается на *temps leve simple*.

Далее все повторяется с другой ноги и еще раз сначала. Обратно этот прыжок с поворотом не выполняется. Музыкальный размер можно взять в $2/4$ или $3/4$ (вальс). В таком случае каждый прыжок исполняется на $1/4$ такта, во втором случае — на целый такт. Данное *pas ballonne* можно выполнить с целым поворотом в том же направлении, но с другим каким-либо продолжением.

Выполняя это *ballonne*, необходимо на взлете точно фиксировать позу *a la seconde* на 90° и только с завершением прыжка присгибать раскрытую ногу в повышенное положение *sur le cou-de-pied*. Эластичность и трамплинность толчка обязательны так же, как устойчивая выдержка завершающего *demi-plie*.

Изучать данное *pas ballonne* рекомендуется не раньше, чем будет усвоена его малая форма с поворотом и *temps leve* в позе *a la seconde* на целый круг.

Наконец, большое *pas ballonne* можно исполнять с поворотом *fouette* на 1/4 и 1/2 круга так же, как это делается в малой его форме. Например. Исходная позиция ног — V. Исполняется *pas failli*; большое *ballonne* через I позицию вперед на 90° в позу *effacee* с поворотом *en dedans* на 1/4 круга в позу *ecartee* в нижний угол зала. Прыжок заканчивается в положение *sur le cou-de-pied* назад *epaulement efface*. Далее может быть выполнено большое *jete en tournant* и т. п. Руки на *pas failli* действуют обычно. При выполнении *pas ballonne* на взлете рука, противоположная выбрасываемой ноге, вскидывается через подготовительное положение в I позицию, другая остается во II. В момент поворота на *ecarte* рука из I позиции раскрывается во II, другая остается во II. При завершении прыжка рука, соответствующая сгибающейся ноге, переводится из II позиции в I, другая остается во II.

Корпус на *pas failli* действует обычно, на *pas ballonne* в момент взлета он слегка отклоняется назад; во время поворота *fouette* выравнивается, при завершении прыжка чуть-чуть отклоняется назад.

Голова на *pas failli* и на *pas ballonne* в момент взлета повернута к выдвинутому вперед плечу. Во время исполнения *fouette* она поворачивается к другому плечу, при завершении прыжка сохраняет это положение.

Это же *pas ballonne* можно начать на *croise* вперед с подхода *sissonne tombee* на *efface* вперед или исполнить его с поворотом *fouette* на 1/2 круга. Тогда прыжок будет завершаться со спины в нижний угол зала, куда начиналось *pas ballonne*.

Обратно такого рода прыжки обычно не выполняются, они очень неудобны по поступательности своего движения, следовательно, и нецелесообразны.

Выполняя большое *ballonne* приемом *fouette*, надо всегда стремиться к тому, чтобы взлетная и кульминационная поза фиксировалась четко и чтобы раскрытая нога не опускалась в положение *sur le cou-de-pied* раньше времени. Нога эта должна закрываться энергично в повышенное положение *sur le cou-de-pied* в сочетании с эластичным *demi-plie*.

Руки, корпус и голова должны активно участвовать в поворотном толчке с чувством пластики самого прыжка, но без лишних усилий.

Изучать *pas ballonne* с поворотом *fouette* рекомендуется в сочетании с малыми *pas ballonne* без поворота, затем с подходов в больших прыжках.

Cabriole с поворотом

Данное движение выполняется с поворотом на 1/4 и 1/2 круга в позах на 45° и 90°, *en dehors* и *en dedans*.

Как исполняется *temps leve* с поворотом и *cabriole*, уже говорилось выше, здесь же излагается лишь связь двух элементов.

Cabriole без перемены поз может исполняться в позах на 45° или 90° с поворотом *en dehors* и *en dedans*. Например, исходная позиция ног — V, *epaulement croise*.

Выполняются *sissonne tombee* в первый *arabesque* на 45°, три *cabrioles* в этой же позе, каждый с поворотом *en dedans* по 1/4 круга, *jete passe* в третий *arabesque* на 90°, два *cabrioles* в этой же позе с поворотом *en dedans* по 1/2 круга и *assemble* назад в V позицию. Руки на *sissonne tombee* из подготовительного положения поднимаются через I позицию в первый *arabesque*. На всех *cabrioles* они удерживаются в одних и тех же позициях, на заключительном *assemble* опускаются в подготовительное положение.

Корпус на *sissonne tombee* подается слегка вперед на опорную ногу и так удерживается на всех *cabrioles* в строгом соответствии с построением позы *arabesque*. На заключительном *assemble* корпус занимает исходное положение. Голова на всех *cabrioles* поворачивается вместе с корпусом, сохраняя все правила построения позы *arabesque*. На последнем *assemble* она поворачивается к выдвинутому вперед плечу, занимая исходное положение.

Затем все упражнение повторяется с другой ноги и делается обратно. Исполняется оно на музыкальный размер 2/4. Каждый прыжок в нем делается на 1/4 музыкального такта.

Конечно, с такого сложного упражнения не следует начинать изучение *cabriole* с поворотом, но оно хорошо дает понять основные особенности этого движения.

Кроме того, данный *cabriole* может начинаться с тех же положений и подходов, которые указывались в нем без поворота и, разумеется, с соблюдением тех же правил.

Изучать *cabriole* с поворотом рекомендуется при помощи простейших упражнений. Например. Исполняются *sissonne ouverte* в третий *arabesque* на 45°, два *cabrioles* в этой же позе с поворотом *en dehors* по 1/4 круга и *assemble* назад в V позицию, спиной к зеркалу.

Упражнение исполняется четыре раза, затем отдельно с другой ноги и обратно. Музыкальный размер — 2/4; каждый прыжок исполняется на 1/4 такта.

После этого упражнения можно приступить к составлению более трудных учебных примеров для изучения *cabriole* на 45°. Например,

с такими малыми прыжками, как *sissonne simple*, *temps leve simple*, малое *pas jete* и т. д.

Затем эти же *sabrioles* осваивают на 90° , продолжая отрабатывать темп и сложность сочетания *sabriole* на 45° с заносками и с другими малыми прыжками с поворотами.

И, наконец, данные *sabrioles* можно исполнять в комбинированных заданиях приемом *ferme* в V позицию и *tombe* в IV позицию.

Cabriole с переменной поз. Данная форма *sabriole* исполняется приемом *fouette* только в позах на 90° и только с поворотом *en dedans*. Например, исходная позиция ног — V, *epaulement croise*.

Исполняется *pas failli*, затем — *temps leve* с броском свободной ноги через I позицию вперед в большую позу *effacee*. Далее на взлете исполняется поворот *fouette en dedans* на $1/2$ круга в первый *arabesque*. В конце этого поворота и выполняется *sabriole*, а именно, толчковая нога производит удар по раскрытой ноге снизу. Весь прыжок заканчивается на ту же ногу с фиксацией первого *arabesque*.

Руки при выполнении *pas failli* из подготовительного положения приоткрываются во II пониженную позицию и вновь опускаются в него же. В момент следующего толчка (к *temps leve*) они с силой вскидываются через I позицию в III. Во время *fouette* руки раскрываются в положение первого *arabesque* и так удерживаются при завершении прыжка. Корпус на *pas failli*, поворачиваясь, подается вперед на ногу, идущую через I позицию в IV. На *temps leve* он слегка отклоняется назад и так, поворачиваясь, занимает положение, присущее первому *arabesque*. Голова на *pas failli* поворачивается к выдвинутому вперед плечу, при взлете на *temps leve* она сохраняет это положение, на *fouette* поворачивается в положение первого *arabesque*.

Затем этот же *sabriole* исполняется с другой ноги, причем *pas failli* начинается не с V позиции, а прямо с первого *arabesque* и т. д. Следовательно, все тело не поворачивается, как на первом *pas failli*, и руки на нем не приоткрываются во II позицию. Корпус и голова повторяют те же движения.

Такого рода упражнение обычно повторяется от четырех до восьми раз подряд на музыкальный размер в $2/4$ или $3/4$ (вальс). В первом случае каждый прыжок исполняется на $1/4$ музыкального такта, во втором случае — на каждый такт.

Данный *sabriole* может выполняться и с других подходов — с *sissonne tombee*, *pas glissade*, *pas chasse*, а также с поворотом в третий *arabesque*. В таком случае подход к нему берется в виде *pas chasse* по II позиции в верхний угол зала.

И, наконец, данный *sabriole* может выполняться в форме *grand fouette* с поворотом *en dedans* в третий *arabesque*. Например, исходное положение *en face*, позиция ног — V. Исполняется *sissonne ouverte* в а la seconde на 90° и *temps leve* в позу *ecartee* с поворотом *en dedans* на $1/8$ круга. Далее с хода осуществляется бросок раскрытой ноги через I позицию в IV вперед и *temps leve* с поворотом *en dedans* на $1/2$ круга в третий *arabesque*. Таким образом, заканчивается этот поворот с выполнением *sabriole* по раскрытой ноге снизу. В заключение делается малое *assemble* назад в V позицию.

Руки при выполнении *sissonne ouverte* раскрываются из подготовительного положения через I позицию во II. На взлете первого *temps leve* они поворачиваются ладонями вниз приемом *allongee*. На втором *temps leve*, в момент перехода к следующему взлету, руки энергично и вместе с движением раскрытой ноги опускаются в подготовительное положение и через I позицию поднимаются в III. Во время *fouette* руки раскрываются в третий *arabesque* и сохраняют это положение при завершении прыжка. На *pas assemble* они опускаются в подготовительное положение.

Корпус удерживается прямо и точно на опорной ноге. В момент поворота в третий *arabesque* корпус слегка подается вперед и так удерживается на завершающем *demi-plie*. На *pas assemble* он выравнивается. Голова при выполнении *sissonne ouverte* находится в положении *en face*, на взлете в позу *ecartee* поворачивается к выдвинутому вперед плечу, во время броска раскрытой ноги через I позицию она обращается в верхний угол зала и вместе с корпусом поворачивается в позу третьего *arabesque*. На *pas assemble* голова направлена к выдвинутому вперед плечу.

Далее этот *sabriole* может быть выполнен с другой ноги и повториться еще два раза на музыкальный размер в $2/4$ или $3/4$ (вальс). В первом случае каждый прыжок будет исполняться на одну четверть такта, во втором случае — на каждый такт.

Этот же *sabriole* можно исполнять в более сложной форме, повторяя его с одной ноги несколько раз подряд. Такое упражнение делается при помощи *temps leve* с броском ноги из третьего *arabesque* через I позицию в позу *ecartee* вперед, с которой и исполняется *grand fouette* с *sabriole* и т. д. Музыкальный размер — $2/4$; затактно делается *temps leve* в позу *ecartee*, на $1/4$ — взлет с *sabriole*, на $1/4$ — завершение прыжка и т. д. Руки, корпус и голова действуют так же, как было указано в предыдущем упражнении.

Sabrioles с поворотом, за исключением последней формы *grand fouette*, могут быть выполнены в начале поворота, а не в конце его.

В таком случае *sabriole* следует выполнять вперед, слитно и четко поворачиваясь в конечную позу (обычно *arabesque*) приемом *fouette*.

Например, с подхода *pas chasse* по II позиции в верхний угол зала можно выполнить *sabriole* вперед (в том же направлении) с *fouette* в третий *arabesque*. Или с подхода *pas failli* можно исполнить *sabriole* в позу на *effacee* вперед с *fouette* в первый *arabesque* и т. д.

Эти же *sabrioles* можно исполнить с двойным ударом (*double*) двумя приемами: 1) оба *sabrioles* делаются назад в конце *fouette* в позу *arabesque*; 2) первый *sabriole* делается вперед, второй — назад в конце *fouette*.

Наконец, одинарные *sabrioles* с *fouette* можно заканчивать в комбинированных заданиях приемом *tombe* в IV позицию или приемом *ferme* в V позицию. Двойные *sabrioles* выполняются только приемом *tombe*.

В целом каждый описанный выше *sabriole* с поворотом следует выполнять так же, как *sabriole* без поворота, — четко, упруго, легко и в едином темпе. Совершенно недопустимо нарушать рисунок позы, ее пластическую устремленность на взлете и при завершении прыжка.

Исключаются вялые и неточные удары ног, особенно на двойных *sabrioles*, жесткое и неустойчивое *demi-plie* при завершении прыжка, сутулость корпуса, поднятые плечи, рефлекторные и перенапряженные действия рук и шеи.

Изучать *sabriole-fouette* рекомендуется в той же последовательности, в которой он здесь излагался, начиная с самых простейших упражнений и самых удобных подходов, например с *sissonne tombee*, *pas failli*, *pas glissade*, *pas chasse*. Вводить данный *sabriole* в комбинированные задания можно только после его отличной отработки в элементарных упражнениях.

В *sabriole* без поворота уже говорилось о том, что он может выполняться приемом *soubresaut*. С *fouette* этот *sabriole* тоже может выполняться, но только назад, например в первый *arabesque* с подхода раз *failli* или в третий *arabesque* с подхода *pas chasse* по II позиции и т. д.

Этот же *sabriole* выполняется со сгибанием толчковой ноги в положение «у колена» раскрытой ноги и также фиксируется на кульминации взлета.

Руки на *sabriole* с вытянутыми ногами действуют обычно; на *sabriole* с согнутой ногой в положении «у колена» обе руки, отвечая движению ног, удерживаются на взлете в III позиции; на завершении прыжка они раскрываются в *arabesque* или одна рука вскидывается в III позицию, другая одновременно во II и так удерживаются до завершения прыжка.

Корпус и голова действуют обычно, как в других *sabrioles* с *fouette*.

В обоих случаях надо максимально отработать технику баллона — сильный трамплинный толчок, четкую фиксацию позы на взлете, легкость всего прыжка и его эластичное завершение.

Для изучения этих двух *sabrioles* надо сначала пользоваться простейшей схемой упражнения с подхода *pas failli*.

Отрабатывая *sabriole* в положении *passee*, надо, чтобы опорная нога трамплинно, эластично и сильно производила прыжковый толчок, без малейшего промедления сгибалась на взлете, четко фиксировала положение «у колена», энергично разгибалась и мягко осуществляла завершающее *demi-plie*.

Как видно, работа опорной ноги требует очень детального изучения. Раскрытая нога на прыжке и после него должна свободно и точно фиксироваться на 90°. Никакого встречного движения к толчковой ноге она не производит, а удерживается в своей пространственной точке.

Изучать этот своеобразный *sabriole* рекомендуется сначала без фиксированного положения «у колена». По мере накопления силы и техники взлета можно прибегать к задержке этого положения, постепенно увеличивая баллон до возможных пределов.

Renverse

В разделе «Повороты и вращения на полу» рассматривалось движение под названием *renverse en attitude*, которое может выполняться с прыжком приемом *temps leve*.

Движение это на прыжке полностью повторяет все то, что исполняется в нем на полу, исключением является только прыжок на одной ноге, который заменяет собой *releve* на высокие полупальцы. Делается это так. Исходное положение — *attitude croisee*. Исполняется одновременно *demi-plie*, небольшой наклон корпуса вперед одновременно с руками и головой. Затем без всякой задержки осуществляется прыжковый толчок и взлет, во время которого все тело выравнивается. Прыжок заканчивается в *attitude croisee* на *demi-plie* и переходит в завершающее *pas de bourree* с небольшим и эластичным перегибанием спины назад, как это указывалось в *renverse* на полупальцах. Все движение заканчивается в V позицию на *demi-plie*.

Таким образом, здесь делаются три *demi-plie*: одно энергично, в момент небольшого наклона корпуса вперед, второе — смягченно, после прыжка, третье — мягко, после *pas de bourree* в V позицию. Все движения ног, рук, корпуса и головы следуют тем же правилам, которые указывались в *renverse en attitude* на полупальцах.

В целом данный прыжок следует исполнять эластично, легко, на высоком взлете, со слитными и гибкими движениями корпуса. Изучать его следует сразу в простых комбинированных примерах, но сначала в attitude croisee назад с pas de bourree en dedans, затем в позу croisee вперед с pas de bourree en dehors, предварительно хорошо освоив renverse en attitude на полупальцах и temps leve в соответствующей позе.

Revoltade

Данная форма прыжка выполняется в позе первого или третьего arabesque с поворотом en dehors на целый круг. Прыжок этот, как правило, делается с какого-либо подхода: sissonne tombee, temps leve tombe, pas chasse, pas failli и т. д.

Пример. Исходная позиция ног — V, правая впереди, epaulement croise. Выполняется sissonne tombee вперед на croise и pas coupe левой ногой сзади правой через I позицию. Далее без всякой задержки осуществляется взлет с поворотом en dehors (направо) на 1/2 круга. Одновременно делается бросок правой ногой вперед с проходящим присоединением к ней левой ноги в V позицию. Затем по ходу второй части круга ноги проскальзывают через I позицию в IV; левая опускается на demi-plie, правая, слегка повышаясь, удерживается сзади на 90°.

Руки во время выполнения sissonne tombee поднимаются из подготовительного положения: правая — в I позицию, левая — через I позицию во II. Когда делается pas coupe и взлет, руки поднимаются в III позицию, затем одновременно с завершением прыжка раскрываются в положение первого arabesque.

Корпус при выполнении sissonne tombee слегка подается вперед» во время pas coupe он выравнивается, на взлете отклоняется назад, В момент завершения прыжка занимает положение, присущее первому arabesque. Голова во время выполнения sissonne tombee повернута к правому плечу. Когда делается pas coupe и взлет, она поворачивается одновременно с корпусом и при завершении прыжка занимает положение, свойственное первому arabesque.

Вся фигура исполнителя во время взлета принимает почти горизонтальное положение и на завершении прыжка переходит в первый arabesque.

Выполняется revoltade на большом прыжке, в энергичном темпе, с четким и легким поворотом всего тела, в строгом характере, без акробатики (рис. 158).

Pas coupe к revoltade делается трамплинно, сильно и точно через V позицию. Бросок освобождающейся ноги столь же сильно и точно

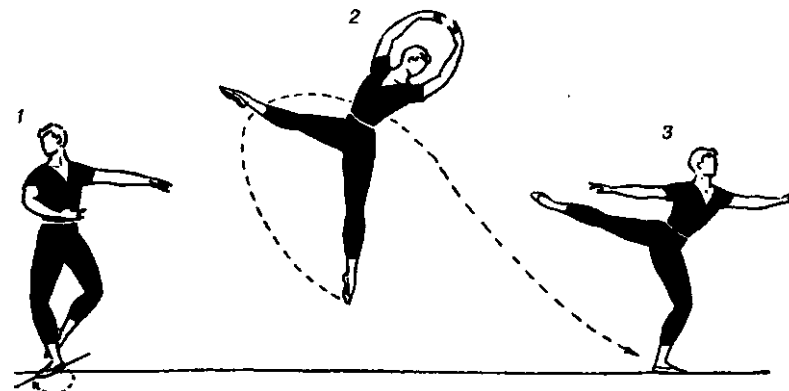


Рис. 158
Revoltade

выполняется по отношению к корпусу. Нога, осуществлявшая прыжковый толчок, энергично и без всякой задержки посылается за ногой, брошенной вперед. Обе ноги на взлете предельно вытягиваются в коленях, подъеме и пальцах. Соединять и разъединять ноги надо легко, с четким проходящим движением через V позицию. Завершать прыжок следует в мягкое и эластичное demi-plie. Фиксировать раскрытую ногу на 90° надо легко и отчетливо. На протяжении всего прыжка ноги должны сохранять достаточную выворотность.

Руки весь свой путь проходят энергично, точно, в едином темпе с прыжком и поворотом всего тела. Корпус удерживается подтянуто и стройно, активно поворачиваясь в момент прыжкового толчка. Голова уверенно и четко дополняет действия корпуса и рук.

Изучать revoltade рекомендуется сначала в первом arabesque, с остановкой и отдельно от комбинированных заданий. Пример. Музыкальный размер — 2/4; sissonne tombee выполняется на первую четверть такта, pas coupe и revoltade — на вторую четверть, на первую четверть второго такта пауза на demi-plie, на следующую четверть — раскрытая нога ставится в V позицию вперед. Все упражнение повторяется четыре раза с одной ноги, затем столько же — с другой.

Освоенный revoltade можно вводить в несложные комбинированные задания. Одновременно изучается revoltade в третий arabesque. В таком случае sissonne tombee исполняется на efface вперед. Затем оба revoltades применяются в сложных заданиях.

Некоторые виртуозные танцовщики выполняют revoltade с двойным поворотом, что, конечно, очень трудно. Ученики выпускных классов к освоению такого revoltade могут допускаться лишь в том случае,

если обладают особыми данными и отличной выучкой. Наиболее трудным и даже опасным является финал прыжка. Малейший просчет или случайная неточность могут повредить связки ног. Поэтому, прежде чем позволить ученику попытаться выполнить *revoltade* с двойным поворотом, надо тщательно проверить все его возможности.

Следует оговорить, что *revoltade* с двумя поворотами так же, как и с одним, надо выполнять в строгом классическом стиле, без трюковой подачи.

ЗАНОСКИ С ПОВОРОТОМ

Заноска, исполненная с поворотом, или прыжок с поворотом, осложненный заноской, например перекидное *jete*, вносит в классический танец новую динамику, придает технике исполнения виртуозный характер, который может быть использован балетмейстером как яркий прием выразительного танца. Следственно, будущий исполнитель, особенно ведущего плана, должен отлично освоить все формы заносок с поворотом от самых малых до самых сложных.

Заноски излагаются здесь по тем же группам, что и без поворота. Причем техника самой заноски опускается, если поворот не вносит в нее ничего нового или если заноска ничего не меняет в самом повороте.

И все же следует напомнить, что исполнение заноски с поворотом в начале изучения может сопровождаться следующими недостатками: несогласованностью, разрозненностью поворотного посыла и начала заноски; недостаточной четкостью и силой движения ног; разведением ног (перед ударом) не по II позиции, а по дугообразной линии; слишком сильным трамплинным толчком и жестким, неустойчивым завершением прыжка; рефлекторным движением рук; нарушением стройности корпуса; отсутствием свободных поворотов головы; неточным соблюдением ритма и т. д.

Все эти недостатки необходимо устранять, если они есть, и, главное, не допускать механического соединения заноски и поворота. Надо постоянно заботиться о развитии танцевальной пластики этого приема.

ENTRECHATS С ПОВОРОТОМ

Royal

Данная заноска исполняется с поворотом на $1/4$ и $1/2$ круга.

Для начального ее изучения можно рекомендовать следующее упражнение. Музыкальный размер — $2/4$. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняются четыре *goyals*, каж-

дый с поворотом на $1/4$ круга в правую сторону; три быстрых *entrechats quatre* без поворотов; один *goyal* с поворотом на $1/4$ круга, с переменной *epaulement*. Все *goyals* делаются на каждую четверть музыкального такта. Каждый *entrechat quatre* — на $1/8$ такта.

Руки на всех прыжках удерживаются в подготовительном положении. Корпус прямой. Голова в исходном положении повернута к выдвинутому вперед плечу. На всех *goyals* она удерживается прямо по отношению к корпусу. На первом *entrechat quatre* голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу, на последнем *goyal* поворачивается к другому плечу.

Далее все упражнение исполняется с поворотами в противоположную сторону и повторяется еще раз. Выполнять его рекомендуется сначала в сдержанном темпе, устраняя все неточности поворота и заноски, после чего перейти к освоению *goyal* с поворотом на $1/2$ круга.

Пример. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняются четыре *goyals*, каждый с поворотом по $1/2$ круга в правую сторону; три быстрых *entrechats quatres* без поворотов; один *changement de pied* с поворотом на целый круг в том же направлении.

Руки на всех прыжках удерживаются в подготовительном положении, кроме двух последних; на предпоследнем рука, соответствующая направлению поворота, поднимается в I позицию, другая — во II; на последнем прыжке они округло соединяются в I пониженную позицию и на заключительном *demi-plie* слегка приоткрываются. Корпус прямой. Голова перед началом упражнения повернута к выдвинутому вперед плечу. На четырех *goyals* она удерживается прямо по отношению к корпусу и поворачивается вместе с ним. На первом *entrechat quatre* голова поворачивается к выдвинутому вперед плечу. При исполнении *changement de pied* голова двигается, как в *tours en Gaig*. После этого все упражнение делается в другую сторону и повторяется еще раз сначала. Оба упражнения выполняются на музыкальный размер $2/4$; каждый *goyal* делается на $1/4$ такта, каждый *changement de pied* — на $1/8$, последний *changement de pied* — $1/4$, пауза после него на $1/4$.

Оба предлагаемых упражнения могут быть построены проще, труднее или несколько иначе, но всегда в соответствии с подготовленностью ученика. Если ученик недостаточно хорошо усвоил обычные заноски и движения с поворотом, из которых складывается учебный пример, значит, он будет изучать лишь схему упражнения, а не отбатывать исполнительский прием танца.

Entrechat trois

Заноска эта выполняется с поворотом на $1/4$ и $1/2$ круга. Первоначально она изучается при помощи следующего упражнения. Музыкальный размер — $2/4$. Исходная позиция ног — V, *eraulement croise*. Исполняется *entrechat trois* назад (в положении *sur le cou-de-pied* назад) с поворотом *en dehors* на $1/4$ круга и малое *assemble croise* назад в V позицию. Затем все выполняется в обратном порядке с поворотом *en dedans* на $1/4$ круга, потом делаются три маленьких *changements de pied* с поворотом на целый круг в ту же сторону и один *entrechat quatre* без поворота с продвижением вперед на *croise*.

Руки на первом *entrechat trois* из подготовительного положения поднимаются: рука, соответствующая направлению поворота, — в I позицию, другая — через I позицию во II. На *assemble* они остаются в этих позициях. При выполнении второго *entrechat trois* меняют указанные позиции. На трех маленьких *changements de pied* опускаются в подготовительное положение и так фиксируются в нем до конца упражнения.

Корпус на всех прыжках прямой, на завершении второго *entrechat trois* — чуть-чуть подается вперед. Голова на обоих *entrechats trois* повернута к плечу той руки, которая находится в I позиции. На *assemble croise* вперед она выравнивается и поворачивается к выдвинутому вперед плечу. Во время выполнения трех маленьких *changements de pied* голова постепенно поворачивается к противоположному плечу и остается в этом положении до конца упражнения.

Далее все упражнение повторяется с другой ноги, еще раз сначала и после небольшого отдыха — обратно. Каждый маленький *changement de pied* в этом упражнении выполняется на $1/8$ долю такта, все остальные прыжки — на $1/4$.

Пример упражнения с поворотами на $1/2$ круга. Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняются два раза подряд *entrechats trois* назад с поворотом *en dehors* на $1/2$ круга и малое *assemble* на II с окончанием в V позицию вперед. Далее делаются три маленьких *entrechats quatres* без поворота и один *changement de pied* с поворотом на целый круг в том же направлении.

Руки на первых четырех прыжках — в подготовительном положении. На третьем *entrechat quatre* рука, соответствующая направлению поворота, поднимается в I позицию, другая — во II. Во время *changement de pied* они округло соединяются в I пониженной позиции и на заключительном *demi-plie* слегка раскрываются. Корпус все время прямой. Голова вначале обращена к выдвинутому вперед плечу; на первом *entrechat trois* поворачивается к другому плечу, на втором

entrechat trois — возвращается в исходное положение и так удерживается на трех маленьких *entrechats quatres*. Во время исполнения *changement de pied* голова поворачивается, как в *tours en Gaîr*. Затем все упражнение делается с другой ноги, повторяется еще раз сначала и исполняется обратно. Каждый *entrechat quatre* в этом упражнении выполняется на $1/8$ долю такта, все остальные прыжки — на $1/4$.

Entrechat quatre

Данная заноска, как и предшествующая, выполняется с поворотом на $1/4$ и $1/2$ круга. Изучать ее можно на следующем примере. Музыкальный размер — $2/4$. Исходная позиция ног — V, правая вперед, *eraulement croise*. Исполняются четыре *entrechats quatres*, каждый с поворотом по $1/4$ круга в правую сторону; три маленьких *entrechats quatres* без поворота; одно *jete ferme* в сторону (направо) с переменной V позиции и один *entrechat quatre* без поворота.

Руки на всех прыжках в подготовительном положении, за исключением *jete ferme*, во время которого они слегка приоткрываются в сторону II позиции и вновь опускаются. Корпус прямой. На *jete ferme* он слегка подается в сторону продвижения и на последнем прыжке, *goyal*, вновь выравнивается. Голова на всех прыжках обращена к правому плечу, на *jete ferme* поворачивается к другому плечу. Упражнение это следует исполнить с другой ноги и повторить еще раз сначала.

Три маленьких *entrechats quatres* делаются в этом упражнении на $1/8$ долю музыкального такта, все остальное — $1/4$.

Пример для начального изучения *entrechat quatre* с поворотом на $1/2$ круга. Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняются два раза подряд: один *entrechat quatre* с поворотом на $1/2$ круга в правую сторону и два маленьких *entrechats quatres* без поворота (со спины); далее два *entrechats quatres*, каждый с поворотом в ту же сторону по $1/2$ круга и один *changement de pied* с поворотом на целый круг.

Руки на всех прыжках в подготовительном положении, кроме двух последних. На предпоследнем прыжке рука, соответствующая направлению поворота, поднимается в I позицию, другая — во II; на последнем прыжке руки округло соединяются в I пониженной позиции и на завершающем *demi-plie* слегка приоткрываются. Корпус прямой. Голова в исходном положении повернута к выдвинутому вперед плечу. При выполнении первых шести прыжков она сохраняет это положение по отношению к корпусу. Во время первого *entrechat quatre*, исполняемого на $1/2$ круга, голова слегка задерживается, на

втором *entrechat quatre* возвращается в исходное положение. На *changement de pied* поворачивается, как в *tours en Gaig*.

После этого все упражнение делается с другой ноги и повторяется еще раз сначала.

Первый *entrechat quatre* исполняется на $1/4$ музыкального такта, два последующих — на $1/8$. То же самое повторяется еще раз. Далее каждый прыжок делается на $1/4$ такта.

Напоминаю, что предлагаемые примеры могут быть составлены преподавателем иначе, так, как он это находит необходимым, но обязательно с учетом возможностей ученика и повторяемости элемента, взятого в основу изучения.

Entrechat cinq

Эта заноска исполняется тоже с поворотом на $1/4$ и $1/2$ круга. Изучать ее поможет следующее упражнение. Музыкальный размер — $2/4$. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняются три раза подряд *entrechats cinq* назад с поворотом *en dehors* на $1/4$ круга и с последующим *assemble* назад в V позицию, затем три маленьких *goyals* без поворота.

На первом *entrechat cinq* руки из подготовительного положения поднимаются: соответствующая направлению поворота — в I позицию, другая — через I во II. При выполнении *assemble* назад они фиксируют эти позиции. На втором *entrechat cinq* руки меняют указанные позиции и на последующем *assemble* остаются в этом положении. На третьем *entrechat cinq* руки переводятся по тем же позициям и так удерживаются на *assemble*. При исполнении трех маленьких *goyals* они опускаются в подготовительное положение.

Корпус при завершении первого *entrechat cinq* чуть-чуть отклоняется от вертикальной оси к свободной ноге и так удерживается при выполнении *assemble*. На взлете следующего *entrechat cinq* он выравнивается и на его завершении чуть-чуть отклоняется к опорной ноге и т. д. На трех маленьких *goyals* корпус прямой. Голова перед началом упражнения обращена к выдвинутому плечу. На первом *entrechat, cinq* она поворачивается к противоположному плечу, сохраняя это же положение на *assemble*. На втором *entrechat cinq* голова возвращается в первоначальное положение. На третьем *entrechat cinq* она снова поворачивается к выдвинутому вперед плечу и так удерживается конца упражнения. Далее все упражнение исполняется с другой ноги повторяется еще раз сначала, потом обратно.

Каждый маленький *goyal* в этом упражнении исполняется на 1 музыкального такта, все остальные прыжки — на $1/4$.

Пример упражнения с поворотами на $1/2$ круга. Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняется три раза подряд *entrechat cinq* назад (в положении *sur le cou-de-pied* назад) с поворотом *en dehors* на $1/2$ круга и последующим *assemble* назад в V позицию. Затем делается *grand changement de pied de volee* вперед с поворотом в ту же сторону на $1/4$ круга.

Руки, корпус и голова действуют так же, как это было указано в предыдущем упражнении. Во время *changement de pied* руки опускаются в подготовительное положение, корпус выравнивается, голова повернута к выдвинутому вперед плечу.

Далее все упражнение исполняется с другой ноги, повторяется еще раз сначала и делается обратно.

Каждый прыжок в этом упражнении исполняется на $1/4$ такта.

Entrechat six

Это движение рекомендуется исполнять с поворотом тоже не больше, чем на $1/4$ и $1/2$ круга. Изучается оно при помощи следующего упражнения. Музыкальный размер — $2/4$.

Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняются три *entrechats six*, каждый с поворотом по $1/4$ круга в правую сторону.

Руки на третьем *entrechat six* вскидываются в III позицию, затем на паузу после него опускаются через II позицию в подготовительное положение. Корпус прямой. Голова на двух первых прыжках сохраняет исходное положение, на последнем поворачивается к другому плечу. Затем это коротенькое упражнение повторяется еще три раза и делается в другую сторону.

Каждый прыжок выполняется на $1/4$ музыкального такта, на $1/4$ — пауза после третьего.

Для изучения *entrechat six* на $1/2$ круга можно использовать следующее упражнение. Музыкальный размер — $2/4$. Исходное положение — то же. Исполняются два *entrechats six*, каждый с поворотом по $1/2$ круга в правую сторону; *grande sissonne ouverte par developpe* в позу *a la seconde* и малое *assemble* назад.

Руки на двух первых прыжках — в подготовительном положении; на *sissonne ouverte* они раскрываются через I позицию во II. На *pas assemble* руки опускаются в подготовительное положение. Корпус на *entrechat six* прямой. При завершении большого *sissonne* корпус слегка отклоняется от раскрытой ноги на 90° . Во время выполнения *assemble* он выравнивается. Голова на двух *entrechats six* удерживает исходное положение по отношению к корпусу. При выполнении *sissonne*

ouverte она поворачивается к другому плечу и так удерживается на assemble.

После этого все упражнение делается с другой ноги, повторяется еще раз сначала и делается обратно. Все прыжки выполняются на 1/4 музыкального такта. В дальнейшем entrechat six с поворотом следует вводить в более сложные комбинации, в которые входят большие прыжки с продвижением.

Entrechat sept

Данная заноска выполняется с поворотом обычно не более чем на 1/4 круга. Причиной тому является трудность завершения прыжка на одну ногу (при положении другой sur le cou-de-pied спереди или сзади) после сложной заноски и высокого взлета.

Первоначальное упражнение может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, eparement croise. Исполняется entrechat sept назад с поворотом en dehors на 1/4 круга, затем — pas coupe и малое assemble croise вперед. Эти движения повторяются еще два раза, и заканчивается заноска двумя sissonnes fermees в позу ecartee вперед.

Руки на первом entrechat sept из подготовительного положения поднимаются: соответствующая направлению поворота — в I позицию, другая — через I позицию во II. При выполнении pas coupe и маленького assemble руки сохраняют эти позиции. На втором entrechat sept они меняют указанные позиции и т. д.

Корпус на всех взлетах прямой. При завершении каждого entrechat sept он чуть-чуть отклоняется от свободной ноги и продолжает фиксировать это отклонение во время исполнения pas coupe и малого assemble. То же самое происходит при повторении этих прыжков. На двух sissonnes fermees корпус слегка подается в сторону продвижения.

Голова на каждом entrechat sept поворачивается к противоположному плечу и так удерживается на каждом последующем pas coupe и малом assemble. При исполнении sissonne fermee она обращена к выдвинутому вперед плечу.

Все упражнение повторяется с другой ноги и исполняется обратно. Каждое pas coupe и каждое маленькое assemble делаются на 1/8 музыкального такта. Все остальные прыжки — по 1/4.

В этой заноске особенно надо следить за тем, чтобы руки удерживались свободно, без лишнего напряжения, а движения ног были четкими и эластичными.⁴²

Entrechat huit здесь не рассматривается, так как с поворотом не выполняется.

Pas echappe battu

Petit echappe battu. Данная заноска выполняется с поворотом на 1/4 круга.

Первоначальное упражнение. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, eparement croise. Исполняется первый прыжок с V позиции на II с маленькой (одинарной) заноской и поворотом вправо на 1/4 круга, далее — второй прыжок со II позиции в V с маленькой заноской, но без поворота. Обе заноски в данном случае делаются с ударом правой ноги сзади, а левой — спереди. Эти прыжки повторяются еще три раза с поворотами в ту же сторону, но последняя заноска делается с ударом правой ноги спереди. Затем все упражнение исполняется с поворотами в другую сторону. Руки, корпус и голова действуют так же, как в обычном маленьком echappe battu. Все прыжки исполняются равномерно, на 1/4 музыкального такта.

Это же упражнение можно выполнить с поворотами на каждом прыжке, повторив два полных оборота в правую сторону и столько же в левую.

В дальнейшем данное упражнение следует изучать с окончанием второго прыжка в положении sur le cou-de-pied назад и вперед. В этом случае первая заноска не исполняется, вторая начинается спереди правой ноги, которая переводится на cou-de-pied назад. Второе echappe начинается с указанного положения и заканчивается переводом левой ноги назад на cou-de-pied и т. д. Последний прыжок сопровождается ударом правой ноги впереди левой и их сменой в V позицию. После этого упражнение исполняется с другой ноги, а обратно — с переводом свободной ноги на cou-de-pied вперед.

Руки, корпус и голова действуют здесь так же, как в обычном маленьком echappe battu, с окончанием второго прыжка на cou-de-pied.

Grand pas echappe battu. Эта заноска может исполняться с поворотом на 1/4 и 1/2 круга. Первоначальное упражнение может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — то же, что при малом echappe с поворотом. Исполняется первый прыжок с V позиции на II с большой (двойной) заноской и поворотом вправо на 1/4 круга, далее — второй прыжок со II позиции в V, тоже с большой заноской и поворотом в том же направлении на 1/4 круга. Во время первой заноски первый удар делает правая нога сзади, левая — спереди. Потом ноги меняются местами и отсюда, раскрываясь, переходят на II позицию в demi-plie. Во время второй заноски первый удар делает правая нога спереди, левая — сзади; затем ноги меняются

местами по V позиции, вновь приоткрываются и занимают исходную V позицию (правая нога впереди). Большое echarpe повторяется еще раз. В конце выполняются три маленьких entrechats quatres, два tours en Gaig в ту же сторону. Все упражнение полностью повторяется четыре раза.

Руки, корпус и голова действуют в этих прыжках так же, как в обычном echarpe battu с большой заноской.

Каждый маленький entrechat quatre исполняется на 1/8 долю музыкального такта, все остальные прыжки — 1/4.

В этом же упражнении оба большие echarpe можно выполнить с поворотом на два полных круга, то есть каждый прыжок сделать с поворотом на 1/2 круга, а в двух echarpe их будет четыре. Затем приступают к изучению данного echarpe с окончанием на одну ногу при положении другой на sou-de-pied сзади или спереди. Музыкальный размер — 2/4. Исходное положение — то же. Исполняется первый прыжок большого echarpe battu с поворотом на 1/2 круга, как было указано в предшествующем упражнении, затем — второй прыжок большого echarpe battu с поворотом на 1/2 круга в том же направлении и по той же схеме, которая указывалась в предшествующем упражнении, но с окончанием на правую ногу при положении другой на sou-de-pied сзади. После этого исполняется ras coupe и маленькое assemble на II позицию с окончанием назад в V позицию и два маленьких entrechats quatres.

Все упражнение делается с другой ноги и повторяется еще раз. Обратное оно выполняется с окончанием echarpe на sou-de-pied вперед и т. д.

Руки, корпус и голова действуют, как в обычных движениях без поворота.

Каждое echarpe делается на 2/4 музыкального такта, все остальные прыжки — по 1/8.

Sissonne ouverte battu с поворотом

Petite sissonne ouverte battu. Данная заноска выполняется с поворотом на 1/4 и 1/2 круга. Первоначальное упражнение. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, epaulement croise. Исполняется малый sissonne battu с открыванием левой ноги на ecarte вперед и продвижением на взлете в правый верхний угол зала.

Осуществляется это одновременно с поворотом en dedans на 1/4 круга направо. Заноска делается одинарная с ударом левой ноги о правую спереди и, как уже указывалось, с последующим отбрасыва-

нием ее на 45° в малую позу на ecartee вперед. Далее делается малое assemble в V позицию назад, и все движение повторяется еще три полных раза с поворотами в том же направлении, причем последнее, четвертое assemble делается вперед с тем, чтобы можно было исполнить все упражнение с другой ноги. Каждый sissonne делается с продвижением на взлете в том же направлении, к которому ученик находился спиной, то есть по диагонали в противоположный угол зала.

Руки, корпус и голова двигаются так же, как при этих прыжках без поворотов.

При выполнении этого упражнения обратно sissonne делается с открыванием правой ноги на ecarte назад и продвижением на взлете в левый нижний угол зала. Одновременно исполняется поворот en dehors на 1/4 круга (и то же направо). И, наконец, заноска одинарная с ударом правой ноги о левую сзади и последующим ее отбрасыванием на 45° в малую позу на ecartee назад. Руки, корпус и голова двигаются так же, как при этих прыжках без поворотов.

Данное упражнение полезно выполнять с поворотом на 1/2 круга как en dedans, так и en dehors, причем заноска на каждом sissonne делается так же, как при повороте на 1/4 круга. Если sissonne исполняется en dedans (направо), то продвижение на взлете происходит в верхний левый угол зала со стороны исполнителя, а поза ecartee делается с раскрытием левой ноги в нижний угол зала со спины. Следующий sissonne исполняется с поворотом на взлете в ту же сторону, но с продвижением в противоположный, нижний угол зала. Оба малых assembles после каждого sissonne исполняются в V позицию назад. Далее делаются три маленьких changements de pied и один entrechat quatre de volee вперед. Затем все упражнение исполняется с другой ноги.

Если это упражнение делается обратно, то первый sissonne исполняется с поворотом en dehors (направо), а продвижение — в нижний правый угол зала. Прыжок заканчивается отбрасыванием правой ноги на 45° в малую позу ecartee со спины.

Второй sissonne исполняется с поворотом в ту же сторону, но с продвижением в противоположный верхний угол зала. Прыжок заканчивается отбрасыванием той же ноги в позу ecartee вперед. Оба малых assembles делаются в V позицию вперед; малые changements de pied — так же, а последний entrechat quatre de volee — назад.

Движения рук, корпуса и головы осуществляются те же, что и в этих прыжках без поворота.

Во всех рассмотренных выше упражнениях каждый прыжок исполняется на 1/4 музыкального такта, кроме маленьких changements de pied, которые делаются на 1/8 такта каждый.

Данный *sissonne* не менее полезно исполнять и в малых позах с открыванием ноги на 45° назад или вперед (на *croise* или *efface*), используя схемы предыдущих упражнений с поворотом на 1/4 и 1/2 круга.

Пример. Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняется малый *sissonne battu* с открыванием левой ноги назад; одновременно — поворот *en dedans* на 1/4 круга (направо) и продвижение в нижний угол зала. Заноска здесь одинарная, с ударом левой ноги спереди и последующим ее открыванием назад в малую позу. Далее делается маленькое *assemble* назад в V позицию, и все движение повторяется еще три полных раза с поворотами в том же направлении, причем последнее, четвертое *assemble* делается вперед в V позицию с поворотом *en dedans* на 1/4 круга. Затем это упражнение исполняется с другой ноги.

Руки на первом *sissonne* из подготовительного положения поднимаются: левая — в I позицию, правая — через I во II и так остаются до последнего *assemble*, на котором снова опускаются в исходное положение.

Корпус на каждом *sissonne* удерживается с небольшим посылом вперед, на *assemble* — выравнивается. Голова в начале упражнения обращена к правому плечу, на первом прыжке она поворачивается к другому плечу и так фиксируется до последнего *assemble*. При выполнении этого упражнения с другой ноги она поворачивается к противоположному плечу.

Обратно это упражнение делается следующим образом. Исходное положение — то же. Исполняется малый *sissonne battu* с открыванием правой ноги вперед на *efface*. Одновременно делается поворот *en dehors* на 1/4 круга (направо) и продвижение в нижний левый угол зала, затем заноска — одинарная с ударом правой ноги сзади и последующим ее открыванием на 45° в малую позу *effacee* вперед и наконец — малое *assemble* в V позицию вперед. Все движение повторяется еще три полных раза с поворотом в том же направлении, при этом последнее, четвертое *assemble* делается в V позицию назад с поворотом на 1/4 круга.

Далее это упражнение исполняется с другой ноги. Действия рук, корпуса и головы — те же.

Кроме того, это упражнение может выполняться в другие малые позы, например *arabesque*, или чередоваться между собой (в дальнейшем).

Необходимо заметить, что такого рода упражнения отлично развивают умение одновременно и точно выполнять прыжок, заноску, поворот и продвижение, что, в свою очередь, хорошо подготавливает ученика к изучению более сложных и больших заносок с поворотами.

Осваивать описанные выше упражнения надо только тогда, когда будут хорошо отработаны элементы, из которых эти упражнения складываются.

Grande sissonne ouverte battu. Данная заноска выполняется с поворотом на 1/4, 1/2 и 3/4 круга. Изучать ее можно по схеме упражнения малого *sissonne battu* с поворотом на 1/4 круга. В данном случае добавляются большой прыжок, двойная заноска, увеличенное продвижение и большая поза *ecartee*.

Если большой *sissonne* делается с поворотом *en dedans*, то левая нога, стоящая сзади в V позиции, во время заноски будет ударять по правой, сначала спереди, затем сзади и отбрасываться на 90° в большую позу *ecartee*. Когда эта заноска делается с поворотом *en dehors*, то правая нога, стоящая спереди в V позиции, во время заноски будет ударять по левой, сначала сзади, затем спереди, и отбрасываться на 90° в большую позу *ecartee*.

Все малые *assembles* делаются так же, как в первом упражнении для малого *sissonne ouverte battu*.

Для освоения *sissonne battu* с поворотом на 1/2 круга и в позах по IV позиции можно рекомендовать те же схемы упражнений, что и для малого *sissonne battu*.

Большие *sissonnes ouvertes battu* с поворотом на 3/4 круга исполняются следующим образом. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *eraulement croise*. Начинается движение с большого *sissonne ouverte battu* в третий *arabesque* с продвижением в правый нижний угол зала. Прыжок при этом начинается спиной с поворотом через левое плечо и заканчивается по диагонали вниз в вышеуказанную позу.

Заноска исполняется двойная: правая нога сначала ударяет по левой ноге сзади, потом — спереди и отбрасывается назад на 90°. Далее исполняется *pas coupe* и малое *assemble* вперед в V позицию.

Руки на *sissonne* из подготовительного положения могут вскидываться в I позицию и раскрываться в третий *arabesque* или через I позицию вскидываться в III и раскрываться в ту же позу. На *pas coupe* и малом *assemble* они опускаются в подготовительное положение. Корпус и центр тяжести тела во время выполнения *sissonne* энергично подаются в направлении конечной точки прыжка, еще на исходном (трамплинном) *demi-plie* отклоняются от вертикальной оси в сторону продвижения.

На взлете корпус устремляется по траектории взлета в правый нижний угол зала и в конце прыжка точно подается на опорную ногу, переходящую в эластичное *demi-plie*. При выполнении *pas*

coupe корпус выравнивается, а на assemble вновь устремляется в другой нижний угол зала.

Голова перед исполнением *sissonne* обращена к выдвинутому вперед плечу. На взлете и в конце его она вместе с корпусом поворачивается лицом в правый нижний угол зала и фиксирует это положение на третьем *arabesque*. При выполнении *pas coupe* и малого *assemble* голова поворачивается к противоположному плечу.

Далее все движение повторяется с поворотом *en dedans* на 3/4 круга в другую сторону, затем еще один раз сначала. После паузы все упражнение исполняется с другой ноги.

Каждый *sissonne* выполняется на 1/4 музыкального такта; каждое *pas coupe* и малое *assemble* — на 1/8; каждая пауза приходится на четвертый и восьмой такт.

Обратно большой *sissonne ouverte battu* исполняется в большой позе с раскрытием ноги вперед на *croise* и с продвижением в левый верхний угол зала. Прыжок этот начинается грудью с поворотом через левое плечо и заканчивается по диагонали вверх в указанной позе. Заноска исполняется двойная; первый раз левая нога ударяет по правой ноге спереди; второй раз — сзади и отбрасывается вперед на 90°. Далее исполняется *pas coupe* и малое *assemble* назад в V позицию.

Руки на *sissonne* из подготовительного положения вскидываются в I позицию и могут раскрываться различно, например: левая — во II позицию, правая — в III, обе — в III позицию, левая — во II позицию, правая — в I, обе руки переводятся приемом *allongee*. На *pas coupe* и малом *assemble* руки опускаются в подготовительное положение.

Корпус при выполнении *sissonne* энергично подается в направлении конечной точки прыжка, то есть еще на исходном *demi-plie* отклоняется от вертикальной оси в сторону продвижения. На взлете он устремляется по траектории взлета в левый верхний угол зала и в конце прыжка точно передается на опорную ногу, переходящую в эластичное *demi-plie*. На *pas coupe* корпус выравнивается, на *assemble* — вновь устремляется в другой верхний угол зала.

Голова перед исполнением *sissonne* обращена к выдвинутому вперед плечу. На взлете и в конце его она одновременно с корпусом поворачивается лицом в левый нижний угол зала и фиксирует это положение в большой позе *croise* вперед. При выполнении *pas coupe* и малого *assemble* голова поворачивается к другому плечу.

Далее все это движение повторяется с поворотом *en dehors* на 3/4 круга в другую сторону, затем еще один раз сначала.

Все большие *sissonnes* с поворотами, особенно на 1/2 и 3/4 круга, можно осваивать лишь в предпоследнем и выпускном классах.

Assemble battu с поворотом

Petit assemble battu. Данное движение исполняется с поворотом на 1/4 круга. Начальное упражнение строится так. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняется малое *assemble* левой ногой по II позиции с поворотом *en dedans* (вправо) на 1/4 круга. Заноска делается одинарная, левая нога ударяет о правую сзади. Прыжок заканчивается возвращением левой ноги вперед в V позицию. Далее исполняется малое *assemble* правой ногой с поворотом в ту же сторону на 1/4 круга, и все повторяется еще два раза.

В целом исполняются четыре малых *assembles*: два левой ногой, два — правой, поочередно, с поворотом на целый круг. Причем первое и третье *assembles* делаются в направлении *en dedans*, второе и четвертое *assembles* — *en dehors*.

Далее делают три малых *changements de pied* с поворотом на целый круг (в том же направлении) и два *entrechats six*.

Руки на первом *assemble* из подготовительного положения приподнимаются в сторону II позиции, а на его завершении левая рука переводится в I пониженную позицию, правая остается во II пониженной. На следующих *assembles* руки выполняют те же действия, но не из подготовительного положения, а прямо с исполняемых позиций. На трех малых *changements de pied* руки плавно опускаются в подготовительное положение и фиксируются в нем на двух *entrechats six*.

Корпус прямой. Голова на каждом *assemble* слегка поворачивается в сторону раскрываемой ноги. На трех малых *changements de pied* она плавно обращается к другому плечу и так удерживается до конца упражнения. Затем все упражнение исполняется с другой ноги и обратно.

Маленькие *changements de pied* делаются на 1/8 долю музыкального такта, все остальные прыжки — на 1/4.

Когда это упражнение исполняется обратно, все *assembles* начинаются ногой, стоящей впереди, с поворотами направо, затем — налево. Заноска делается одинарная, с ударом отбрасываемой ноги спереди и последующим возвращением ее в V позицию назад.

На завершении каждого *assemble* рука, противоположная отбрасываемой ноге, переводится из II позиции в I, другая остается во II и т. д. Все остальные движения исполняются так же.

Grand assemble battu. Данная заноска исполняется только с поворотом *en dedans* на 1/2 и целый круг.

Для изучения этого *assemble* можно воспользоваться следующим упражнением. Музыкальный размер — 2/4. Исходное местонахождение — левый нижний угол зала, поза — третий *arabesque* на высоких

полупальцах, левая нога поднята на 45°. Исполняется *pas chasse* по II позиции с поворотом на 1/4 круга (налево, спиной к зрителю), затем *grand assemble battu* с броском правой ногой на *ecarte* в верхний угол зала (противоположный исходному) и поворотом *en dedans* на 1/2 круга. Заноска исполняется двойная: правая нога сначала ударяет спереди левой, затем сзади и переводится вперед в V позицию. Далее делается *pas glissade* по II позиции вверх по диагонали и *sissonne ouverte* в третий *arabesque*.

Руки на *pas chasse* раскрываются из третьего *arabesque* во II позицию. Во время большого *assemble* они через подготовительное положение и I позицию энергично вскидываются приемом *allongee*: правая — в III позицию, левая — во II. На *pas glissade* руки опускаются в подготовительное положение; на *sissonne ouverte* поднимаются через I позицию в третий *arabesque*. Корпус при выполнении *pas chasse* с третьего *arabesque* выравнивается, на *assemble* удерживает это положение, на *pas glissade* слегка склоняется по ходу продвижения, на *sissonne ouverte* чуть подается вперед, как того требует поза третьего *arabesque*. Голова на *pas chasse* задерживается в исходном положении, на *assemble* четко поворачивается в направлении продвижения, на *pas glissade* обращается к противоположному плечу и на *sissonne ouverte* занимает то положение, которого требует поза третьего *arabesque*.

Все упражнение затем исполняется с другой ноги и повторяется еще раз сначала.

Каждый прыжок осуществляется на 1/4 музыкального такта.

Несколько позднее это упражнение следует исполнять более энергично на 3/4 (вальс), проделывая каждый прыжок в один такт. Как известно, обратно это упражнение не делается. Данное *assemble* с поворотом на целый круг можно выполнять следующим образом. Исходное местонахождение — правый нижний угол зала, поза — первый *arabesque* на высоких полупальцах, левая нога поднята на 45°. Исполняется *pas chasse* вверх по диагонали, за ним — *grand assemble battu* с броском правой ноги на *ecarte* в верхний (противоположный) угол зала и поворотом *en dedans* на целый круг. Заноска двойная, как в предыдущем упражнении. Далее делается *sissonne tombee* на *croise* вперед и *jete passe* в позу первого *arabesque*.

Руки на *pas chasse* фиксируют II позицию, на *assemble* — энергично вскидываются через подготовительное положение и I позицию в III, во время *sissonne tombee* — опускаются в I позицию и на *jete passe* — раскрываются в позу первого *arabesque*. Корпус при выполнении *pas chasse* с первого *arabesque* выравнивается, на *assemble* и

последующем *sissonne tombee* он выдерживает это положение и на *jete passe* слегка подается вперед.

Голова на *pas chasse* немного задерживается в исходном положении, на *assemble* она четко поворачивается в направлении продвижения и на его завершении остается повернутой к выдвинутому вперед плечу. При выполнении *sissonne tombee* голова обращается лицом на кисти рук, которые в этот момент переводятся через I позицию и на *jete passe* занимают положение, свойственное первому *arabesque*.

Все упражнение исполняется с другой ноги и повторяется еще два раза. Все прыжки делаются равномерно на музыкальный размер в 2/4 или 3/4.

Напоминаю, что при выполнении этих двух упражнений необходимо строго соблюдать правила всех тех элементов, из которых они состоят.

В дальнейшем данное *assemble* рекомендуется отрабатывать в более сложном сочетании с другими большими прыжками.

Pas jete battu

Petit pas jete battu. Данная заноска исполняется с поворотом на 1/4 и 1/2 круга. Первоначальное упражнение. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняется малое *jete* левой ногой по II позиции с поворотом *en dedans* (вправо) на 1/4 круга. Заноска одинарная, с ударом левой ноги о правую сзади. Прыжок завершается переводом правой ноги *sur le cou-de-pied* назад с одновременным исполнением *demi-plie* на левой ноге. Затем *jete* исполняется правой ногой с поворотом в ту же сторону на 1/4 круга и т. д., всего четыре *jete battu* по той же схеме, что указывалась в малом *assemble battu*. Далее исполняются три маленьких *emboites sur le cou-de-pied* назад с полным поворотом в ту же сторону (направо), один *cabriole* в третий *arabesque* и малое *assemble croise* назад в V позицию.⁴³

Руки, корпус и голова действуют так же, как это указывалось в упражнении для малого *assemble battu*. На трех *emboites* они плавно опускаются в подготовительное положение, на *cabriole* — раскрываются через I позицию в третий *arabesque* и на заключительном *assemble* вновь опускаются в подготовительное положение. Корпус прямой, и только на *cabriole* он слегка подается вперед. Голова на каждом *assemble* слегка поворачивается в сторону отбрасываемой ноги; на трех малых

Вместо *cabriole* и последнего *assemble* можно исполнить *brise dessus-dessous* и т. д.

emboites она плавно поворачивается к другому плечу, на *sabriole* занимает положение, свойственное третьему *arabesque*, и на *assemble* поворачивается к выдвинутому вперед плечу.

Затем упражнение выполняется с другой ноги и обратно. Маленькие *emboites* проделываются на 1/8 долю музыкального такта. Все остальные прыжки — на 1/4.

При выполнении этого упражнения обратно все *jetes* начинаются ногой, находящейся спереди, сначала с поворотом по 1/4 круга в правую сторону, затем в левую. Заноска делается с ударом отбрасываемой ноги спереди и последующим переводом другой *sur le cou-de-pied* вперед. Три маленьких *emboites sabrioles* и заключительное *assemble* делаются вперед.

Руки на завершении каждого *jete* двигаются так же, как указывалось в упражнении для малого *assemble battu* в обратном порядке. На трех маленьких *emboites* руки плавно опускаются в подготовительное положение. На *sabriole* они поднимаются в I позицию, затем рука, соответствующая толчковой ноге, переводится приемом *allongee* во II позицию, другая — в I. И, наконец, на заключительном *assemble* руки опускаются в подготовительное положение.

Jete battu с продвижением в сторону по 1/2 круга. Правила выполнения этого движения были подробно описаны в главе «Прыжки». Здесь лишь оговаривается, как выполняется заноска в сочетании с поворотом на 1/2 круга.

Пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, положение *en face*. Ногой, стоящей спереди, выполняется *jete* с продвижением направо и поворотом *en dedans* на 1/2 круга в ту же сторону. В момент завершения прыжка спиной к зеркалу левая нога, выполнявшая толчок, производит одинарную заноску вперед правой ноги и переводится *sur le cou-de-pied* назад. Далее левая нога выполняет следующее *jete* с продвижением и поворотом *en dehors* на 1/2 круга в ту же сторону.

В момент завершения прыжка *en face* правая нога, выполнявшая толчок, производит одинарную заноску сзади левой ноги и переводится *sur le cou-de-pied* вперед. Затем делаются два *temps leve simple sur le cou-de-pied* спереди, а *jete battu с продвижением в сторону по 1/2 круга* повторяется еще два раза. И в конце выполняется малое *assemble* в V позицию назад.

Все упражнение делается с другой ноги и обратно. Действия рук, корпуса и головы в этих движениях такие же, как и без заносок, поэтому описание их здесь опускается. Все прыжки выполняются на 1/4 музыкального такта.

Жете пассе батту с поворотом

Заноска эта выполняется с поворотом на 1/4 круга. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая вперед, *epaulement croise*. Выполняется *sissonne ouverte* в третьем *arabesque*, *jete passe battu* тоже в третьем *arabesque* с одновременным поворотом *en dehors* (направо) на 1/4 круга, большой *sabriole* в той же позе и малое *assemble croise* назад в V позицию. Заноска одинарная, правая нога ударяет о левую в момент кульминации взлета. При этом удар осуществляется приемом *brise*, то есть с IV, а не со II позиции, и в момент, когда ноги находятся почти в горизонтальном положении. После удара они проходят одна мимо другой, левая нога опускается отвесно в эластичное *demi-plie*, правая одновременно немного повышается.

Руки на *jete passe* переводятся через I позицию; корпус слегка наклонен вперед; голова поворачивается лицом в правый угол. Все остальные движения выполняются, как без заноски и поворота.

В целом упражнение повторяется полных четыре раза и столько же обратно.

Каждое движение выполняется на 1/4 музыкального такта в энергичном и четком темпе.

Перекидное жете батту

Правила выполнения этого движения были уже рассмотрены в главе «Прыжки». Здесь говорится лишь о том, как перекидное *jete* осложняется заноской.

Пример для начального изучения. Музыкальный размер — 2/4. Местонахождение — нижний правый угол зала, исходная поза — первый *arabesque* на высоких полупальцах. Выполняется *pas chasse* по II позиции в верхний противоположный угол зала, за ним перекидное *jete* — бросок правой ногой вперед вверх по диагонали, за которым в том же направлении делается второй бросок левой ногой. В этот момент почти на кульминации взлета выполняется первый удар ногами: правой спереди, левой сзади. Далее на продолжающемся повороте производится второй удар левой ногой спереди, правой — сзади. Затем ноги, разъединяясь, проходят одна мимо другой: правая опускается в эластичное *demi-plie*, левая одновременно слегка откидывается наверх.

Все это заканчивается позой первого *arabesque* и, конечно, выполняется стремительно и четко, по всем правилам перекидного *jete* и двойной заноски.

Далее делается *leve* на высокие полупальцы в позе первого *arabesque*, и все движение повторяется еще раз сначала в том же

направлении. Заканчивается второе перекидное *jete* прыжком *temps leve tombe* с поворотом *en dehors* (налево) на 1/4 круга и малым *sabriole* в первом *arabesque*. *Temps leve* делается через положение «у икры» с продвижением в нижний левый угол зала. Упражнение повторяется с другой ноги и еще раз сначала.

Действия рук, корпуса и головы такие же, как в этих движениях: без заносок, поэтому здесь не описываются.

Все прыжки в данном упражнении выполняются на 1/4 музыкального такта.

В заключение необходимо заметить, что в данной заноске ноги так же, как и в *jete battu passe*, двигаются в горизонтальном положении, что составляет дополнительную трудность, но вносит в прыжок эффект высокого взлета. Ноги при этом должны действовать сильно и свободно, а все тело излишне не напрягается или не повторяет рефлексивно темп заноски.

Перед изучением перекидного *jete battu* надо хорошо освоить все двойные заноски с поворотами, в том числе и выполняемые приемом *fouette*.

Когда перекидное *jete* с двойной заноской будет хорошо освоено в сложном сочетании с другими большими прыжками, его можно исполнять приемом двойного *sabriole*, что, разумеется, следует разрешать только ученикам выпускного класса с отличной технической подготовкой и большим прыжком. В этом *jete* двойная заноска заменяется двойным *sabriole* назад тоже на кульминации взлета, но на исходе *fouette*. Эта маленькая, но труднейшая деталь должна быть хорошо подготовлена и отработана в двойных *sabrioles* с *fouette* в третьей или первый *arabesque*.

Таким образом, поворот в перекидном *jete* с двойным *sabriole* исполняется еще энергичнее и быстрее, чтобы выиграть буквально доли секунды для приведения обеих ног назад.

Рассматривается перекидное *jete* с двойным *sabriole* здесь потому, что в общем контексте можно короче и понятнее изложить это виртуознейшее и редко исполняемое движение.

Pas ballonne battu с поворотом

Данное *ballonne* исполняется только в своей малой форме с поворотом на 1/4 круга. Начинать его изучение можно со следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*.

Исполняются три раза подряд *pas coupe* и малое *pas ballonne battu* по II позиции с одновременным поворотом в правую сторону на 1/4

круга. При этом в самом начале делается *demi-plie* на впереди стоящей ноге с одновременным подниманием другой *sur le cou-de-pied* назад. Все *pas coupes* делаются сзади опорной ноги, а каждая заноска — впереди с последующим переводом закрывающейся ноги *sur le cou-de-pied* назад. Кроме того, первое и третье *pas ballonnes* делаются правой ногой, второе — левой ногой. В конце исполняются два *pas emboites* на *cou-de-pied* назад, каждый с поворотом на 1/4 круга (в ту же сторону), и все упражнение повторяется с другой ноги.

Руки на вступительном *demi-plie* из подготовительного положения поднимаются в I позицию. На *pas coupe* и *ballonne* правая рука раскрывается во II позицию, левая остается в I. При повторении каждого последующего *pas coupe* и *ballonne* руки переводятся по этим позициям, а при выполнении двух *emboites* фиксируют их.

На вступительном *demi-plie* и на завершении каждого *ballonne* корпус чуть-чуть отклоняется в сторону опорной ноги и так удерживается на двух *emboites*.

Голова на каждом *pas coupe* поворачивается от ноги, раскрываемой на *ballonne*. При выполнении двух *emboites* она сохраняет это положение.

Далее все упражнение делается с другой ноги и обратно. В последнем случае руки на каждом *ballonne* меняют позиции. Если правая рука занимает II позицию по отношению к правой ноге, выполнявшей *ballonne*, то здесь она переводится в I позицию, а левая — во II. Корпус слегка отклоняется к ноге, исполняющей *ballonne*, и так фиксируется на двух последних *emboites*.

Голова на каждом *ballonne* поворачивается в сторону наклона корпуса. Каждое движение в этом упражнении делается на 1/4 музыкального такта.

Другой пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняется малое *ballonne battu* правой ногой в сторону одновременно с поворотом *en dehors* (направо) на 1/4 круга. Заноска делается правой ногой впереди левой с последующим ее (правой) переносом назад *sur le cou-de-pied*. Далее следует *temps leve simple* в положение *sur le cou-de-pied* сзади, после чего эти движения исполняются той же ногой обратно, с поворотом в ту же сторону на 1/4 круга. Затем повторяется порядок первого *pas ballonne* и *temps leve simple*. В заключение делается одно маленькое *pas emboite* назад с поворотом на 1/4 круга и маленькое *assemble* по II позиции с поворотом в том же направлении на 1/4 круга.

В движениях рук, корпуса и головы, которые действуют в основном так же, как в первом упражнении, вносятся следующие изменения:

1) руки на каждом *temps leve simple* фиксируют предыдущее положение, на *pas emboite* они раскрываются во II пониженную позицию и на последнем *assemble* опускаются в подготовительное положение; 2) корпус на *pas emboite* в *assemble* выравнивается; 3) голова при выполнении *pas emboite* поворачивается *en face*, на *assemble* — к выдвинутому вперед плечу.

Далее все упражнение делается с другой ноги и обратно; при этом руки, корпус и голова будут действовать аналогично первому упражнению с учетом двух последних прыжков.

Каждое движение во втором упражнении делается на 1/4 музыкального такта.

Во всех *ballonnes battu* с поворотом необходимо соблюдать все правила исполняемого прыжка и заноски.

Grand fouette battu

Данная заноска выполняется с *fouette* на 1/2 круга. Движение это и правила его исполнения без заносок уже рассматривались в разделе «Прыжки с поворотами». Поэтому ниже уточняется только сама заноска.

Для освоения рекомендуется следующее упражнение. Музыкальный размер — 2/4. Местонахождение — правый нижний угол зала. Исходная поза — первый *arabesque* на высоких полупальцах. В верхний (противоположный) угол зала выполняется *pas chasse* по II позиции, за которым следует *grand fouette* с двойной заноской: правая нога выбрасывается вперед в верхний угол зала, за ней в том же направлении посылаются толчковая (левая) нога. В момент, близкий к кульминации взлета, производится первый удар: левой ногой сзади, правой спереди. Далее на продолжающемся *fouette* следует второй удар: правой ногой сзади, левой спереди, которая тут же опускается в эластичное *demi-plie*, а правая одновременно слегка повышается. Прыжок завершается позой третьего *arabesque*.

После этого делается *pas chasse* по IV позиции в нижний левый угол зала с поворотом *en dehors* на 1/4 круга и малый *sabriole* в позу первого *arabesque*. Затем все упражнение выполняется с другой ноги и еще раз сначала.

Все движения выполняются сильно, стремительно и четко, в строгом соответствии с правилами *fouette* и двойной заноски.

Действия рук, корпуса и головы такие же, как в этих движениях без заносок, поэтому здесь не оговариваются. Прыжки выполняются на 1/4 музыкального такта.

В дальнейшем данное движение следует изучать с подходов *pas failli* и *sissonne tombee* с окончанием в позу первого *arabesque*.

BRISE С ПОВОРОТОМ

Brise в V позицию

Эта заноска выполняется с поворотом на 1/4 круга.

Первый учебный пример. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Выполняется *brise* вперед с поворотом *en dehors* (налево) на 1/4 круга. При этом нога, стоящая сзади в V позиции, должна отбрасываться в ту пространственную точку (угол зала), куда направлен ее носок, иными словами, начинаться на II позицию, а заканчиваться по IV. Фактически это движение ноги выполняется приемом *fouette* с поворотом от ноги, осуществляющей прыжковый толчок, что почти незаметно, но ученик должен знать данный прием и соблюдать его в точности.

Далее исполняются два маленьких *changements de pied*. Затем выполненные движения повторяются еще три раза с поворотами в ту же сторону, но после четвертого *brise*, в самом конце этого упражнения вместо двух *changements de pied* выполняется *pas glissade* направо с перемены ног в V позиции.

Далее все упражнение выполняется с другой ноги и, после некоторого отдыха, обратно.

Когда *brise* выполняется назад с поворотом *en dedans* (налево) на 1/4 круга, то нога, стоящая спереди в V позиции, отбрасывается с продвижением в ту точку, куда направлен ее носок, а *fouette* осуществляется с поворотом к ноге толчковой.

Если все эти продвижения изобразить в виде схемы, то получатся два четырехугольника.

Руки, корпус и голова двигаются здесь так же, как без поворота.

Каждое *brise* с поворотом и *pas glissade* выполняются на 1/4 музыкального такта, каждый маленький *changement de pied* — на 4/8.

Другой пример. Музыкальный размер, исходное положение и схема упражнения те же. Выполняется *brise* вперед с поворотом *en dehors* (налево) на 1/4 круга и один *entrechat quatre*, затем — *brise* назад с поворотом в ту же сторону на 1/4 круга и *entrechat quatre*, далее все повторяется еще раз. В конце упражнения вместо *entrechat quatre* выполняется *goyal*, и все упражнение повторяется с другой ноги.

Каждый прыжок упражнения делается на 1/4 музыкального такта.

В дальнейшем *brise* с поворотами можно соединять с более сложными заносками без поворотов и с поворотами.

Отрабатывая данный прием поворота, необходимо следить, чтобы нога из V позиции отбрасывалась в IV выворотом и точно по прямой, а не дугообразной линии. При этом недопустимо сдвигать со своего места опорную ногу или сокращать степень продвижения в конечную

точку прыжка. Поворотный посыл опорной ноги надо делать достаточно сильный и точный.

Центр тяжести тела посылается в ту же пространственную точку, куда направлен бросок ноги; малейшая оплошность в этом отношении не позволит верно выполнить продвижение, поворот и даже заноску. Руки и голова должны активно участвовать в повороте и устремляться в ту же пространственную точку. Все остальные правила выполнения прыжка, заноски и поворота должны быть точно соблюдены.

Brise dessus-dessous

Данная заноска, как и предшествующая, исполняется с поворотом на 1/4 круга.

Первое упражнение может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *eraulement croise*. Исполняется *brise dessus* вперед с поворотом *en dehors* (налево) на 1/4 круга. Прыжок заканчивается на ногу, которая исполняла этот бросок, другая после заноски переводится на *cou-de-pied* вперед. Далее исполняется *temps leve simple*, и оба эти движения делаются обратно с поворотом в ту же сторону. Прыжок в этом случае тоже заканчивается на ногу, которая исполняла бросок, другая после заноски переводится на *cou-de-pied* назад. Затем все исполняется сначала, но после четвертого *brise* вместо *temps leve simple* делается маленькое *pas ballonne battu* в сторону с окончанием на *cou-de-pied* сзади. И все упражнение исполняется с другой ноги.

При выполнении *brise*, как *dessus*, так и *dessous*, нога должна отбрасываться с продвижением в ту же пространственную точку (угол зала), то есть начинаться на II позицию, а заканчиваться приемом *fouette* в IV.

Описания движений рук, корпуса и головы здесь опускаются по той же причине, что и в *brise* в V позиции.

Каждый прыжок исполняется в этом упражнении на 1/4 музыкального такта.

Второй пример. Музыкальный размер, исходное положение и схема упражнения — те же. Исполняются *brise dessus-dessous* с поворотами налево на 1/4 круга каждое и еще раз повторяются, всего четыре *brise*: два *dessus* и два *dessous*. Затем исполняются три маленьких *emboites* с поворотом в ту же сторону на 3/4 круга и *brise dessus-dessous* без поворота. Далее все движения делаются с другой ноги и обратно — первое исполняется назад *brise dessous* с поворотом влево и т. д.

Каждое маленькое *emboite* в этом упражнении исполняется на 1/8 музыкального такта, все остальные прыжки — на 1/4 такта.

Когда ученик точно освоит это упражнение, можно быть уверенным, что он хорошо ориентируется в пространстве и готов выполнять еще более виртуозные упражнения. В то же время необходимо напомнить, что если ученик научился только точно выполнять повороты и заноски, но не овладел при этом художественной пластикой танца, значит, он не подготовил себя к сцене, к творчеству, а лишь отработывал одну технику движения.

ВРАЩАТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ В ВОЗДУХЕ

Эта группа движений состоит из больших прыжков, которые исполняются с двойными поворотами в воздухе и носят общее название «*tours en Gair*». Для их исполнения применяются такие движения, как *changement de pied*, *temps saute* и различные формы *sissonnes*.

Два поворота в воздухе вносят в названные движения новую динамику, новое качество и тем самым превращают его в прием, при помощи которого осуществляется вращение. Прыжки эти, исполненные с частичным или даже полным поворотом, почти не подвергаются такому качественному изменению и в значительной мере сохраняют свой пластический строй. Но два полных и быстрых кругооборота как бы преобразовывают эти движения, и вращение становится в них *ведущим началом*. Поэтому такие движения рассматриваются здесь, как *tours en Gair*, то есть вращения в воздухе, а не как прыжки, осложненные двумя оборотами.

Tours en Gair как средство выражения широко и разнообразно применяется в искусстве классического балета. Но одна точность и устойчивость его исполнения, так же как и других движений классического танца, не могут раскрыть характер и образность танцевального действия, необходимо мастерство выражения. Например, *tours en Gair*, исполняемые Альбертом в «Жизели», Данилой в «Каменном цветке», Евгением в «Медном всаднике» и Базилем в «Дон-Кихоте», могут быть одинаковы по приему, но отличны по своему характеру и стилю.

Задача состоит в том, чтобы будущий танцовщик, освоив точное и устойчивое исполнение *tours en Gair* в различных учебных заданиях, постепенно приучался «выражать» его пластический характер путем усиления или смягчения типа прыжка, краткостью или углубленностью *demi-plie*, стремительностью или сдержанностью действия рук, корпуса и головы. Конечно, у каждого ученика постепенно отработывается свой индивидуальный стиль и темп исполнения *tours en Gair*, но все же эта стабильность вращения должна постепенно обретать все

более широкий и тонкий музыкально-пластический диапазон выражения. Больше того, *tours en l'air* — не просто технически эффектный прыжок, это танцевальный жест, который может быть выразительным, вдохновенным, наполненным чувством внутреннего действия.

Все это тоже следует учитывать и прививать своим питомцам, пока что в учебных упражнениях, затем — на сцене. Словом, *tours en l'air* следует подготавливать так, чтобы будущий актер-танцовщик мог вносить в свои действия на сцене живые интонации и элемент виртуозности, а для этого нужны соответствующие учебные предпосылки, которые и следует вырабатывать на уроках классического танца.

Некоторые ведущие танцовщики выполняли и сейчас выполняют *tours en l'air* с V позиции в V с тремя оборотами. Конечно, это высший класс виртуозности, если только *tours* отличаются художественностью исполнения.

Приступать к изучению *tours en l'air* рекомендуется не раньше, чем будут хорошо освоены малые и большие прыжки и приемы с поворотами на 1/4, 1/2 и целый круг.

Tours en l'air так же, как малый и большой пируэт, не выучивается, а последовательно подготавливается в элементарных приемах. Если для освоения пируэта надо отлично подготовить устойчивость полупальцев, выдержку спины и умение точно исполнять движения экзерсиса с поворотами, то для *tours en l'air* необходимо отработать силу прыжка, его устойчивость и поворотливость.

Кроме того, все *tours en l'air* надо осваивать в обе стороны, «в свою» и «в чужую». Это хорошо совершенствует технику *tours* вообще. Но если ученик в силу своих ограниченных данных не может исполнять два *tours* в «чужую» сторону и подвергается опасности получить серьезную травму ног и т. д., то он должен исполнять в «чужую» сторону только один оборот. Если же ученик боится «чужой» стороны, ему надо помочь преодолеть эту слабость характера и все же заставить отрабатывать *tours en l'air* в обе стороны.

TOURS EN L'AIR С V ПОЗИЦИИ В V

Данные *tours en l'air* исполняются приемом большого *changement de pied*. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. При помощи трамплинного *demi-plie* с эластичным и равномерным упором на пятки выполняется сильный и строго отвесный вращательный толчок в правую сторону. В момент взлета ноги, одна возле другой, сразу и четко меняются местами по ходу вращения и так, плотно соединенные, удерживаются до завершающего *demi-plie*, кото-

рое выполняется мягко, устойчиво, точно в V позицию, с эластичным и равномерным упором на обе пятки.

Руки на исходном *demi-plie* из подготовительного положения поднимаются: левая через I позицию во II, правая — в I позицию. В момент исполнения вращательного толчка левая рука с силой посылается из I позиции во II, затем без всякой задержки руки энергично и округло соединяются в I пониженной позиции или вскидываются в III позицию. На взлете и во время вращения они удерживаются в какой-либо указанной позиции и на завершающем *demi-plie* свободно и четко раскрываются во II пониженную позицию.

Корпус, активно участвуя во вращательном посыле, удерживается прямо с хорошо «взятой» спиной, свободно раскрытыми и опущенными плечами.

Голова в начале каждого поворота слегка задерживается, затем, опережая корпус, четко фиксирует исходное положение.

Взгляд уверенно обращен прямо перед собой, как при исполнении малых пируэтов. Шея не перенапрягается, мышцы лица свободны, не скованны.

Tours en l'air следует выполнять на высоком и легком прыжке, в четком ритме и энергичном темпе, с мягким, свободным и устойчивым завершением. Для этого необходимо прежде всего научиться строго соразмерять силу вращательного толчка с высотой взлета.

Если, например, взлет окажется заниженным при сильном вращательном толчке, то *tours* будет слишком быстрым и суетливым, а остановка — резкой и жесткой. При слишком сильном вращательном толчке ученик, как правило, осуществляет взлет меньшей высоты и силы, что тоже очень важно устранить. Если же вращательный толчок взят вяло, то исполнение *tours* будет нечетким, неустойчивым в своем завершении.

Tours en l'air надо отрабатывать с умеренной силой вращательного толчка, но достаточной для двух полных, четких и высоких поворотов, что позволит заканчивать прыжок совершенно свободно, с погружением в мягкое *demi-plie*, как при окончании обычного большого *changement de pied*.

Ноги своей четкой и активной переменной по ходу вращения поворачивают сами себя. Если эта перемена окажется вялой или ноги будут фиксироваться не соединенными в V позиции, то это как бы «затормозит» вращение всего тела. Руки, как и ноги, тоже сами себя поворачивают, когда энергично закрываются в I пониженной позиции. Если же соединить их вяло, слишком сильно или быстро, то вращение всего тела станет затрудненным.

Корпус, принимая вращательные усилия ног и рук, сам активно устремляется в том же направлении, но если этот посыл сделать вяло или слишком резко, то нарушится единый темп и соразмерность движения всего тела. Голова тоже «сама себя поворачивает» при помощи четкого и раздельного движения шеи. Но если слишком усилить или ослабить темп поворотов, то это тоже отрицательно скажется на вращении всего тела.

Таким образом, движения ног, рук, корпуса и головы во время вращательного толчка, дополняя друг друга, должны быть едины по темпу и соразмерны по усилию, отчего во многом зависит правильное и виртуозное исполнение *tours en Gaig*. Недопустимо: **1)** нарушать выворотность ног, сдвигать ступни во время вращательного толчка, с опозданием, широко и вяло менять ноги на взлете, не удерживать их в V позиции на взлете или расслаблять в колене, подъеме и пальцах, жестко и неточно в V позицию заканчивать прыжок; **2)** нарушать общую пластичность движения рук; заводить руки в сторону, противоположную предстоящему вращению в момент взятия форса, чрезмерно напрягать или нарушать округлые линии I пониженной позиции рук, завышая или занижая ее, вяло или нарочито раскрывать руки во II пониженную позицию при окончании *tours en Gaig*; **3)** перенапрягать или ослаблять корпус, отклонять его от вертикальной оси тела или поворачивать перед вращением в противоположную сторону, неточно помещать центр тяжести тела на обе ноги при выполнении вращательного толчка и завершающего *demi-plie*; **4)** отклонять голову от вертикальной оси тела, поворачивать ее одновременно с корпусом, прижимать подбородок, смотреть вниз или не выдерживать направление взгляда точно перед собой.

Общий учебный характер и стиль исполнения *tours en Gaig* должен быть строгим, выдержанным, свободным от показной виртуозности, но эмоционально уверенным, мужественным. Обыденность, бесцветность и механичность не входят в понятие «классический танец».

Для изучения данного *tours en Gaig* очень полезно следующее упражнение.

Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, положение тела *en face*. Исполняются три маленьких *changements de pied* и два *tours en Gaig*. При этом третий *changement de pied* заканчивается в более сильное, углубленное и трамплинное *demi-plie*, которое и выполняет вращательный толчок и отталкивает от пола тело на должную высоту.

Заканчиваются *tours en Gaig* в мягкое и устойчивое *demi-plie*, во время которого следует пауза, и все упражнение повторяется еще три полных раза, затем делается в другую сторону.

О действии рук, корпуса и головы во время выполнения *tours en Gaig* уже говорилось выше.

Каждый маленький *changement de pied* исполняется на 1/8 долю музыкального такта, *tours en Gaig* — на 1/4, пауза во время завершающего *demi-plie* — на 1/4.

Для первоначального изучения того или иного *tours en Gaig* полезно применять именно малые *changements de pied* как подход. Эти прыжки своим повторяющимся и равномерным выталкиванием центра тяжести тела на свободно пружинящих ногах помогают ученику лучше подготовиться к правильному и устойчивому исполнению *tours en Gaig*.

Для дальнейшего изучения *tours en Gaig* рекомендуются следующие усложнения: а) без подхода (с места), но все еще с остановкой после вращения; б) без подхода, но с дальнейшим исполнением маленьких прыжков; в) с маленьких *assembles* (по II и IV позиции) и остановкой после вращения; г) с *pas glissade* из V позиции в V (по II и IV позиции) и переходом в него же; д) с *pas de bourree simple* без поворота и с поворотом; е) с переходом в большие прыжки, например *sissonne ouverte* в большие позы и т. д.

Упражнений для изучения *tours en Gaig* можно составить бесконечное множество и по форме и по трудности исполнения, но все они должны последовательно и постепенно подводить ученика к освоению точной, устойчивой и танцевально-художественной динамики вращения на прыжке.

Tours en Gaig полезно вводить в середину и в самый конец различных упражнений, состоящих из больших прыжков. Когда техника вращения окрепнет, можно иногда и самым неожиданным образом вводить *tours en Gaig* в *adagio* и даже в комбинированные упражнения, состоящие, например, из *grand battement jete* и т. д. Делается это для того, чтобы ученик усваивал технику исполнения *tours en Gaig* как обычный, а не какой-то особенный прием танца, который может получаться только при определенных и хорошо знакомых ему подходах.

В заключение надо заметить, что поднятие рук в III позицию при исполнении *tours en Gaig* можно начинать, когда появятся свободный темп вращения, высота взлета и устойчивое завершение прыжка. В этом случае руки должны удерживаться в III позиции не впереди корпуса, а прямо над головой, на одной вертикальной оси со всем телом, чтобы не мешать свободному вращению.

Помимо этого, для изучения данных *tours* используется в качестве подхода *releve* на высокие полупальцы по V позиции. Подход этот традиционен и заслуживает всяческого внимания, но думается, что если ученик хорошо освоил различные повороты и вращения на

TOURS EN L'AIR
ПРИЕМОМ SISSONNE SIMPLE

полу и в воздухе, которые предлагает учебная программа предмета, то коэффициент полезного действия *releve* на полупальцах невелик. Пользоваться им в учебной работе можно и нужно, но скорее в стиле исторического танцевального канона, чем для современного приема развития сложной и трудной техники.

Tours en Gair при помощи прыжка с двух ног на две можно исполнять дважды подряд. В таком случае они носят название *tours en Gair* «в темпе». Особенность их заключается в том, что первый прыжок исполняется приемом *temps saute* без перемены ног в V позиции, второй прыжок — приемом *changement de pied* с переменной ног. При этом назад переводится нога, соответствующая направлению вращения.

Переход от одного прыжка к другому следует исполнять трамплинно и слитно, через короткое, быстро проходящее *demi-plie* так, чтобы вращение не прекращалось, а завершение первых *tours en Gair* служило началом последующих.

Руки в данных *tours* должны брать форс так же, как и в описанных выше, но коротко, с хода, в одном темпе с вращательным толчком всего тела.

Абсолютно вертикальное положение тела, предельная собранность и равномерность толчка обеими ногами имеют здесь решающее значение. Кроме того, эти *tours* надо выполнять строго на одном месте, не допуская каких-либо отскоков и перемещения.

Все остальные правила исполнения *tours en Gair* остаются здесь в полной силе.

Tours en Gair «в темпе» надо осваивать последними в выпускном классе и лишь с учениками, у которых есть для этого достаточные данные. Если кто-либо из учеников хорошо усвоил этот прием, можно выполнять *tours* «в темпе» три и даже четыре раза. В таком случае последний *tours* будет исполняться, как было описано выше.

Упражнение для начала изучения данных *tours* может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, положение тела *en face*. Исполняются: *tours* «в темпе», затем три маленьких *changements de pied*, и все упражнение повторяется еще три раза. Эти *tours* обычно отрабатываются только в «свою» сторону, которая может выдержать столь сложное вращение.

Первые *tours* начинаются затактно и заканчиваются на первую четверть первого музыкального такта; вторые *tours* исполняются на вторую четверть первого такта; каждый маленький *changement de pied* — на 1/8 долю второго такта и т. д.

Следующие упражнения должны составляться с учетом постепенного усложнения подходов к исполнению данных *tours en Gair*.

Выше уже говорилось о том, как выполняются *sissonnes simple* с одним поворотом. На этой же основе строятся и данные *tours* с соответствующим увеличением высоты взлета и усилением вращательного толчка.

Ноги на взлете в этих *tours* могут действовать двойко: оставаться без перемены или меняться местами.

В первом приеме ноги на взлете остаются соединенными в V позиции и в момент снижения прыжка (на его завершении) нога, находящаяся спереди в V позиции, принимает положение *sur le cou-de-pied* тоже спереди. Вращение при этом происходит *en dehors*. Обратное (*en dedans*) такой прием исполняется аналогично.

Во втором приеме ноги на взлете сразу меняются местами, как в обычных *tours en Gair*, но с переводом ноги назад на *cou-de-pied*, если вращение исполняется *en dehors*, или с переводом вперед, если оно исполняется *en dedans*.

Каждый из этих двух приемов имеет свои трудности исполнения. Первый прием без перемены ног труден тем, что не в полной мере способствует свободному вращению тела в воздухе. Поэтому вращательный толчок надо брать здесь несколько сильнее, чем в обычных *tours* с V позиции, соблюдая, однако, все правила его исполнения. Вместе с тем чрезмерно сильный толчок недопустим, это может легко нарушить устойчивое завершение *tours*, так как они заканчиваются на одну ногу при положении другой *sur le cou-de-pied*. Таким образом, силу вращательного толчка надо особенно точно соразмерять с устойчивым и мягким завершением прыжка.

Второй прием труден тем, что исполняется на взлете с фиксированием одной ноги на *cou-de-pied* сзади (*en dehors*) или спереди (*en dedans*). Вместе с тем перемена ног позволяет осуществлять эти *tours* с меньшей силой вращательного толчка и поэтому с более свободным и устойчивым завершением. Данную переменную ног на взлете следует выполнять четко, выворотом, с точной выдержкой повышенного положения *sur le cou-de-pied*. На вращательном и взлетном толчке обе ноги должны с равномерной и трамплинной силой выполнять свою работу, при этом одна нога удерживается совершенно отвесно, другая, обходя ее возможно ближе с крепко «взятым» бедром, — правильно фиксирует чуть повышенное положение *sur le cou-de-pied* при вращении *en dehors* сзади, при вращении *en dedans* — спереди. Руки, корпус и голова движутся здесь так же, как в обычных *tours en Gair*.

Первое упражнение для изучения *tours* без перемены ног может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*.

Исполняются два *tours en Gaig* со сгибанием правой ноги на *sou-de-pied* вперед, маленькое *assemble* по II позиции с окончанием в V позицию назад, три маленьких *changements de pied*.

Руки во время исполнения *tours*, как обычно, закрываются в пониженную I позицию и так удерживаются до последнего маленького *changement de pied*, на котором левая рука через I позицию поднимается во II, правая — в I.

Корпус удерживается прямо, подтянуто и стройно. На завершающем *demi-plie* центр тяжести тела должен точно удерживаться на опорной ноге. Это очень важная деталь, и если ее не освоить, то изучение других приемов *tours en Gaig* с окончанием на одну ногу будет безуспешным. На *assemble*, как и на маленьких *changements de pied*, корпус меняет *epaulement*, то есть поворачивается на 1/4 круга. Голова на всех *tours* и на всех других движениях данного упражнения двигается, как обычно.

Все упражнение повторяется четыре раза в правую сторону, затем отдельно в левую и обратно.

Tours и малое *assemble en dedans* исполняются каждый на 1/4 музыкального такта, каждый маленький *changement de pied* — на 1/8. В дальнейшем малое *assemble* можно заменить *pas glissade* в сторону, а малые *changements de pied* — *entrechat quatre* и т. п.

Первое упражнение для изучения данных *tours* с переменной ног. Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняются два *tours en Gaig en dehors* со сгибанием и переводом правой ноги на *sou-de-pied* сзади, маленькое *assemble* назад на *croise* в V позицию, три маленьких *changements de pied*. Руки, корпус и голова действуют так же, как в предшествующем упражнении.

Все упражнение повторяется четыре раза в правую сторону, но вместо последних *changements de pied* выдерживается пауза. Далее все упражнение делается с вращением в левую сторону и после небольшого отдыха обратно (*en dedans*).

Первые два прыжка исполняются каждый на 1/4 музыкального такта, последующие — на 1/8 и пауза — на целый такт.

Впоследствии малое *assemble* можно заменить *pas glissade* на *croise* назад и вперед или *pas de bourree simple* с поворотом на целый круг и том же направлении, а маленькое *changement de pied* — более сложными прыжками.

Существует еще одна общепринятая форма соединения данных *tours* без перемены ног с прыжком *renverse en attitude*, которая

исполняется следующим образом. В момент завершения *tours en Gaig* нога, находящаяся на *sou-de-pied* спереди, одновременно с выполнением второго прыжка отбрасывается приемом *rond de jambe jete* через II позицию в *attitude croisee* назад. Делается это с равномерным повышением ноги на 90°, которая должна завершить свое движение одновременно с *demi-plie* на опорной ноге; далее исполняется *pas de bourree* с поворотом на целый круг в V позицию. Одновременно с броском ноги руки из I пониженной позиции открываются во II позицию. В момент перевода этой ноги в *attitude croisee* назад руки переводятся в положение *attitude*, которое принято в *renverse*. Корпус и голова во время исполнения *tours* и *renverse* действуют, как обычно.

Оба эти прыжка должны исполняться слитно и эластично, с соблюдением всех остальных правил.

Для упражнения берется музыкальный размер 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, *epaulement croise*. Исполняются два *tours en dehors* без перемены ног, *renverse en attitude croisee* назад с окончанием *pas de bourree* в IV позицию, маленькое *assemble* назад в V позицию. Руки, корпус и голова действуют, как обычно. *Tours* делается затактно, все остальное — равномерно на каждую 1/4 музыкального такта. Данное упражнение исполняется по диагонали вниз четыре раза, затем с другой ноги.

Соединение этих двух прыжков можно вводить впоследствии в более сложные учебные примеры.

TOURS EN L'AIR ПРИЕМОМ SISSONNE TOMBEE

Данные *tours en Gaig* являются дальнейшим развитием его предшествующей формы. Исполняются они приемом *tombe*, то есть раскрывания ноги с положения *sur le sou-de-pied* и последующего «выпада» на нее в IV или II позицию. Осуществляется движение это слитно и эластично во время завершающего *demi-plie*.

Особенность этих *tours* состоит еще и в том, что они исполняются с продвижением в момент *tombe*, что следует хорошо рассчитать и переходить в завершающее *demi-plie* с некоторым посылом всего тела в направлении раскрывающейся ноги.

В данных *tours en Gaig* применяются оба приема вращения: ноги на взлете остаются без перемен, ноги меняются местами.

Руки, корпус и голова в момент завершения *tombe* должны принять положение, соответствующее исполнению малой позы. Это могут быть позы *effacee* или *croisee* вперед и назад, а *la seconde* или *ecartee*.

„ ..уа/лиение для tours без перемены ног. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, eраulement croise. Исполняются два tours en dehors приемом tombe вперед с выходом в третий arabesque; далее малое pas assemble в V позицию назад.

Руки, корпус и голова на tours действуют, как обычно, на assemble руки из третьего arabesque переводятся — левая из I позиции во II, правая из II позиции в I.

Все упражнение повторяется четыре раза за исключением последнего tours, который делается из V позиции в V. Затем это упражнение исполняется с другой ноги. Каждый прыжок здесь исполняется на 1/4 музыкального такта.

В дальнейшем этот же tours осваивается приемом tombe в малую позу a la seconde в виде такого же упражнения.

И, наконец, данные tours могут исполняться с tombe в третий arabesque и с последующим маленьким assemble назад в V позицию восемь раз подряд. Руки на каждом tours поднимаются в III позицию и на каждом tombe опускаются в третий arabesque и т. д. Восьмой tours исполняется в V позицию.

После этого tours с приемом tombe можно чередовать между собой: первое tombe исполнять вперед, а второе — в сторону или вводить в другие, более сложные упражнения.

Упражнение для изучения данных tours с переменной ног может быть следующим. Музыкальный размер и исходное положение те же. Исполняются два tours en dehors приемом tombe назад на croise, малое assemble в V позицию вперед и три маленьких changements de pied. Руки, корпус и голова действуют на tours, как обычно. На tombe правая рука открывается во II позицию, левая остается в I. При выполнении assemble левая рука раскрывается во II позицию, правая остается неподвижной. На маленьких changement de pied правая рука переводится в I позицию.

Все сочетание движений повторяется четыре раза, но последний tours заканчивается в V позиции и добавляется один entrechat quatre. Затем это упражнение исполняется с другой ноги и обратно, с tours en dedans приемом tombe вперед.

Каждый tours и маленькое assemble исполняются на каждую четверть музыкального такта. Каждый changement de pied — на 1/8. Entrechat quatre — на 1/4, пауза — на 2/4 такта.

Далее эти же tours можно осваивать приемом tombe на II позицию в виде такого же упражнения, затем чередовать их между собой и вводить в более сложные прыжки с подниманием рук в III позицию.

TOURS EN LAIR ПРИЕМОМ SISSONNE OUVERTE

Данные tours исполняются с переменной ног так же, как это , ется в предшествующих tours с вращением en dehors, но с раскрытием ноги только назад в IV позицию на всю ступню, на одно ко. и на 90° в первый arabesque или attitude croisee назад.

Tours en Lаir в IV позицию

В данном случае нога, стоящая спереди, в момент взлета быстр точно переводится в повышенное положение sur le cou-de-pied наз. Переводить эту ногу, как уже говорилось, надо возможно ближе другой и сейчас же вслед за вращательным толчком. Нога, на кот рую будет завершаться прыжок, удерживается отвесно. Обе ноги указанном положении фиксируются выворотню с вытянутым подь мом и пальцами.

В момент завершения tours согнутая нога, вытягиваясь в колене отводится назад на croise и эластично ставится всей ступней на пол IV позицию одновременно с выполнением demi-plie на опорной ноге. Руки, корпус и голова занимают в этот момент положение, соответствующее третьему arabesque.

Первое упражнение для изучения данной группы tours может быть следующим. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — у, правая впереди, eраulement croise. Исполняются два tours в IV позиции назад на croise. Далее опорная нога выпрямляется из demi-plie, открытая назад нога подтягивается назад в V позицию demi-plie. Руки, корпус и голова в конце tours принимают положение третьего arabesque. На demi-plie в V позицию руки переводятся в позиции, которые требуются для выполнения данных tours в другую сторону. Все упражнение повторяется четыре раза. Tours делаются затактно, с остановкой на первую долю музыкального такта, на 1/4 выдерживается третий arabesque, на 1/4 — вытягивание опорной ноги из demi-plie и на 1/4 — последующее demi-plie в V позиции.

Следует напомнить, что третий arabesque — это первоначальная учебная форма завершения данных tours, которая затем может варьироваться. Например, руки могут раскрыться в пониженную II позицию, в attitude с обычным положением рук или приемом allongee. Кроме этого, данные tours могут заканчиваться в IV позицию назад на efface в первый arabesque и другие позы. Корпус и голова во вcov занимают положение, соответствующее "»⁰" - • "

Осваивать —

Tours en Gaig на колено

Этот вид tours исполняется при помощи того же приема, что и в IV позицию, только в направлении en dehors с переменной ног и повышенным положением sur le sou-de-pied сзади. Но в момент завершения вращения нога, которая отводится назад, четко и эластично опускается на одно колено. Отводить ногу надо, не разгибая колена, с вытянутой ступней, упруго прикасаясь к полу кончиками пальцев через подъем на колено, причем мягко, без удара о пол и точно в IV позицию по отношению к опорной ноге. Недопустимо подводить колено близко к опорной ноге, слишком далеко его отводить назад или направлять в сторону II позиции, так как все эти неточности нарушают строгий характер окончания tours. Опорная нога одновременно с отведением другой выполняет demi-plie, точно и столь же эластично принимая на себя центр тяжести тела. Недопустимо ослабленное, жесткое или слишком затянутое demi-plie. Оно должно быть мягким, легким и четким по исполнению. В целом работа ног должна протекать свободно, в едином темпе, выворотню и эластично.

Руки во время исполнения tours удерживаются в I пониженной позиции или III. В момент перехода на колено они могут открываться во II позицию, в положение, присущее attitude с округленными руками, и приемом allongee. Корпус при исполнении tours удерживается по всем правилам — прямо и подтянуто. В момент перехода на колено он слегка подается назад с тем, чтобы равномерно опереться на обе ноги. Делать это надо очень расчетливо и, конечно, не слишком сильно, иначе придется «сесть» на отведенную назад ногу. Отсутствие такой подачи назад может «потянуть» корпус вперед и очень стеснить действие впереди стоящей ноги, вызвав потерю равновесия. Голова во время исполнения tours двигается, как обычно, в момент опускания на колено занимает положение, соответствующее исполняемой позе. В целом руки, корпус и голова действуют точно и строго, с апломбом, но без всяких эффектных подчеркиваний.

Изучать tours en Gaig на колено можно в виде следующего упражнения. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, eparelement croisee. Исполняются два tours на правое колено croisee назад. Далее делается одновременное выпрямление обеих ног с переходом на впереди стоящую (левую). Правая нога удерживается на croisee носком на полу и закрывается назад в V позицию на demi-plie.

Руки во время исполнения tours действуют, как обычно, в момент опускания на колено раскрываются в I позицию, при вставании с коле-

на фиксируют эту же позицию; когда нога закрывается в V позицию назад, руки опускаются в подготовительное положение. Корпус прямой. Голова во время tours двигается, как обычно, при спуске на колено она поворачивается к выдвинутому вперед плечу и так удерживается до конца движения.

Tours исполняется затактно, опускание на колено — на 1/4, пауза — на 1/4, вставание с колена — на 1/4, закрывание ноги в V позицию — на 1/4.

Все движение делается с другой ноги и повторяется еще раз. В дальнейшем данный tours на колено можно вводить в комбинированные задания больших прыжков и применять различные положения рук.

Необходимо напомнить, что вставание с колена надо исполнять легко и свободно, как продолжающийся танцевальный прием, а не обыденное движение.

Tours en Gaig в arabesque и attitude на 90°

Данные виды tours исполняются при помощи того же приема, что и в IV позицию, только в направлении en dehors с переменной ног и повышенным положением sur le sou-de-pied сзади. В финале вращения нога четко раскрывается назад на 90°.

Раскрывать ногу надо с полным ее вытягиванием, если tours заканчивается позой первого arabesque; присогнуто, если tours заканчивается в attitude croisee назад.

В обоих случаях нога раскрывается одновременно с завершающим demi-plie без малейшей задержки или поспешности. Обе ноги в этот момент действуют в едином темпе, эластично и выворотню, с тем чтобы финальная точка tours en Gaig получилась единой и активной. Недопустимо вялое или жесткое demi-plie, малейшее опускание бедра поднимающейся ноги или нарушение других правил, которые входят в выполнение обычного большого sissonne ouverte, связанного с данными позами.

Руки при исполнении tours в первый arabesque энергично поднимаются в III позицию, откуда и раскрываются в одном темпе с завершающим demi-plie. Неприемлемо вялое или слишком сильное раскрывание рук, отсутствие в них устремленной пластики движения, так же как чересчур смелый апломб. Строгость и мера здесь необходимы, как во всех других учебных движениях классического танца.

Если tours исполняются в attitude croisee, то руки тоже поднимаются в III позицию. На demi-plie рука, соответствующая поднимающейся назад ноге, остается в III позиции, другая раскрывается во II.

Корпус при исполнении *tours* в первый *arabesque* удерживается отвесно, собранно, в момент перехода опорной ноги на *demi-plié* он слегка подается вперед. Исполнять эти движения надо очень точно в расчетливо, так, чтобы не нарушить равновесия корпуса и ноги, раскрытой назад на 90°.

При исполнении *tours* в *attitude croisee* корпус тоже слегка подается вперед, но в меньшей мере, так как отведенная назад нога полусогнута и, следовательно, дает меньший противовес по отношению к корпусу. Голова на вращении двигается, как обычно; на завершающем *demi-plié* она обращена лицом в направлении, присутствующем в позе первого *arabesque* или *attitude croisee* назад. Взгляд прямо и уверенно устремлен в том же направлении, что вообще должно быть правилом при исполнении всех *tours en l'air*. В целом данные виды *tours* следует заканчивать легким и мягким *demi-plié*, свободное от инерции только что окончившегося воздушного вращения. Достигается это (о чем уже говорилось в изложении первых *tours*) соразмерным взятием форса и единым темпом завершения исполняемой позы.

Изучать такого рода *tours en Gaig* можно в виде следующего упражнения в «свою сторону». Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, *epaulement croise*. Исполняются два *tours en Gaig* в первый *arabesque* (в «свою сторону»), затем *pas chasse* на *efface* вперед и маленькое *assemble* вперед в V позицию. Руки во время исполнения *tours* энергично направляются в III позицию, при его завершении они опускаются в положение первого *arabesque*. На *pas chasse* рука, находящаяся в I позиции, переводится во II, другая из II позиции — в I и так удерживаются на маленьком *assemble*. Корпус на *tours* удерживается прямо, стройно; во время его окончания слегка подается вперед; когда делается *pas chasse*, корпус выравнивается и так удерживается на малом *assemble*. Голова перед вращением обращена лицом в том направлении, куда будет выполняться первый *arabesque* — вниз по диагонали. На *tours* она двигается, как обычно, на первом *arabesque* — тоже, на *pas chasse* повернута к выдвинутому вперед плечу, на маленьком *assemble* вновь занимает первоначальное положение.

Полностью движение повторяется три раза по диагонали вниз, заканчиваясь малыми пируэтными *en dehors* со II позиции в ту же сторону.

Tours en Gaig исполняется затактно, оканчиваясь на первую четверть музыкального такта, 1/4 — выдерживается пауза в первом *arabesque*, на 1/4 — *pas chasse* и на 1/4 — маленькое *assemble*. На

последние два такта исполняются малые пируэты. Когда эти *tours* будут получаться «в свою сторону», можно паузу не делать и осваивать их в «чужую» сторону, затем вводить в комбинированные задания больших сложных прыжков.

Tours с окончанием в *attitude* изучается несколько позже примерно в виде следующего упражнения.

Музыкальный размер и исходное положение — те же. Исполняются два *tours en Gaig* в *attitude croisee* назад («в свою сторону»); затем *temps leve tombe* на *efface* вперед (через положение «у икры») и маленькое *assemble* назад в V позицию, выдерживая *epaulement efface*.

Руки на *tours* энергично поднимаются в III позицию. На завершающем *demi-plié* рука, соответствующая опорной ноге, раскрывается во II позицию, другая — остается в III.

При выполнении *temps leve tombe* рука из III позиции раскрывается во II. На маленьком *assemble* она же переводится в I позицию, другая остается во II.

Корпус при выполнении вращения удерживается прямо и подтянуто. При окончании его слегка подается вперед, на *temps leve tombe* выравнивается и так удерживается до конца движения. Голова перед *tours* обращена лицом в том направлении, куда будет выполняться *attitude*, — вниз по диагонали. Во время *tours* голова двигается, как обычно. Когда вращение закачивается, она поворачивается к выдвинутому вперед плечу, на *temps leve tombe* сохраняет это положение и на маленьком *assemble* возвращается в первоначальное положение.

Все движение повторяется три раза с продвижением по диагонали вниз, завершаясь маленьким пируэтом *en dehors* со II позиции в ту же сторону.

Tours en Gaig исполняется затактно, заканчиваясь на первую четверть музыкального такта, 1/4 выдерживается пауза в *attitude*, на 1/4 делается *temps leve tombe*, на 1/4 — малое *assemble* назад. В конце упражнений на два последних такта исполняются малые пируэты.

Когда данные *tours* будут хорошо усвоены с остановкой «в свою сторону», можно ее не делать и изучать их в другую сторону, а в дальнейшем взводить в комбинированные упражнения.

Когда обе формы рассматриваемых *tours* будут хорошо освоены, можно пробовать заканчивать их в третий *arabesque* или *attitude effacee* назад. Делать это надо осмотрительно, чтобы «не сбить» ученика с приема, не поколебать его уверенности в себе.

В таких случаях надо немедленно прекратить пробу и вернуться к ней несколько позднее, в сочетании с какими-либо другими прыжками, словом, поискать новый подход к преодолению новой трудности.

Наконец, когда все *tours en Gaig* будут хорошо усвоены, можно перейти к выполнению их с малых пируэтов. Делается это по ходу вращения при помощи быстрого опускания ступни с положения *sur le sou-de-pied* в V позицию вперед на *demi-plié*. Выполняться оно должно *en face* с носка на пятку, эластично и точно по V позиции, а не где-то около нее. Кроме того, обе ступни в этот момент должны трамплинно и с равной силой опираться на обе пятки, энергично подхватывая вращение пируэта и продолжая его на прыжковом толчке.

Руки в момент проходящего *demi-plié* принимают положение, при помощи которого обычно берется форс для выполнения *tours en Paig*. Делать это надо быстро и своевременно, чтобы к положению *en face* они были уже на своем месте. Далее руки действуют, как обычно.

Корпус удерживается прямо, стройно и подтянуто. В момент проходящего *demi-plié* он равномерно опирается на обе ноги и, продолжая вращение, усиливает его на прыжковом толчке.

Голова двигается, как обычно на пируэтах и *tours*, техника ее поворотов одинакова, но начинать свое движение на *tours* она должна точно, не сбиваясь с темпа, так как момент исполнения *demi-plié* все-таки на какую-то долю времени замедляется. Замедление это при освоении данного приема надо постепенно сокращать до минимума, но не переходить тех границ, когда он теряет эластичность и пластику.

В целом надо стремиться к тому, чтобы сохранялась одна общая вертикальная ось вращения от малых пируэтов до завершения *tours*; Тогда вращение будет укрепляться и приобретать подлинно виртуозный и свободный характер.

Малый пируэт к *tours en Gaig* исполняется обычно со II позиции *en dehors*, сначала не больше трех-четырёх оборотов. *Tours* при этом заканчивается в V позицию. В дальнейшем, когда этот прием будет хорошо освоен, можно увеличивать количество пируэтов, а *tours* заканчивать различно.

Изучать данный прием можно примерно следующим образом. Музыкальный размер — 2/4. Исходная позиция ног — V, правая впереди, положение *en face*. Исполняются три малых пируэта *en dehors*, два *tours* в V позицию, три маленьких *changements de pied* и еще два *tours* в ту сторону с V позиции в V.

Руки на последних *tours* поднимаются в III позицию. Все остальное исполняется, как обычно. Подход к малому пируэту делается затактно; каждый пируэт исполняется на 1/8 долю такта; проходящее *demi-plié* — с акцентом на первую четверть второго такта; первые *tours* — на 1/4; каждый маленький *changement de pied* — на 1/8, вторые *tours* — на 1/4 такта и пауза после них — тоже на 1/4 такта. Далее упражнение исполняется с другой ноги и повторяется еще два раза.

Все время делать это упражнение в «свою сторону» не рекомендуется, надо «раскрутиться», что в данном случае необходимо. Можно лишь начинать первые пируэты «в свою сторону».

В дальнейшем прием перехода с малых пируэтов в *tours en Gaig* можно применять в более сложных комбинированных заданиях и с более сложным окончанием.

Примерная последовательность изучения всех *tours en Gaig* следующая: 1) с V позиции в V; 2) приемом *sissonne simple*; 3) приемом *sissonne tombee*; 4) приемом *sissonne ouverte*; 5) в сочетании с малым пируэтом; 6) «в темпе».



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все, что содержится в этой книге, является лишь небольшой частицей того многообразия, которым располагает методика преподавания русской и советской школы классического танца. Поэтому мои рекомендации не всегда и не во всем совпадают с той привычной методикой ведения предмета, которую будущий преподаватель получил еще в хореографическом училище.

Многие крупнейшие школьные преподаватели классического танца являются, по сути дела, ведущими наставниками тех методических направлений, при помощи которых хореографические училища нашей страны готовят танцовщиков, применяя самые различные приемы обучения и воспитания. Думается, что эти мастера или их ученики со временем обобщат свою методику ведения предмета, свои знания и взгляды, умение и опыт в печатных трудах. Ничто так не поддерживает и не обогащает молодого ищущего преподавателя, как познание индивидуальных методик, которые помогут ему разобраться во многих волнующих его специальных вопросах.

Так же как и советское хореографическое искусство в целом, советская школа классического танца продолжает неуклонно сохранять свои традиции, совершенствоваться и творчески развиваться. Но школу иногда упрекают в том, что она недостаточно хорошо вооружает будущих артистов балета соответствующими навыками для участия в новых современных постановках, где используются балетмейстером различные стили танца: гротесковый, эксцентрический и акробатический. На это можно ответить так: если сам балетмейстер хорошо владеет школой классического танца и к тому же талантлив, ему хватает ее пластических ресурсов для оформления своих оригинальных и современных постановок. Балетмейстеры самых различных направлений предпочитают работать с исполнителями, которые за-

кончили академическую школу классического танца. Звучит это парадоксально, но вполне закономерно. Практика показывает, что такие исполнители в период репетиций и постановочных работ отлично справляются с различными сценическими партиями, в которых использованы вышеупомянутые стили танца. Школа классического танца не заставляет заучивать определенный комплекс движений, а при помощи своих упражнений обучает тело и воспитывает сознание исполнителя, чтобы он мог действовать так свободно, разнообразно и выразительно, как это понадобится балетмейстеру в его хореографических произведениях. Это основная учебная задача школы, ее надо хорошо понимать и умело претворять в жизнь.

Конечно, в творческой жизни театра школа занимает очень скромное место и своим развитием во многом ему обязана. Но, растворяясь в мастерстве балетмейстера и исполнителя, она тем не менее сказывается во всех их действиях. Вообще школа может быть самым близким, надежным и полезным творческим другом хореографа любой специальности, если она хорошо им усвоена и познана.

Освободившись от внешней манерной красоты движения, особенно в мужском исполнительстве, советская школа классического танца стала художественно целенаправленнее, идейно содержательнее, технически виртуознее, совершеннее по приемам и разнообразнее по форме. Она пользуется неизменным успехом у нашего и зарубежного зрителя. Ее балетмейстеры, исполнители и преподаватели — желанные специалисты за рубежом. Словом, советская школа классического танца внесла немалый вклад в развитие мировой хореографии.

Беречь высокий академический стиль классического танца, развивать и совершенствовать его виртуозное мастерство и культуру — такова задача молодых хореографов.





ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Adagio 24, 29, 30, 42, 43, 57, 59, 60, 64, 70, 81, 82, 84, 86, 88, 89, 95, 136, 200, 203, 219, 301, 303, 308, 320, 321, 324, 337, 339, 354, 366, 373, 380, 469
- Allegro 24, 29, 30, 43, 56, 59, 60, 64, 82, 84, 86, 88, 89, 200, 243, 324
- A la seconde, поза 42, 218, 310, 311, 313-316, 360-365, 368, 388, 393, 424, 433, 437, 473, 474
- Allongée 170, 183, 185, 186, 189, 192, 198, 241, 242, 280, 311, 355, 372, 373, 374, 407, 408, 412, 432, 454, 456
- Arabesque 34, 35, 162, 189, 192, 231, 233, 238, 253, 261, 296, 310, 320, 369, 376, 378, 381, 409, 411, 415, 416, 438
- первый 190, 194, 203, 232, 234, 250, 253, 254, 261, 262, 266, 267-270, 273, 277, 279, 311, 315, 351-353, 361, 366, 370, 373-376, 378, 380, 381, 389, 405, 407, 410, 412, 413, 415-418, 421, 423, 424, 426, 429, 431, 433, 435, 436, 438, 440, 441, 456, 457, 459, 460, 462, 475, 477, 478
- второй 145, 190, 194, 250, 267, 279, 311-313, 323, 352, 361, 366, 370, 376, 389, 397, 398, 406, 407, 412, 416-419, 421, 422, 424, 425
- третий 190, 191, 194, 228, 235, 243, 250, 277, 278, 280, 285, 311-315, 320, 327, 328, 361, 362, 366, 369, 370, 373-379, 393-396, 398, 407, 408, 416, 417, 422, 425, 427, 428, 435-437, 440, 441, 453-460, 462, 474, 475, 479
- четвертый 190, 191, 195, 235, 250, 311, 312, 318, 361, 366, 370, 373, 374, 377-379, 407, 416, 417
- Малый arabesque 404
- Arrondie 169, 170, 186, 188, 192
- Assemblé, pas 199, 230-232, 235, 236, 263-266, 273, 281, 293, 294, 432, 457, 462
- вперед 251, 271, 272, 395
- назад 228, 229, 258, 264, 387, 393, 395, 396
- с поворотом вперед в V позицию 251, 252, 392, 393, 396, 412, 414
- назад в V позицию 252, 262, 392, 394, 396, 408, 421, 431, 435, 446, 447
- croisé вперед 242
- croisé назад 249, 277, 291, 390
- battu 294
- battu с поворотом 455
- Double assemblé 238
- — по II позиции 239
- — по IV позиции 239
- Grand pas assemblé 83, 239, 240, 252, 292, 294
- — на croisé вперед 242, 243
- — по II позиции 240
- — по IV позиции 241
- — с поворотом 397, 398, 404, 406, 409
- — с двойным поворотом 422, 423
- — battu 294
- — battu с поворотом 455
- Petit pas assemblé 82, 228, 229, 238, 239, 243, 245, 275, 281, 283, 334, 397, 431, 453
- — с поворотом 396, 455
- — вперед 257
- — вперед в V позицию 391, 452-454, 474, 478
- — вперед на effacé 239, 389
- — назад 276, 283, 391, 426
- — назад в V позицию 286, 403, 422, 427, 437, 450-452, 454, 473, 474, 479
- — по II позиции 237, 239, 244, 461, 469, 472
- — по IV позиции 237-239, 469
- — croisé вперед 239, 245, 390, 448
- — croisé назад 239, 245, 246
- — croisé назад в V позицию 444, 457-459, 472

- — en tournant 382
- — battu 294, 295, 296, 387, 457
- — battu с поворотом 455
- Attitude 162, 195, 248-250, 253, 278, 311-313, 371, 374, 378, 381, 394, 405, 409, 412,
- allongée 250, 373, 475, 476
- croisée 195, 197, 198, 248, 250, 255, 315, 370, 372, 374, 377, 379-381, 395, 439
- croisée вперед 196-198, 425
- croisée назад 195-198, 316, 361, 372, 378, 393, 410, 425, 473, 475, 477
- effacée 195, 197, 250, 315, 320, 369, 370, 371, 374, 396, 407
- effacée вперед 197, 198
- effacée назад 196, 198, 361, 389, 479
- Balancé, pas 141, 156, 163, 211-213, 323
- Ballonné, pas 42, 273, 274, 280-282, 296, 432, 461
- с поворотом 431, 433
- с поворотом fouetté 433
- battu 464
- battu с поворотом 460, 462
- Grand pas ballonné 282, 296, 433
- — с поворотом 433, 434
- — с поворотом fouetté 433, 434
- — в позе à la seconde 433
- — Petit pas ballonné 280, 281, 296, 421, 434
- — с поворотом 431
- — battu 295, 460, 461
- Ballotté, pas 82, 270-273
- на двух прыжках 270
- на одном прыжке 272
- со сгибанием ног 273
- с вытянутыми ногами 272
- Basque, pas de 262
- Grand pas de basque 264-266
- Petit pas de basque 129, 228, 262-265
- Battement 28, 39, 50, 81, 99, 113, 122, 129, 142, 168
- battu 146-148
- développé 41, 42, 80, 81, 122, 123, 136, 141, 152-156, 162, 165, 166, 192, 195, 203, 217, 218, 301, 308, 309, 312, 345, 363-365
- développé croisé 217
- développé tombé 156, 157, 204
- divisé en quarts 42, 308, 312, 316, 356, 429
- fondu 80, 122, 147-150, 152, 153, 163, 165-167, 192, 203, 204, 306-308, 321, 338, 343, 363, 364, 368, 371, 375
- double fondu 151, 152, 307, 310
- frappé 80, 122, 141-145, 150, 151, 165, 167, 204, 205, 304, 305, 308, 338, 363, 364, 371
- double frappé 144, 145, 305, 306
- frappé на effacé 305
- jeté 469
- lent 312
- relevé 80, 363
- relevé lent 122, 123, 134-137, 141, 162, 163, 192, 204
- soutenu 80, 122, 152, 153, 303, 304
- tendu 80, 81, 114, 116, 118, 119, 121-124, 129, 130, 133, 134, 137, 141, 142, 144, 150, 157, 167, 186, 203, 206, 228, 249, 299, 301, 303, 310, 320, 329, 346, 354, 363, 384
- tendu demi-plié 124, 125, 130, 149, 299
- tendu demi-plié через I позицию 124, 129, 131, 299
- tendu demi-plié по II позиции 126
- tendu demi-plié по IV позиции 127
- tendu demi-plié по V позиции 125, 129
- tendu demi-plié «крестом» 125
- tendu jeté 131-133, 137, 299, 354
- tendu jeté piqué 133
- tendu pour batterie 114, 134
- tendu simple 199, 200
- tendu soutenu 127, 130, 160
- Grand battement jeté 41, 81, 122, 123, 137-140, 162, 164, 253, 266, 272, 300, 312, 314, 357, 362, 410, 430
- — jeté balançoir 140
- — jeté pointé 138, 140
- Petit battement sur le cou-de-pied 81, 144-147, 150, 165, 204, 205, 346
- Batterie см. Заноска
- Battu, pas 287, 288, 291, 295
- с поворотом 449
- Bougrée, pas de 83, 205, 207, 210, 239, 242, 247, 250, 254, 255, 321, 413, 415, 439, 473
- en dedans 440
- en dehors 440
- en tournant 399, 417, 424, 428, 430, 473
- dessous 210, 211
- dessus 210
- dessus-dessous 211, 322
- simple 204, 423, 469, 472
- с переменной ног 208, 267, 277, 279, 285, 316, 318, 321, 323, 393, 399
- не меняя ноги 209, 322
- Brisé 83, 288, 296, 297
- с поворотом 447, 463
- в V позицию 296, 297, 463
- dessous 464
- dessus 464
- dessus-dessous 297, 457, 464
- Cabriole 43, 274, 284, 285, 286, 295, 383, 396, 435, 457, 458
- двойной 285, 296, 438, 460

— fermé 126
— fouetté 438, 439
— tombé 204
— с поворотом 286, 435, 437, 438
— с поворотом с перемены поз 436, 437
— с поворотом без перемены поз 435, 436
— Grand cabriole 83, 243, 285, 286, 459
— — вперед 256, 286
— — назад с поворотом fouetté 286, 406
— — во второй arabesque 433
— Petit cabriole 82, 285, 460, 462
Changement de pied 223, 287, 444, 465, 469, 470, 474
— с поворотом 385, 386, 390, 443, 444
— Grand changement de pied 224, 290, 385, 387-389, 447, 466, 467
— Petit changement de pied 83, 223, 224, 288, 291, 334, 384, 385, 387, 451, 455, 463, 468, 469, 472, 480, 481
Chassé, pas 83, 242, 250, 254, 257-261, 267, 277, 282, 284, 396-398, 402, 404-408, 415-419, 424, 425, 430, 433, 436, 438, 440, 459, 462, 478
— с поворотом 407, 408, 422, 423, 456, 457
Chat, pas de 259, 261
— с движением ног вперед 260
— с одной подогнутой ногой 261
— с одной подогнутой ногой, раскрывающейся на прыжке 261, 262
— с отбрасыванием ног назад 261
Ciseaux, pas de 253, 266, 267
Coupé, pas 83, 151, 205, 207-209, 241, 242, 250, 251, 273, 274, 277, 282, 284, 342, 409-412, 423, 428, 430, 432, 440, 448, 450, 453, 454, 460, 461
Couru, pas 213, 241, 254
Croisée, поза 157, 171, 186, 195, 205, 226, 229, 231, 232, 238, 241, 246, 253, 256, 285, 296, 300, 363, 373, 374, 378, 380, 385, 388, 390, 416
— вперед 186, 187, 189, 193, 197, 203, 213, 228, 245, 246, 248, 262-266, 276, 279, 280, 282, 286, 296, 305, 310, 313, 316, 318, 320, 339, 361, 372, 375, 377, 379, 380, 395, 396, 414, 422, 423, 425, 427, 431, 434, 440, 444, 452, 454, 473
— назад 180, 181, 187, 189, 193, 197, 203, 214, 250, 254, 256, 261, 265, 310, 327, 328, 336, 362, 369, 440, 452, 473, 475, 476, 479
Dégagé, pas 189, 197, 201-203, 213-218, 319, 322, 341, 347-354
Développé 153, 157, 167, 230-232, 254, 272, 301, 308, 309, 337, 366, 392, 425, 426
— tombé 156, 157

Ecartée, поза 157, 162, 186, 189, 198, 210, 229, 231, 232, 239, 284, 285, 305, 310, 315, 319, 320, 339, 391, 392, 394, 398, 425, 426, 434, 473
— вперед 145, 187, 188, 194, 241, 242, 258, 279, 282, 306, 311, 312, 372, 396, 407, 427, 437, 448, 450, 451
— назад 188, 194, 258, 277, 320, 379, 392, 424, 429, 451
Echappé, pas 82, 199, 225, 292, 383
— с поворотом 387
— battu 287, 387, 450
— battu с поворотом 449
— Grand pas échappé 226, 227
— с поворотом 388
— — battu 292
— — battu с поворотом 449, 450
— Petit pas échappé 225-227, 292, 333
— с поворотом 387, 388
— — battu 292, 449
— — battu с поворотом 449
Effacée, поза 144, 145, 157, 186, 189, 195, 229, 231, 232, 235, 238, 246, 253, 256, 285, 286, 296, 310, 327, 328, 362, 363, 369, 373, 374, 379, 380, 414, 416, 473
— вперед 144, 145, 148, 187, 193, 203, 231, 261, 267, 270, 272, 278, 279, 282, 296, 300, 305, 313, 318, 320, 361, 371, 375-377, 379, 412-414, 419, 421, 423, 428, 429, 433, 434, 436, 438, 452, 478, 479
— назад 145, 148, 187, 188, 194, 250, 254, 261, 267, 278, 279, 296, 300, 320, 351, 378, 412, 452, 475
Emboîté, pas 269, 270, 347, 348, 352, 400, 462
— en dedans 347
— en dehors 347
— с поворотом 399, 427, 464
— sauté с поворотом 421
— Petit pas emboîté 458
— sur le cou-de-pied 457, 461, 462
Entrechat 287, 288
— с поворотом 433
— trois 289-291, 444
— trois с поворотом 442, 444, 445
— quatre 83, 288-293, 295, 296, 387, 391, 393, 399, 424, 443-446, 450, 463, 472, 474
— quatre с поворотом 445
— quatre de volée вперед 451
— quatre de volée назад 451
— cinq 288-291
— cinq с поворотом 446, 447
— six 288, 290-292, 294, 296, 455
— six с поворотом 447, 448
— sept 288, 448
— huit 291, 448

Epaulement 116, 117, 171, 185, 197, 218, 234, 239, 242, 244, 246, 251, 256, 258, 263, 264, 269-271, 274, 275, 281, 282, 286, 289, 292, 293, 300, 307, 321, 322, 348, 349, 353, 361, 391, 400, 402, 443
— croisé 45, 119, 171, 172, 174, 176, 178, 180, 186, 187, 190, 195, 208, 215, 217, 223-225, 227, 228, 234, 236, 237, 241-245, 248, 249, 251, 254, 255, 257, 260, 262, 268-270, 273, 280, 321, 324-330, 352, 362, 371, 375, 380, 385, 388-400, 408, 411, 412, 414, 419-424, 426, 427, 430-432, 435, 436, 440, 442-449, 453, 455, 457, 459, 461, 462, 464, 466, 472-476
— effacé 45, 190, 419, 434, 479

Failli, pas 82, 83, 129, 206, 207, 234, 235, 239, 242, 247, 250, 254, 260, 261, 267, 272, 277, 282, 284, 286, 296, 413, 414, 423, 430, 434, 436, 438-440, 462
Fermé, pas 234, 284, 285, 293, 436, 438
Flic-flac 167, 307
— en dedans 167, 168, 307
— en dehors 167, 168, 307
Fouetté 296, 308, 312, 314, 316, 318-320, 369, 377, 413, 415, 418, 419, 425, 429, 433, 434, 436, 438, 460, 463
— en dedans 308, 312, 389, 436
— en dehors 309, 312, 389, 417
— на 45° 342, 343
— на 90° 42, 355, 361, 362
— Grand fouetté 43, 83, 137, 308, 314, 315, 430, 437
— — en dedans 314-316, 437
— — en dehors 316
— — battu 462
— — sauté 258
Frappé 141-143
— Double frappé 144

Gargouillade, pas 268
Glissade, pas 82, 83, 239, 242, 247, 250-252, 255-257, 261, 267, 280, 282, 284, 286, 296, 390, 393, 396, 397, 400, 401, 413, 415, 430, 436, 438, 456, 463, 469, 472
Glissé, pas 205, 206, 320
— croisé 205, 206
— effacé 206

Jeté, pas 83, 132, 133, 192, 199, 232, 243, 246, 249, 250, 252, 268, 273, 349, 392, 399, 410, 416, 432
— в первый arabesque 414
— en tournant 355
— с продвижением в сторону на полпируэта 348
— с продвижением в сторону по 1/2 круга 401, 402

— battu 287
— battu с поворотом 457
— battu с продвижением в сторону по 1/2 круга 458
— fermé 126, 256, 268, 445
— passé 42, 82, 253-255, 266, 394, 398, 415, 435, 456
— Перекидное jeté 43, 83, 253, 258, 295, 404, 406, 409, 415-419, 442, 459, 460
— — перекидное jeté battu 459, 460
— — с окончанием fouetté 418, 419
— Jeté passé battu 295, 460
— — passé battu с поворотом 459
— Grand pas jeté 43, 54, 82, 83, 213, 243, 246-254, 274, 285, 418
— — вперед 256, 431
— — en tournant 434
— — на effacé вперед 253, 262
— — в позу écartée 432
— — с поворотом 409
— — с поворотом в attitude 409
— — с поворотом в attitude croisé 411, 431
— — с поворотом в первый arabesque 410-412, 414, 431
— — в третий arabesque 426
— — fermé 252
— — fondu 252
— — fouetté 412-414
— Petit pas jeté 54, 82, 243-245, 282, 283, 348, 401, 421, 430, 436, 457
— — с поворотом 398
— — с прыжком 348
— — с продвижением 246, 246, 252
— — battu 295, 297
— — battu с поворотом 457
Passé 155, 197, 279, 280, 358, 367, 393, 439

Пируэт (pirouette) 41-43, 81, 112, 151, 165, 235, 331-333, 335, 336, 341, 362, 431, 466
— en dedans 165, 324, 332, 339, 364-366, 369, 371, 375, 380
— en dehors 165, 324, 332, 336, 339, 364-366, 368, 369, 371, 372, 375, 379
— с pas coupé 337, 341, 343
— с pas dégagé 340, 341, 343
— с grand plié 336, 337
— с pas tombé 337, 340
— со II позиции 333
— — en dedans 333
— — en dehors 333
— с IV позиции 327, 328, 333
— — en dedans 328, 329, 333
— — en dehors 327, 333
— с V позиции 329, 333, 334
— — en dedans 330
— — en dehors 329, 330
— с petit temps relevé 337, 338

- с большой позы 338
- с малой позы 338
- fouetté на 45° 342
- quatre 380
- tire-bouchon 344, 345
- Большой пируэт (grande pirouette) 42, 82, 166, 183, 207, 311, 324, 355, 356, 363, 365, 366, 367, 378
- — en dedans 183, 355, 363, 378
- — en dehors 43, 183, 355, 363, 378
- — по II позиции 166, 343
- Большой пируэт à la seconde 357, 358, 366, 381
- — à la seconde en dedans 357, 360, 361
- — à la seconde en dehors 357, 360, 361
- — à la seconde на 90° 357, 363
- — à la seconde со II позиции 357, 371, 375, 377
- — à la seconde с IV позиции 362, 363, 369, 370, 378
- — à la seconde с grand rond de jambe en l'air 365, 373
- — à la seconde с grand temps relevé 366
- — à la seconde с непрерывным повторением 367, 368, 373
- — à la seconde с pas dégagé 364, 372, 375, 379
- — à la seconde с pas tombé 363, 364, 371, 375, 378
- — à la seconde с готовой позы 364, 376, 379
- — в attitude 369, 370, 380, 381
- — в attitude со II позиции 370, 374
- — в attitude с IV позиции 369, 373
- — в attitude с pas dégagé 371, 372
- — в attitude с pas tombé 371
- — в attitude с готовой позы 372, 376, 379
- — в attitude с grand rond de jambe en l'air 372, 376, 379, 380
- — в attitude с непрерывным повторением 373, 376
- — в arabesque 373, 374
- — в arabesque со II позиции 374, 375
- — в arabesque с IV позиции 373
- — в arabesque с pas dégagé 375
- — в arabesque с pas tombé 375
- — в arabesque с готовой позы 376
- — в arabesque с grand rond de jambe en l'air 376, 379
- — в arabesque с непрерывным повторением 376
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° 377
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° со II позиции 377
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° с IV позиции 377

- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° с pas dégagé 378
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° с pas tombé 378
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° с готовой позы 379
- — в позу с раскрытой ногой вперед на 90° с grand rond de jambe en l'air 379
- Малый пируэт (petite pirouette) 82, 166, 206, 207, 226, 324, 334, 338, 341-343, 345, 352, 353, 355-357, 361, 362, 367-371, 374, 377, 378, 380, 384, 390, 410, 467, 479-481
- — en dedans 324, 326, 338
- — en dehors 324, 330, 338, 355, 430, 479
- — en dehors со II позиции 324, 325, 327, 358, 359
- — с demi-plié 336, 337
- — с grand plié 336, 337
- Полупируэт 151, 345, 347, 348, 352, 353
- — en dedans 349-351, 381
- — en dehors 346, 349-351, 381, 478
- — с pas coupé 345, 347
- — с pas tombé 346, 347
- Большой полупируэт 381
- — в позу à la seconde 381
- Малый полупируэт 345
- Plié 34, 38, 49, 52, 113, 115
- Grand plié 80, 81, 114, 117, 337
- Demi-plié 41, 43, 50, 82, 86, 114-116, 118, 124, 126, 128-130, 132, 133, 136, 138, 139, 144, 147-153, 155, 156, 159-163, 165, 180-182, 185, 190-192, 197, 202-211, 215-218, 220-249, 251, 253-256, 258, 260-271, 273-278, 280-286, 289, 291, 293-296, 301, 304-311, 313-331, 333, 336-354, 357, 358, 360-372, 374-381, 384-386, 388, 392, 394, 395, 397, 399-405, 407-410, 413, 414, 416-426, 428-430, 432-434, 437-441, 443-445, 449, 453, 454, 457, 459, 461, 462, 465-468, 470, 472, 473, 475-478, 480, 481
- Port de bras 34, 40-42, 50, 52, 81, 83, 99, 113, 117, 168, 170, 171, 174, 199-201, 216, 217, 263, 306, 311, 312, 369, 381, 429
- первая форма 171, 172
- вторая форма 172-174
- третья форма 174-176, 179
- четвертая форма 176-178
- пятая форма 178-180, 182
- шестая форма 180-183, 380, 381
- Préparation 63, 116, 170, 174

Quatre pirouettes
см. Пируэт quatre

Relevé 43, 52, 113, 119, 204, 206, 304, 313, 316, 317, 320, 372

- на полупальцы 41, 115, 118, 119, 129-132, 136, 138, 143, 144, 147, 149, 151-153, 155-157, 161, 163, 167, 168, 185, 190-192, 197, 205, 206, 307-309, 311, 313-316, 318, 325, 326, 328, 333, 358-360, 364, 417, 469
- на высокие полупальцы 312, 324, 327, 331, 338, 346, 357, 361-363, 365, 366, 369-371, 375, 378, 380, 425, 429, 439, 459, 469
- на пальцы 381
- lent 196, 311
- Renversé 34, 316, 439, 473
- en attitude 316, 317, 439, 472
- en attitude croisée назад 316, 440, 473
- en attitude effacée 318
- en écartée 318, 319
- на полупальцах 439
- Révoltade 440, 441
- с двумя поворотами 343, 441, 442
- Rond de jambe 52, 113, 157, 160, 269, 301, 302, 366, 427
- en dedans 157, 160, 302
- en dehors 157, 160, 264, 283, 302
- en l'air 81, 151, 160, 161, 165, 167, 204, 205, 236, 268, 283, 302, 308, 361
- en l'air en dedans 160-162, 236, 268, 431
- en l'air en dehors 160-162, 236, 268
- en l'air sauté 42, 236, 282, 283
- en l'air sauté с поворотом 430
- par terre 81, 129, 157, 160, 301, 302
- par terre en dedans 157-159
- par terre en dehors 157, 158
- jeté 160, 264, 428, 473
- soutenu 159
- двойной rond de jambe en l'air 282-284
- Grand rond de jambe 279, 302, 303, 377-379
- — en dedans 279, 302, 379
- — en dehors 279, 302, 372, 376
- — en l'air 41, 162, 163, 355, 369, 371, 425
- — en l'air en dehors 162
- — jeté 164
- Petit rond de jambe en dehors 430
- — en l'air 338, 342, 343, 364
- Royal 283, 289, 293-296, 392, 395, 445, 446, 463
- — с поворотом 442, 443
- Saut de basque, pas 83, 258, 355, 405
- double (двойной) 44, 343, 404-408
- Grand saut de basque 404, 424
- Petit saut de basque 402-404
- Sissonne, pas 226, 465

- en tournant 382, 397
- fermée 126, 233, 234, 252, 448
- ouverte 227, 230, 233, 252, 274, 283, 285, 292, 295, 385, 395, 396, 423, 424, 426, 427, 435, 437, 459, 469
- ouverte назад 272
- ouverte с поворотом 392
- ouverte battu 287
- ouverte battu с поворотом 450
- ouverte par développé 392
- ouverte par jeté 232, 236, 393
- ouverte soubresaut 233
- — simple 42, 82, 226-229, 234, 275, 276, 287, 289, 290, 422, 436
- simple с поворотом 389, 391
- simple sur le cou-de-pied 228, 389
- tombée 82, 204, 228, 229, 239, 242, 247, 250, 257, 267, 276, 296, 343, 354, 385, 409, 413, 423, 430, 435, 436, 438, 440, 441, 460, 462
- tombée с поворотом 391, 392, 394, 398
- tombée вперед 408
- tombée вперед на croisé 250, 258, 387, 390, 413, 414, 440, 456, 457
- tombée назад на croisé 409, 411
- tombée вперед на effacé 286, 391, 394, 422, 424, 428, 434, 441
- tombée назад на effacé 409
- tombée вперед на écarté 395
- Grande sissonne 427
- — с поворотом 393, 454
- — ouverte 43, 82, 231, 232, 277, 279, 285, 456, 477
- — ouverte battu 293, 453, 454
- — ouverte battu с поворотом 453
- — fermée 82
- — ouverte par développé 393, 447
- — ouverte par jeté 232, 394
- Petite sissonne battu 450-452
- — en tournant 453
- — ouverte 229-231
- — ouverte battu 293, 450, 453
- — ouverte battu с поворотом 450, 452
- — ouverte par développé 394
- — ouverte par jeté 394
- Soubresaut, pas 224, 225, 286, 438
- Soutenu 415
- Sur le cou-de-pied 114, 141-144, 146-148, 150-154, 156, 165-168, 195, 204, 205, 207-212, 226-228, 230, 231, 234, 241, 243-246, 251, 252, 260, 269, 272-276, 280-284, 288-293, 295, 297, 301, 305-307, 315, 322, 324, 326-331, 335-338, 340-342, 344-351, 353, 354, 361-363, 369, 370, 374, 389-393, 399-407, 419-422, 426, 433, 434, 444, 447-450, 452, 458, 461, 464, 471-473, 475-477, 480

Temps levé 82, 151, 252, 275, 277, 284, 286,
 425, 427, 431, 436, 439, 440
 — с поворотом 426, 428, 430, 435
 — в позах 277, 278
 — в позу первого arabesque 277, 418
 — в позах с поворотом 423
 — из одной позы в другую с поворотом
 425
 — levé écarté 437
 — с переменной поз 273, 279
 — battu 296
 — passé 214, 279, 280
 — simple 42, 275, 276, 422, 436, 458, 461,
 462, 464
 — simple с поворотом 419–422, 433
 — tombé 204, 276, 286, 414, 423, 440, 479
 — tombé с поворотом 421, 422
 — tombé с двумя поворотами 422, 423
 — Temps levé-fouetté 429
 — Grand temps levé 418
 — Temps levé— développé 425
 — Temps levé — grand rond de jambe en
 l'air 426
 Temps lié 214, 216, 381
 — на 90° 217, 218
 — par terre 215, 217, 218
 Temps relevé 165
 — Grand temps relevé 166, 366, 367
 — Petit temps relevé 165, 166
 Temps sauté 82, 221–223, 287, 465, 470
 — en dehors 384
 — en tournant 382, 385
 — Grand temps sauté 222, 384, 385
 — Petit temps sauté 221–223, 289, 383
 Tire-bouchon 380, 381, 422
 Tombé, pas 41, 151, 157, 183, 197, 203–
 214, 228, 229, 239, 242, 243, 247, 249,
 250, 254, 267, 273, 276, 277, 279, 282,
 285, 312, 318, 320, 321, 346, 351, 354,
 355, 364, 381, 391, 392, 407, 417, 419,
 421–423, 428, 438
 — вперед 203, 214, 271, 375, 417, 474
 — на II позицию 283, 363, 391, 405
 — на croisé 371

— на croisé вперед 250, 272, 378
 — на croisé назад 378, 474,
 — на effacé вперед 242, 249, 250, 378
 — в IV позицию 284, 380, 391, 436, 438
 — по II позиции 284
 — по IV позиции вперед 350, 380
 — вперед в первый arabesque 340
 — вперед на attitude effacée 371

Tour 473–481

— chaîné 41, 82, 347, 350, 352–355, 407, 409,
 412
 — en l'air 41, 44, 82, 83, 112, 382, 383,
 385, 386, 390–392, 398, 443, 445, 446,
 465–469, 471–473, 477, 480, 481
 — en l'air с V позиции в V 405, 466, 481
 — en l'air «в темпе» 470, 481
 — en l'air приемом sissonne simple 471,
 481
 — en l'air приемом sissonne tombée 473,
 481
 — en ouverte l'air приемом sissonne 475,
 481
 — en l'air в IV позицию 398, 406, 475
 — en l'air в V позицию 398
 — en l'air на колено 475, 476
 — en l'air в arabesque и attitude на 90°
 477, 479
 — lent 310–312, 356
 — lent en dehors 43

Заноска (batterie) 43, 82, 83, 92, 112, 114,
 287–290, 292–297, 383, 442–450, 452,
 453, 455–462, 464, 465

Заноска двойная 292–294, 296, 436, 449,
 450

Заноска с поворотом 442, 449

Экзерсис 29–31, 42, 43, 59, 70, 80, 81;
 88, 89, 95, 186, 219, 332, 363, 466

Экзерсис у станка 41, 80, 81, 84, 114,
 324, 338, 339, 342, 381

Экзерсис на середине зала 41, 42, 80, 81,
 84, 170, 309, 324, 338–340, 342–344,
 348, 350



ОГЛАВЛЕНИЕ

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ	7	Rond de jambe par terre	157
ОТ АВТОРА	10	Rond de jambe en l'air	160
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ			
Глава первая. ШКОЛА	12	Grand rond de jambe en l'air	162
Глава вторая. ПЛАНИРОВАНИЕ ЗАНЯТИЙ	72	Grand rond de jambe jeté	164
Глава третья. УЧЕТ УСПЕВАЕМОСТИ	102	Temps relevé	165
ЧАСТЬ ВТОРАЯ			
Глава первая. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	113	Flic-flac	167
Позиции ног	113	Позиции рук	168
Plié	115	Port de bras	171
Relevé на полупальцы	118	Первая форма port de bras	171
Battements	119	Вторая форма port de bras	172
Battement tendu	119	Третья форма port de bras	174
Battement tendu jeté	131	Четвертая форма port de bras	176
Battement tendu pour batterie	134	Пятая форма port de bras	178
Battement relevé lent	134	Шестая форма port de bras	180
Grand battement jeté	137	Глава вторая. ПОЗЫ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШАГИ	184
Battement frappé	141	Малые позы	186
Petit battement sur le cou-de-pied	145	Позы arrondie	186
Battement battu	147	Позы allongée	189
Battement fondu	148	Средние позы	192
Battement soutenu	152	Большие позы	192
Battement développé	154	Танцевальные шаги	198
Rond de jambe	157	Ходьба и бег	199
		Поклон	200
		Pas dégagé	201
		Pas tombé	203
		Pas coupé	205
		Pas glissé	205
		Pas failli	206
		Pas de bourrée	207
		Pas balancé	211
		Pas couru	213
		Temps lié	214



Глава третья. ПРЫЖКИ

И ЗАНОСКИ	219
Прыжки с двух ног на две ноги	221
Temps sauté	221
Changement de pied	223
Soubresaut	224
Pas échappé	225
Прыжки с двух ног на одну	227
Sissonne simple	227
Sissonne tombée	228
Sissonne ouverte	230
Sissonne fermée	233
Pas failli	234
Rond de jambe en l'air sauté	236
Прыжки с одной ноги	
на две ноги	237
Pas assemblé	237
Прыжки с одной ноги	
на другую	243
Pas jeté	243
Pas glissade	255
Pas chassé	257
Pas de chat	259
Pas de basque	262
Pas de ciseaux	266
Gargouillade	268
Pas emboîté	269
Pas ballotté	270
Pas coupé	273
Прыжки на одной ноге	275
Temps levé	275
Pas ballonné	280
Rond de jambe en l'air sauté	282
Cabriole	284
Заноски (batteries)	287
Entrechats	288
Royal	288
Entrechat trois	289
Entrechat quatre	289
Entrechat cinq	290
Entrechat six	290
Entrechat sept	291
Entrechat huit	291
Pas battus	291
Brisé	296
Глава четвертая. ПОВОРОТЫ	
И ВРАЩЕНИЯ	298
Повороты на полу	298
Элементарные движения	
в повороте	298

Battement tendu	299
Grand battement jeté	300
Battement développé	301
Rond de jambe par terre	301
Rond de jambe en l'air	302
Grand rond de jambe	302
Battement soutenu	303
Battement frappé	304
Battement fondu	306
Flic-flac	307
Battements divisés en quarts (четвертные батманы)	308
Позы в повороте	310
Tour lent	310
Повороты fouetté	312
Grand fouetté	314
Повороты renversé	316
Танцевальные шаги в повороте	319
Pas dégagé	319
Pas glissé	320
Pas tombé	320
Pas de bourrée	321
Pas balancé	322
Вращательные движения на полу	322
Пируэты (les pirouettes)	324
Малые пируэты	324
Пируэт со II позиции	324
Пируэт с IV позиции	327
Пируэт с V позиции	329
Пируэт с grand plié	336
Пируэт с petit temps relevé	337
Пируэт с малой или большой позы	338
Пируэт с pas tombé	340
Пируэт с pas dégagé	340
Пируэт с pas coupé	341
Пируэты fouetté на 45°	342
Пируэт tire-bouchon	344
Полупируэты	345
Полупируэт с pas coupé	345
Полупируэт с pas tombé	346
Pas emboîté	347
Pas jeté с продвижением в сторону по полпируэта	348
Tours chaînés	350
Большие пируэты	355
Пируэты à la seconde	357
Пируэты в attitude	369
Пируэты в arabesque	373
Пируэты в позу с раскрытой ногой вперед на 90°	377
Большие полупируэты	381

Повороты и вращения

в воздухе	382
Прыжки с поворотом	383
Temps sauté с поворотом	383
Changement de pied с поворотом	385
Pas échappé с поворотом	387
Sissonne simple с поворотом	389
Sissonne tombée с поворотом	391
Sissonne ouverte с поворотом	392
Sissonne ouverte par développé	392
Sissonne ouverte par jeté	393
Pas assemblé с поворотом	396
Petit pas jeté с поворотом	398
Pas emboîté с поворотом	399
Pas jeté с продвижением в сторону по 1/2 круга	401
Saut de basque	402
Pas chassé с поворотом	407
Grand pas jeté с поворотом	409
Grand jeté fouetté	412
Перекидное jeté	415
Temps levé simple с поворотом	419
Temps levé tombé с поворотом	421
Temps levé в позах с поворотом	423
Temps levé из одной позы в другую с поворотом	425
Rond de jambe en l'air sauté с поворотом	430
Pas ballonné с поворотом	431
Cabriole с поворотом	435
Renversé	439
Revoltade	440

Заноски с поворотом

Entrechats с поворотом	442
Royal	442
Entrechat trois	444
Entrechat quatre	445
Entrechat cinq	446
Entrechat six	447
Entrechat sept	448
Pas battu с поворотами	449
Pas échappé battu	449
Sissonne ouverte battu с поворотом	450
Assemblé battu с поворотом	455
Pas jeté battu	457
Jeté passé battu с поворотом	459
Перекидное jeté battu	459
Pas ballonné battu с поворотом	460
Grand fouetté battu	462
Brisé с поворотом	463
Brisé в V позицию	463
Brisé dessus-dessous	464
Вращательные движения	
в воздухе	465
Tours en l'air с V позиции в V	466
Tours en l'air приемом sisonne simple	471
Tours en l'air приемом sisonne tombée	473
Tours en l'air приемом sisonne ouverte	475
Tours en l'air в IV позицию	475
Tours en l'air на колено	476
Tours en l'air в arabesque и attitude на 90°	477
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	482
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	484



Николай Иванович ТАРАСОВ
КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

*Школа мужского
исполнительства*

Издание третье



Генеральный директор *А. Л. Кноп*
Директор издательства *О. В. Смирнова*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*
Редактор *О. П. Панайотти*
Корректор *В. С. Волкова*
Верстальщики *С. Ю. Малахов, А. Ю. Лапшин*
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.001665.03.02
от 18.03.2002 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru
www.lanpbl.spb.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Издательство: тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;
pbl@lpbl.spb.ru
print@lpbl.spb.ru

Торговый отдел: 192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)567-54-93,
тел.: (812)567-85-78, (812)567-14-45, 567-85-82, 567-85-91;
trade@lanpbl.spb.ru

Филиал в Москве:

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (095)178-65-85, 178-57-04;
lanpresa@ultimanet.ru

Филиал в Краснодаре:

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Сдано в набор 06.09.2004. Подписано в печать 15.02.2005
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60x84 1/16
Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,83. Тираж 2000 экз.

Заказ № 1307

Отпечатано с готовых диапозитивов
во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14